



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Accions creatives situades en l'àmbit de la postartesania i de la terrissa del segle XXI

Santiago Planella i Domènech

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# **Accions creatives situades en l'àmbit de la postartesania i de la terrissa del segle XXI**

Tesi doctoral

**Santiago Planella i Domènech**

Directors de tesi

**Dr. Alexandre Nogué Font**

**Dr. Jaume Fortuny Agramunt**

Tutor

**Dr. Alexandre Nogué Font**

Programa del doctorat

**Estudis Avançats en Produccions Artístiques**

Línia d'investigació

**100252 Art en l'era digital**

2023

**Facultat de Belles Arts**



# Accions creatives situades en l'àmbit de la postartesania i de la terrissa del segle XXI

Tesi doctoral

**Santiago Planella i Domènech**

Directors de tesi

**Dr. Alexandre Nogué Font**

**Dr. Jaume Fortuny Agramunt**

Tutor

**Dr. Alexandre Nogué Font**

Programa del doctorat

**Estudis Avançats en Produccions Artístiques**

Línia d'investigació

**100252 Art en l'era digital**

2023

**Facultat de Belles Arts**



Facultat de Belles Arts  
**Universitat de Barcelona**

Programa de Doctorat  
**Estudis Avançats en Produccions Artístiques**

Línia d'investigació del programa de doctorat  
**100252 ART A L'ERA DIGITAT**

Sublínia d'investigació  
**Accions creatives situades a la terrera de Vacamorta entre els anys 2016 i 2020 com a experiència pràctica per explorar la reconstitució de relacions transmateriales en l'àmbit de la postartesania i de la terrisseria a l'inici del segle XXI**

Caràcter tesi  
**B. - ÈMFASI EN PRÀCTICA**

Títol  
**ACCIONS CREATIVES SITUADES EN L'ÀMBIT DE LA POSTARTESANIA I DE LA TERRISSA DEL SEGLE XXI**  
ACCIONES CREATIVAS SITUADAS EN EL ÁMBITO DE LA POSTARTESANÍA Y DE LA ALFARERÍA DEL SIGLO XXI  
SITUATED CREATIVE ACTIONS IN THE FIELD OF POSTCRAFTS AND POTTERY OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

Doctorand  
**SANTIAGO PLANELLA i DOMÈNECH**

Directors de tesi  
**Dr. ALEXANDRE NOGUÉ FONT**  
**Dr. JAUME FORTUNY AGRAMUNT**

Tutor  
**Dr. ALEXANDRE NOGUÉ FONT**

Data  
**31 DE GENER DE 2023**



## Resum

Aquesta tesi pràctica vol explorar, des de les pràctiques de l'argila, els processos creatius emmarcats en la postartesania i vinculats al posthumanisme per trobar alternatives al col·lapse de l'antropocè.

D'una banda, les habilitats tècniques artesanals fomenten relacions profundes amb el món. D'altra banda, la plasticitat de l'argila i el gest del terrisser, permeten l'emergència d'interrelacions de continuïtat indissolubles, les quals queden enregistrades com a objectes encarnats en la seva materialitat significant.

Així, la postartesania proposa la generació de processos i resultats materials discursius que —des de les ètiques i els nous imaginaris polítics, ecosocials i feministes— siguin capaços de crear noves relacionalitats transmaterials i transc corporalitats amb continuïtat natural-cultural.

L'experiència pràctica i creativa d'aquesta tesi va ser realitzada a partir d'accions amb l'argila verge, situades a les terreres de Vacamorta —en el terme municipal de Cruïlles al Baix Empordà— entre els anys 2016 i 2020. El fet de poder entrar en contacte amb argila intacta —sedimentada a desenes de metres sota terra des de milions d'anys enrere— va representar una oportunitat i, de fet, va ser clau per reconstituir noves relacions transmaterials des d'una dimensió precultural. Des de fora dels patrons hegemònics va ser possible concebre la matèria com a font activa de l'existent i causa de l'evolució, i així mateix, reconèixer l'argila com a una entitat que forma part d'un sistema ecològic viu.

Des de l'experiència pràctica, doncs, es posa a prova la postartesania i la seva capacitat d'activar noves formes de relacionar-se amb la matèria per reforçar els vincles amb el món i construir coneixement distribuït. Tanmateix, també es proposa com un mitjà capaç de redimensionar l'abast del dany causat —pel productivisme capitalista— a través de la reparació i de la reconstrucció de lligams afectius i, d'aquesta manera, poder establir noves relacions respectuoses a través de medis propositius que fomentin la seva vitalitat i la consciència que els humans en formen part.





# Índex

<b>Introducció .....</b>	<b>15</b>
Context, propòsits i contribució .....	15
Context personal i general en relació amb la ceràmica .....	15
Propòsits .....	18
Contribució .....	21
Relació entre la teoria i la pràctica: reconeixement de la matèria i els oficis .....	21
Teories posthumanistes.....	21
Pràctiques ceràmiques contemporànies i art contemporani .....	27
Relació entre l'ofici i l'art contemporani.....	29
La creativitat i les pràctiques de l'argila com a responsabilitat compartida.....	30
Organització, desenvolupament, estructura, resum i límits.....	36
Objectius i resum dels apartats .....	38
Límits.....	39
Aclariments.....	40
Escultura i terrisseria.....	40
La ceràmica.....	41
Pràctiques amb l'argila .....	44
La relació de les pràctiques de l'argila amb especialitats científiques .....	45
Informació sobre les traduccions.....	46
Autoria de les fotografies de les accions pràctiques a la terrera de Vacamorta i del recorregut professional de l'autor de la tesi.....	46
<b>1. Matèria.....</b>	<b>47</b>
1.1. L'origen: la singularitat i la matèria .....	47
1.1.1. Aproximació al procés evolutiu compartit de la matèria .....	48
1.2. Presències minerals i rituals de transformació: Salvatore Arancio.....	50
1.2.1. Mà, matèria i signe: Michele Ciacciofera.....	56
El modelatge de signes .....	59

1.2.2. L'argila com a arquetip: Cairns-Smith .....	61
1.2.3. Infravides, l'evolució mineral: Thomas Heams .....	64
1.2.4. L'escenari i el sentit de l'experiència pràctica amb l'argila a la terrera.....	66
L'impacte i la descoberta de la terrera .....	68
Experiència pràctica: troballa d'organismes primaris d'argila a la terrera.....	70
1.3. Consideracions i estats de la matèria.....	77
1.3.1. El concepte físic de matèria i els quarks .....	77
1.3.2. La matèria i l'univers .....	78
1.3.3. La singularitat i el forat negre .....	80
1.4. Claudi Casanovas: la memòria interna de la matèria.....	81
1.4.1. Claudi Casanovas: matèria i energia .....	81
1.4.2. Rastres de la memòria profunda .....	85
1.4.3. Ceramitzar, la pols, el buit .....	89
1.4.4. La terrera, un forat dins de la terra.....	93
1.5. L'aigua: el si de la vida .....	102
1.5.1. Ariadna Guiteras: la infiltració, la transpiració i l'evaporació .....	102
Vitalitat i simpoiesi.....	107
1.5.2. Origen de l'aigua a la terra .....	113
1.5.3. El medi fangós, la vitalitat.....	114
1.5.4. Terrissers divins.....	116
1.6. La fluïdesa de la matèria .....	118
1.6.1. La terra i l'aigua: la plasticitat o la matèria activa.....	119
1.6.2. La terra i l'aigua: la reversibilitat cíclica.....	123
1.6.3. La terra, l'aigua, l'aire i el foc: la irreversibilitat perpètua .....	129
1.6.4. Assemblees de terra, aigua, aire i foc .....	132
1.7. La matèria, l'energia i el temps en relació amb les lleis de la termodinàmica .....	134
1.7.1. El comportament de la matèria i el temps en relació amb la calor i l'energia.....	134
1.7.2. L'augment i la irreversibilitat de l'entropia: el sorral de Robert Smithson .....	136
1.8. La termodinàmica, l'entropia, l'energia i l'antropocè segons Cara New Daggett...	142
1.8.1. L'ètica del treball o la ideologia de la matèria productiva i la productivitat humana .....	143
1.9. La matèria i l'energia en relació amb la teoria de la relativitat.....	146
1.9.1. L'espaitemps és una matèria plàstica .....	146
1.9.2. La matèria dels quàntums constitueix l'espaitemps .....	148

1.9.3. Correspondències de les propietats de l'espai i del temps i dels quàntums amb les propietats de l'argila .....	152
1.9.4. Anna Maria Maiolino i l'experiència de la reafirmació de la unitat plàstica espai-temporal.....	156
1.9.5. Panets (acció), la matèria es manifesta .....	161
Creixements, el canvi implícit de la matèria.....	161
Kamikazes, repetició i diferència.....	163
Pedres i Panets, unitats bàsiques diferencials.....	167
Panets i Creixements, conclusió .....	171
1.10. La culturització de la matèria i la natura productiva .....	172
1.10.1. Separació de la matèria de la seva qualitat intrínseca del medi interrelacional .....	172
1.10.2. La natura sagrada i la transmutació de la matèria, considerada viva en la societat arcaica.....	174
1.10.3. Cristina Gozzini i la matèria etèria .....	175
Gozzini i la unitat.....	178
1.10.4. La deriva de la matèria i el domini de la naturalesa en la societat moderna .....	186
1.10.5. La ciència i el treball humà substitueixen el temps natural .....	187
1.11. La cultura biològica.....	190
1.11.1. Evolució unitària i compartida de tots els éssers vius .....	190
Percepció, habilitats i coneixement .....	191
1.11.2. Relació entre el subjecte i l'ambient.....	193
1.11.3. Processos de culturització humana i no humana .....	195
1.11.4. La cultura biològica i les estructures vives .....	198
1.11.5. La subjugació dels animals i de les plantes .....	199
1.11.6. Reconeixement de la consciència animal i vegetal .....	202
1.11.7. La consciència geològica .....	205
1.11.8. Regina de Miguel i la investigació postcientífica .....	207
Regina de Miguel i la investigació postcientífica .....	207
Relacions transmaterials i afectacions .....	211
La transformació substancial del territori i de les materialitats.....	212
Plasticitats corporals, la terra i el cos .....	218
1.11.9. La cultura de cibernètic.....	223
Ossos, carn i relats.....	223
Modelar la vida: l'enginyeria humana.....	224
La plasticitat espontània de la vida geològica i biològica.....	226
Humà-màquina.....	229

1.12. La matèria animada i la força de les coses .....	231
1.12.1. La matèria animada.....	231
1.12.2. El poder-cosa .....	233
1.12.3. Takuro Kuwata i la matèria animada .....	236
1.12.4. La vitalitat metamòrfica .....	241
<b>2. Pràctica.....</b>	<b>251</b>
2.1. L'evolució natural, el progrés i l'antropocè .....	251
2.1.1. La terrera, paradigma de l'evolució cultural .....	253
2.1.2. Contínuum natura-cultura.....	256
2.1.3. El subjecte geocentrat.....	258
2.1.4. El desig de la matèria.....	260
2.1.5. Consciència o informació .....	263
2.1.6. Més poder, però menys sentit .....	266
2.1.7. Dades massives .....	268
2.1.8. La pols constitutiva.....	271
2.2. Oriol Ocaña, l'ofici o la mecanització computacional? .....	274
2.2.1. L'encontre del gest amb la plasticitat .....	276
2.2.2. Fluir amb la matèria des de dintre.....	280
2.2.3. El cos a cos a la terrera.....	284
2.2.4. L'aparició del cos en els registres de les accions pràctiques a la terrera....	288
2.3. Alexandra Engelfriet, relació activa i d'intercanvi entre el cos i l'argila .....	295
2.3.1. El cos habita a l'exterior .....	295
2.3.2. El fer-se de la matèria .....	299
2.3.3. En el passatge d'un estat a un altre afloren les textures.....	305
2.3.4. El lloc des d'on accedir a la unificació.....	309
2.4. Joseph Beuys, la matèria infinita.....	313
2.4.1. Pedres, xiprers i conills .....	313
2.4.2. La transformació orgànica de l'objecte creatiu segons Beuys .....	317
2.4.3. La plàstica social de Beuys .....	319
2.4.4. La terra erta.....	322
2.5. Rosa Amorós, l'informe de la matèria en procés constant de dissolució i regeneració.....	331
2.5.1. Rosa Amorós i l'informe .....	331
2.5.2. El gest i el món.....	334
2.5.3. El gest i la reordenació de l'entorn .....	340

2.6. Pere Noguera i el cicle de la terra .....	351
2.6.1. Pere Noguera i l'energia de la terra .....	351
2.6.2. L'humà i la terra.....	355
2.6.3. El cicle: natura-cultura-natura .....	358
2.6.4. El gest entre la natura i la cultura.....	361
2.6.5. La pols en la seva condició de prematerialitat .....	366
2.6.6. Desenvolupament de la pràctica a la terrera.....	370
<b>3. Postartesania.....</b>	<b>385</b>
3.1. El canvi constant de les coses. Transversalitat i interdependència .....	385
3.1.1. L'objecte és tancat i la cosa és oberta .....	385
3.1.2. La postartesania, el fluminisme i la intraacció.....	387
Annette Arlander i la performance de paisatge .....	389
Les intraaccions i la materialització plàstica del món segons Barad.....	391
Anàlisi de les etapes del treball pràctic amb l'argila: l'estat postcultural .....	393
El compromís d'actuar: la producció creativa com a responsabilitat compartida i embullada .....	400
Nous fonaments relacionals, reversibles i connectius amb la matèria.....	405
Subjecte, objecte i entorn: reparacions i afectes.....	410
3.1.3. Ana Mendieta i el retorn a la terra .....	412
La reparació de la ferida de la terrera segons les diferents fases d'integració ...	417
3.1.4. Les connexions ecològiques i artesanals enfront del capitalisme excloent .....	423
L'assemblatge, la comunitat i les agències, segons Bennett i Battson .....	425
Relacions de corporeïtats i talls agencials que constitueixen o exclouen.....	428
La responsabilitat d'intraactuar: l'ésser, el fer, el llenguatge i els significats.....	430
3.1.5. Maria Diez Serrat i el cos connectat.....	434
La transmaterialitat de l'humà, el no humà i el material tècnic a la terrera .....	440
3.2. Postartesania crítica .....	449
3.2.1. Consolidació dels vincles amb la matèria per la constant reconfiguració del món.....	449
3.2.2. La creativitat distribuïda i la responsabilitat de participar en la construcció del món.....	450
3.2.3. La pràctica performativa.....	451
3.2.4. La nova relació amb la matèria provoca canvis en la producció creativa, així com en els sistemes social, econòmic i polític .....	454
3.2.5. El respecte a la reversibilitat i el ser abiòtic de la terra .....	455

3.2.6. Les conseqüències de l'extractivisme i el productivisme a escala planetària.....	457
El cos-territori .....	457
L'extractivisme: l'espoli i les expulsions .....	459
El materialisme de la corporalitat i la seva estètica.....	462
3.2.7. La postartesania i la proposta. La reacció de les pràctiques artesanals territorialitzades i situades.....	465
3.2.8. La postartesania i l'experiència pràctica a la terrera .....	466
<b>Conclusions .....</b>	<b>473</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>487</b>
<b>Agraïments.....</b>	<b>497</b>

# Introducció

## Context, propòsits i contribució

### Context personal i general en relació amb la ceràmica

La situació actual de l'ecologia, la política i el capitalisme és complicada, i crea una sensació general de por i malestar. L'antropocè ha aparegut de cop i volta com un recorregut sense retorn, sense marxa enrere, i aboca els humans irremeiablement al col·lapse. El canvi climàtic i el desglaç dels pols són un problema que, amb el pas del temps, va augmentant i es va accelerant. Tot i això, la indústria incrementa cada dia el seu volum de producció; els cotxes, els avions i els transatlàntics segueixen contaminant i els humans del segle XXI consumeixen cada cop més. En l'àmbit personal, ningú deixa d'anar en cotxe ni de fer quilòmetres per qüestions trivials, ningú deixa d'anar en avió per fer turisme, ningú deixa de produir escultures ni ceràmica que potser no són imprescindibles...

L'estiu del 2019, a les capes de gel de l'Àrtic del Canadà, en unes perforacions a dos metres de profunditat, es van detectar micropartícules de plàstic amb una concentració de 14.000 partícules per litre d'aigua («Apareixen microplàstics per primera vegada al gel de l'Àrtic», 2019). No només són preocupants les qüestions de sostenibilitat, en el moment històric actual, també es podrien assenyalar altres problemes d'ordre social i polític; per exemple: la crisi migratòria va començar el 2001 i des del 2015, quan es va intensificar, cada any moren al Mediterrani entre 10.000 i 15.000 persones per travessar-lo de manera clandestina amb pasteres, tot escapant de situacions extremes de violència i calamitat. El creixement dels populismes i l'extrema dreta a Europa i Amèrica crea cada vegada més conflictes i violència racial. El radicalisme islàmic causa un constant



degoteig d'atemptats i de morts a tot el món. La tensió creixent entre Corea del Nord, el Japó i els Estats Units d'Amèrica amenaça amb l'ús d'armes nuclears. La pugna per esdevenir primera potència mundial tensa les relacions econòmiques, polítiques i militars entre Rússia, la Xina i els Estats Units d'Amèrica. La retirada dels Estats Units del tractat d'eliminació de míssils nuclears de curt i mitjà abast (INF) és un símptoma de la tensió i competència creixent entre les potències nuclears. Deu dels vint-i-cinc conflictes armats d'arreu del món s'han intensificat el 2019, moment en què s'escriu aquest text.

En el context dels anys 2020 i 2021, els humans han patit una devastadora crisi sanitària provocada per l'aparició del virus de la covid-19. Aquesta pandèmia ha suposat la mort, de moment, de més de 4.500.000 de persones arreu del món, i una profunda crisi econòmica global que portarà conseqüències molt perjudicials per a la societat. El canvi climàtic, la colonització abusiva dels espais naturals i la pressió sobre el sòl, extractivista i productivista, ocasionats principalment per les societats desenvolupades, sembla que haurien estat la causa de la difusió del virus, que necessita trobar altres formes de subsistència per assegurar i augmentar la seva capacitat de supervivència.

Com a recorregut personal, i tenint en compte la crisi ecològica i de valors del món contemporani de principis del segle XXI, l'autor d'aquesta tesi pràctica no té la necessitat de produir ceràmica d'autor amb finalitats de recerca estètica; ni ceràmica vinculada a l'àmbit del disseny, perquè els models que han estat o estan funcionant no aporten uns canvis suficients a les necessitats reals del dia a dia de les persones; ni ceràmica utilitària, perquè avui, en relació amb altres sistemes productius de qualitat, però amb una alta producció, s'ha convertit en un sistema elitista i d'alguna manera excloent.

L'única motivació que mou l'autor a actuar i proposar gestos des de l'àmbit creatiu vinculat a les pràctiques ceràmiques és, d'una banda, la necessitat de proposar actituds o imatges que responguin a les inquietuds col·lectives en què s'està immers en l'actualitat i, d'altra banda, l'experimentació des de la pràctica creativa per tal de proposar alternatives processuals i materials que reconfigurin l'entorn i les relacions —humanes i no humanes— de manera afirmativa, respectuosa.

La intenció de l'investigador d'aquest projecte és en si mateixa una resposta, o potser també es pot entendre com un plantejament d'accions que provoquen preguntes que es poden vehicular a través de l'art contemporani. La utilització d'eines creatives relacionades amb les pràctiques de l'argila, i la necessitat de posicionar-se i manifestar-se davant l'ingent aclaparament i la indignació creixent a què s'està sotmès només pel fet de viure en l'actualitat fan inevitable la necessitat d'aportar alguna proposta que pugui servir per superar la crisi global i conjuntural a la qual s'ha arribat.

En tot cas, s'entenen com a *artesanía contemporània* els plantejaments creatius d'algunes disciplines que es basen en el coneixement i els procediments dels oficis per desenvolupar propostes amb finalitats funcionals o comunicatives que responguin a les necessitats del moment actual. És sota aquesta intenció que la nova artesanía es distancia de l'artesanía tradicional, perquè a la condició de treball realitzat amb les mans,

que determina la singularitat de cada peça, juntament amb la consideració d'objecte d'identitat cultural, se li suma un posicionament d'atenció i resposta a les demandes de la vida contemporània, ja siguin funcionals, estètiques, simbòliques, ecològiques, crítiques, de denúncia, conceptuals, etc. Aquesta vigilància i la seva consegüent reacció impliquen una transformació responsable de l'entorn, la qual d'alguna manera modula i defineix l'artesanía contemporània.

Les accions o les propostes d'aquest projecte, i això situa el plantejament en un estadi singular, caldrà que estiguin sempre emmarcades dintre l'àmbit de les pràctiques amb l'argila. Ara bé, per vicissituds històriques i personals, aquestes pràctiques seran més properes a la terrisseria que a l'àmbit de la ceràmica, per així poder centrar l'atenció en la relació i les reaccions directes que s'estableixen amb el cos ceràmic —o sigui, amb l'argila— en els diferents moments dels seus processos de transformació. Aquesta predisposició neix de la necessitat de situar els oficis, per la seva capacitat transformadora i com a sistema per relacionar-se de manera íntima amb l'entorn, en un lloc —que és un bé comú— on conflueixen l'acció creativa amb la vinculació profunda amb el medi.

Els oficis basats en l'observació, la recol·lecció i la transformació impliquen una actitud pràctica, espontània, elemental en relació amb el fet de desenvolupar vincles amb l'entorn. La seva praxi també comporta una actitud i una percepció activa en relació amb el medi, cosa que es demostra amb la prioritat modèlica a l'hora d'escoltar, dialogar i integrar-s'hi. Cal tenir present que la realitat, de moment, està vinculada i és dependent de la matèria, no només en relació amb els fenòmens físics perceptibles i sensibles, sinó també per la seva autocapacitat inercial de reconfigurar-se, evolucionar i autodesenvolupar activitats immanents, com són la vida, la intel·ligència o la cultura.

La matèria que fa servir el terrisser és la terra, l'argila. I també és la primera matèria, en el sentit que és la matèria bàsica de l'existència i la creació del món. Es troba a la natura i es pot treballar directament sense cap mena de preparació ni processament. Aquesta activitat directa —que els nens, per exemple, realitzen espontàniament quan troben fang a la vora d'un bassal— respon a la diferència que hi ha entre el material de la pràctica de l'argila i tots els altres materials d'altres oficis, perquè no és indispensable cap mena de tractament ni emprar eines especialitzades. Les mans i un tros de fang, que es pot trobar en qualsevol lloc (sigui al costat d'un riu, sigui en un bassal de qualsevol camí), són suficients per iniciar un procés creatiu, a diferència del fil o el teixit, el vímet, els metalls, la fusta, el cuir o el vidre, els quals necessiten uns processos preparatius i unes eines específiques. Aquestes pautes també poden explicar la necessitat d'emmarcar el projecte en l'àmbit de la terrisseria i no de la ceràmica, per mantenir i servir-se d'aquestes qualitats elementals i directes d'elaboració i expressió que té la terra, i no revestir-lo amb altres aspectes, elaboracions i estètiques més complexes que podrien desviar aquestes intencions tan primàries cap a altres direccions.

També és important ressaltar que el pes de la conceptualització ha anat creixent en l'art contemporani aquestes últimes dècades, juntament amb la descoberta i l'expansió de

la virtualitat dels nous mitjans. Aquests dos processos han suposat uns canvis culturals profunds i, en concret, un allunyament de la matèria, i un desarrelament accelerat i desequilibrat de la realitat. Ara bé, des de l'opció de les pràctiques dels oficis hi ha la possibilitat de tornar a crear un vincle que apropi i reequilibri de nou la necessitat de mantenir el contacte amb la matèria, així com la interacció amb la realitat, que és la base per conservar viu el contacte i el diàleg ancestral d'integració i interacció amb el medi.

## Propòsits

L'objectiu principal d'aquesta tesi és entendre quin pot ser el posicionament de les pràctiques de la terrisseria en la contemporaneïtat en relació amb el context posthumanista actual. A partir d'aquesta anàlisi i aquest plantejament especulatiu, s'obren unes noves possibilitats propositives encara a explorar i definir. Precisament aquesta recerca s'ha concretat en la formulació d'una proposta que en aquest context d'investigació s'anomena *postartesania*. La idea és que pugui esdevenir una possible alternativa, des de l'àmbit de la creativitat, a la correlació dels plantejaments econòmics, polítics i culturals que aquestes últimes dècades han assenyalat el camí que malauradament ha portat a l'antropocè.

La postartesania formula alternatives, tant a la producció massificada i insostenible del consum capitalista, com a la producció artística dels circuits culturals oficials, que busca consolidar-se en uns circuits comercials i ideològics que s'emmarquen, igualment, en unes estructures que responen als valors capitalistes. Així, aquest hipotètic fenomen aglutina treballs encara indefinits, però que tenen en comú la utilització dels recursos i els procediments que aposten per la integració, en primer lloc, de l'ús dels llenguatges dels oficis, per tal de mantenir un diàleg amb la materialitat —la base de la realitat i el món en què viuen els humans, i dels quals són dependents—; en segon lloc, de la lluita clarivident del pensament crític del posthumanisme —o qualsevol de les seves variants, com podrien ser les noves materialitats, el realisme especulatiu, el realisme agencial, l'OOO (ontologia orientada a l'objecte)—; i, per últim, del marc de llibertat expressiva i incisiva que ofereix l'art contemporani —que es desenvolupa des de les seves capacitats reflexives, crítiques i obertes a l'absorció de qualsevol llenguatge que respongui a inquietuds contemporànies.

La postartesania, tot apostant per treballar des dels oficis, es desenvolupa entre el que és útil i el que és necessari, el que respon a les necessitats de les persones i el que és possible realitzar en cada moment, el que manifesta el tarannà crític i el que expressa els coneixements d'un col·lectiu cultural i intergeneracional. També es basa en la col·laboració entre equips de treball, en la responsabilitat de transmetre i compartir coneixements, en la valoració dels materials locals i el present, en una oferta democràtica de productes i de preus...

En definitiva, un seguit de pressupòsits que, d'alguna manera, són dissidents en relació amb les directrius del sistema econòmic, polític i artístic hegemònic. Per tant,

la postartesania promou la necessarietat, la sostenibilitat i la utilització dels recursos accessibles de l'entorn, l'autoproducció i l'autonomia basades en la baixa tecnologia, la imprescindibilitat i l'economicitat, el compromís crític i responsable, el coneixement obert transgeneracional i transprofessional. Finalment, també té molt en compte la dignificació del treball i la importància de la seva aportació a la societat.

Es pretén, doncs, utilitzar les pràctiques de l'argila des del vessant dels oficis, perquè representen també el paradigma del contacte i la compenetració respectuosa amb la matèria a través de les capacitats sensorials i les facultats no cognitives, les quals permeten aliar-se amb els diversos corrents posthumanistes, amb la finalitat d'aconseguir proposar un altre model de relació amb la matèria i l'entorn.

Des d'una lleugera sintonia local, es nota una certa tendència a apropar-se a aquestes pautes —la utilització dels procediments dels oficis, la presència de la matèria com a condensador de corporalitats i fenòmens, el sentit crític des de les teories posthumanistes i des dels llenguatges de l'art contemporani... — des de l'àmbit experimental en treballs que desenvolupen artistes de Barcelona, com Ariadna Guiteras, Maria Diez Serrat, Lucía C. Pino, Ariadna Parreu, Marc Larré, Raquel Bautista, Raul Paez, Sara de Ubieta, Bárbara Sánchez Barroso, Serafín Álvarez, Paula Bruna i Nàdia Vilarrubí Olayo, entre altres. Aquestes coincidències poden voler dir que hi ha unes pautes que són comunes, i aleshores seria interessant poder-les individuar per valorar la possibilitat que puguin formar part d'una mateixa tendència.

L'argila com a entitat expressiva que disposa d'unes qualitats singulars és un altre aspecte que cal ressaltar d'aquesta confluència formal en l'àmbit visual i plàstic. L'argila és un material que té una vida pròpia i desenvolupa les seves funcions en l'àmbit natural, més enllà de la seva utilització en els processos creatius. En el medi natural, l'argila té unes reaccions com a resposta a unes situacions i condicions agencials que interactuen amb ella. Això forma part dels processos de l'esdevenir de la matèria, però l'argila, en tenir propietats plàstiques, de porositat, de vitrificació, de solubilitat, entre moltes altres, té un ventall de possibilitats de transformació i interacció infinites.

Quan aquestes disposicions es traslladen des del medi natural al medi creatiu, s'obren una miríada de llenguatges expressius i de significats. Justament aquests recursos són utilitzats sovint per parlar de la porositat entre fronteres, sigui en relació amb els llenguatges artístics, sigui en relació amb formes de classificació o separació dels patrons antropocèntrics. Aquesta, doncs, és una tendència que es treballa des de diversos àmbits estètics, i d'alguna manera aglutina unes direccions i unes intencions comunes que identifiquen unes línies de recerca creativa.

Un dels objectius d'aquest treball serà demostrar si les pràctiques de l'argila poden fer una aportació al pensament posthumanista. A partir de l'argila com a matèria primordial, és possible dialogar amb les noves materialitats, que també tenen en compte la terra com una matèria que ha demostrat actuar com la gran desconeguda i que encara té la capacitat d'oferir noves oportunitats.

Per tot això, caldrà ressituar les pràctiques de l'argila, atès que són especialitats artesanals còmplices d'una matèria bàsica i primigènia com és la terra, el fang. L'argila no deixa de ser una agrupació de minerals desintegrats en partícules finíssimes. El seu origen està relacionat amb l'explosió del Big Bang, com s'explicarà detalladament en aquesta investigació.

Des d'aquest context general que contempla la història geològica de l'argila, també s'analitzarà el recorregut professional de l'investigador per trobar vincles que puguin reforçar els lligams que dibuixen un nou posicionament des de les pràctiques artesanals. Concretament, des de la mateixa pràctica, es proposa un retrobament amb la relació entre l'humà i la matèria que obri un diàleg igualitari, d'escolta, de respecte mutu i intercanvi que tingui en compte la introspecció o la comunicació dels universos recíprocs. Descobrir noves visions i consciències en relació amb la compenetració i l'acoblament entre mons diferenciats, però que ofereixen noves possibilitats alternatives a partir de la relacionalitat.

Seria desitjable, potser, que aquest nou espai es comprometés i posicionés en una dimensió anterior a la cultura, per poder calar en estadis verges i sense prejudicis, i així poder actuar des d'altres valors elementals i essencials, segurament no racionals. Per tot això, s'ha cregut indispensable actuar en un escenari que ressitui la relació entre la matèria, l'humà i l'entorn en un estadi proper a les qualitats originals dels actors implicats. Les correspondències entre la matèria i la terra, entre l'humà i l'acció creativa, i entre l'entorn i les condicions interactives de l'ecosistema, demanen desenvolupar-se i establir alternatives interrelacionals en plena llibertat evolutiva i creativa, lluny de normatives, convencions o exigències dels circuits culturals convencionals, on les expectatives de producció, rendiment, moda, tendències estètiques, etc., impliquen una influència condicionant.

El fang per a l'ús creatiu o artesanal es troba en uns paquets de pasta humida que es comercialitza en establiments especialitzats. El fang, però, és una matèria inorgànica que es troba a qualsevol lloc de la superfície terrestre i en algunes zones hi ha una gran acumulació d'aquest material en forma de vetes subterrànies. Quan alguna s'explota econòmicament, aquesta zona esdevé una terrera, un territori d'extracció d'argila que es processa industrialment per poder-se comercialitzar. La terrera, doncs, és un territori on s'ha constituït o sedimentat l'argila a causa d'uns processos geològics i, per tant, se'n troba en molta quantitat i en un estat completament natural.

És per tot això que s'ha decidit utilitzar la terrera com a camp d'operacions per a les activitats de l'experiència pràctica, perquè compleix tots aquests requisits esmentats i, a més a més, perquè la terrera té unes connotacions de no-lloc, segons les teories de l'antropòleg Marc Augé (1993), i d'espai indefinit que complementen i afavoreixen les sol·licituds preteses. El fet que la terrera es trobi en una zona perifèrica, en relació amb el centre urbà, dona una possibilitat d'usos infinita; a vegades inaudits, sovint sorprenents, també previsibles. Com que és una zona oberta i amb una certa ambigüitat entre l'espai públic i privat, entre la zona urbana i la rural, i entre un lloc regulat i un lloc sense normes, aquest espai és propens que hi succeeixin coses inesperades, oportunitats que tant poden ser positives com negatives. Per tot això, també és un lloc que permet fer proves

de possibles relacions alternatives a les ja establertes o convencionals, per tal d'obrir altres camins des de l'àmbit de la creativitat.

És una zona ambigua, amb unes funcions específiques només en les èpoques d'extracció, que són pocs mesos l'any; la resta del temps, tot en aquest lloc està subjecte al canvi, a l'efímer. Les extraccions temporals fins i tot canvien el relleu, i creen altres microclimes i ecosistemes que determinen canvis constants del sòl, la vegetació, la fauna i també dels usos extraempresarials. Perquè cal tenir present que la terrera també és un lloc on la gent del poble va a passejar, a buscar joncs per restaurar cadires de balca, a caçar de manera furtiva, a pasturar les ovelles, on els nens van a jugar, etc.

En resum, a la terrera hi tenen cabuda, d'una banda, totes les formes d'interacció amb l'argila que s'originen en la mateixa natura, les que són producte de l'activitat extractiva o les d'altres activitats humanes o no humanes més o menys previsibles; i, d'altra banda, les experiències reals provocades per la investigació creativa, testimonis d'accions realitzades en un lloc i un espai concrets que, des del moment que han estat performatitzades, entren a formar part de la realitat i l'agència entre la terra, l'humà i l'entorn.

## **Contribució**

### **Relació entre la teoria i la pràctica: reconeixement de la matèria i els oficis**

La recerca personal i la pràctica creativa de l'autor de la investigació coincideixen amb el pensament posthumanista, tant pel context històric en el qual s'insereixen, com per la recerca del procés creatiu desenvolupat aquests últims anys. El recorregut professional realitzat fins al començament del projecte de tesi es basa fonamentalment en l'experiència en l'àmbit de les pràctiques de l'argila. El treball, durant molts anys centrat en la pràctica del llenguatge ceràmic, ha coincidit amb el desenvolupament dels plantejaments posthumanistes, i els seus ecos han aconseguit suscitar inquietuds que han agafat forma de preguntes concretes; com, per exemple, sobre la qualitat de la matèria i què determina el seu esdevenir. També sobre la seva capacitat de transmissió d'idees, significats, emocions, sensacions, funcions... i sobre la facultat de la mateixa matèria de comunicar, de transmetre, de captar, d'aprehendre, d'agregar, de complementar, de formar part, de relacionar-se...

### **Teories posthumanistes**

Vet aquí per què el desenvolupament de la part pràctica a la terrera, i la necessitat d'analitzar el procés i els resultats que s'han anat generant, han trobat explicació en les teories posthumanistes. És a dir, per poder entendre millor els resultats aconseguits en

la part pràctica, que sens dubte s'ha afermat en el centre de la investigació, s'ha procedit a aprofundir en el pensament posthumanista.

Des de l'inici del treball pràctic, s'ha intuït i comprovat la capacitat del pensament posthumanista de donar respostes, des de la teoria, a les preguntes que s'anaven generant des del procés de treball pràctic. I, així, s'ha deixat oberta la possibilitat que la concomitància pogués créixer i complementar l'acció creativa processual. De fet, en l'àmbit del posthumanisme, la teorització està molt avançada i ha madurat molt aquests últims anys a causa de la necessitat imminent de trobar nous valors i sentit a la desfeta i al col·lapse civilitzador assolit. Es presenta com la darrera oportunitat de trobar alternatives i canviar la direcció a un recorregut anunciat cap a l'anihilació comunitària.

El compromís de posar en pràctica una acció posthumanista en el món real és molt complicat i arriscat, perquè representa anar contra dels corrents hegemònics, els quals no deixen espai per materialitzar altres formes de comportament. En l'àmbit pràctic, tot està per fer i no se sap —sobretot perquè no interessa canviar les estructures capitalistes des dels poders hegemònics— on es dirigiria i com seria una societat alliberada de les lògiques logocèntriques capitalistes alienants. En tot cas, aquesta investigació serà un experiment que intentarà demostrar la possibilitat de dur a terme materialitzacions crítiques posthumanistes emprant les eines i mitjans que ofereixen les pràctiques dels oficis, des de les quals es pot aprofundir en la creació de vincles íntims amb la matèria, amb els altres i amb el món, tot situant-se en una dimensió no antropocèntrica.

A l'inici de l'experiència pràctica, que és la prioritària en aquesta investigació, s'ha vist la necessitat d'utilitzar els coneixements del pensament teòric posthumanista, perquè pot ajudar a aprofundir l'anàlisi que es vagi desenvolupant des del procés de materialització del treball a la terrera. I les bases sobre les quals s'assenta el pensament posthumanista i les seves diverses ramificacions —les noves materialitats, l'OOO (ontologia orientada a l'objecte), el realisme especulatiu, el realisme agencial...— són les que es descriuen a continuació.

El posthumanisme és un corrent filosòfic del segle XXI que rebutja el model antropocèntric (l'home com a centre del món), idea que es va començar a formar al Renaixement i que es va consolidar durant la Il·lustració. Aquest nou corrent aposta per una relació igualitària, respectuosa i justa entre els humans i els no humans. El posthumanisme desenvolupa la noció del contínuum natura-cultura com un procés biològic en el qual desapareix la diferència entre la cosa natural i la cosa artificial. La radicalització d'aquesta idea és la transhumanització —en vies de desenvolupament—, la qual, gràcies a la interacció tecnològica, portarà l'ésser humà a capacitacions físiques i intel·lectuals a les quals, fa poc temps, semblava impossible de poder-hi aspirar. Fins i tot s'especula que la tecnologia pugui ser un mitjà per establir una interrelació entre els humans i totes les altres entitats de l'univers. Sota aquest aspecte, les màquines i la intel·ligència artificial poden convertir-se en aliats i col·laboradors indissociables dels éssers humans i dels

no humans, una vegada s'hagi consensuat la responsabilitat ètica que cal introduir en el disseny, per avançar amb seguretat cap a un progrés posthumanista.

El realisme especulatiu es va originar a partir de la coincidència de quatre filòsofs —Quentin Meillassoux, Ray Brassier, Iain Grand i Graham Harman— en una conferència al Goldsmiths, University of London, el 2007. Tots quatre rebutjaven els fonaments antropocèntrics de la filosofia i proposaven que el centre d'interès passés a ser una realitat indiferent a la cognició subjectiva humana. Defensaven un objecte transcendental i independent de la cultura humana, que estava ancorat en la substància o substrat material. Aquest ésser a priori de la consciència està relacionat amb els descobriments científics recents que, per primera vegada, descriuen l'univers com a precedent en l'emergència de la intel·ligència humana. Així doncs, el realisme especulatiu defensa el pensament abans del pensament humà; i, per això, proposa un absolut que existeix independentment del llenguatge: els objectes i els fenòmens són irreductibles a la consciència o la intel·lectualitat humanes; abans que això pugui arribar a succeir, la substància es retirarà (Avanessian, 2019).

L'ontologia orientada a l'objecte (OOO) neix de la necessitat d'acceptar la inaccessibilitat als objectes i reivindica la seva realitat profunda i amagada. Posa en correlació la relació cognitiva entre els humans i el món amb la relació que tenen els objectes entre ells, i expandeix aquesta metafísica de l'objecte a tot l'univers (Avanessian, 2019, p. 11). Tots els elements del món i de l'univers són objectes, tant els reals com els de ficció, i la combinació entre ells crea nous objectes. La realitat és una infinita malla d'objectes relacionats sense jerarquies que, a més a més, són efímers i susceptibles a la corrupció: neixen, esdevenen, moren i es dissolen. Els objectes són i contenen un gran buit infinit perquè són inassolibles i impenetrables. Timothy Morton (2017) sosté que mai no podran arribar a no ser res i que, per tant, mai no tindrem la possibilitat d'entendre'ls completament.

Les noves materialitats situen la matèria en la línia filosòfica vitalista, o sigui, li atorguen vibracions i energia, cosa que es pot traduir com una certa vitalitat. Jane Bennett (2010) defensa que la vitalitat pròpia de qualssevol objectes els faculta a «actuar com a quasi agents o com a forces que tenen trajectòries, propensió o tendències pròpies» (Bennett citada per Rowan et al., 2015, p. 83).

Rosi Braidotti (2015) proclama, a més, que la matèria viva és capaç d'autoorganitzar-se, que s'autogestiona i és intel·ligent, sobretot perquè no està separada de la resta de la vida orgànica, o sigui, que fa efectiva l'agència tant en la recepció com en l'emissió. Braidotti afegeix que és autopoietica i monista, la qual cosa comporta una immanència radical i que, sobretot, fa evidents unes potencialitats inherents i una capacitat d'autodesenvolupar-se que sobrepassa les mateixes condicions lògiques que s'associen a la natura. Per tot això, és necessari canviar l'estructura jeràrquica que els humans han imposat sobre altres humans més dèbils i sobre els no humans; estructura que determina l'explotació agressiva més o menys directa de tota la resta de grups, espècies i categories humanes i no humanes, i que, a més a més, comporta una degradació insostenible del medi, així com un greu i irremeiable esgotament dels recursos. Tal com defensen Rowan et al. (2015),



cal recordar que la vida depèn de l'agència, la interdependència i la transversalitat entre tots els éssers i totes les coses. De fet, s'hauria de poder pensar en un posthumanisme crític que permeti transformar el món a partir del desig, la porositat, les inclinacions i la flexibilitat per convertir-lo en un espai de respecte i cooperació mutus (p. 82).

Karen Barad (2017) té la formació de física teòrica i, des d'aquest coneixement, intueix que la fenomenologia dinàmica conté connotacions *queer* que poden contribuir a millorar els processos tecnocientífics i socials, els quals emboliquen políticament la natura i la cultura des de la mirada postcapitalista, posthumanista i postcolonialista. Segons la seva teoria del realisme agencial, la configuració del món depèn dels recorreguts d'interacció entre els objectes reals, els quals, juntament amb les inestables pràctiques socials, es fonen i confonen incessantment per reconstruir-se infinitament i poder intrasar. D'aquesta manera, tenen la capacitat d'actuar materialment i reconfigurar constantment la realitat. Els cossos, doncs, no són només construccions discursives i la matèria no és només matèria. La filòsofa teoritza amb la finalitat de superar l'hegemonia de la binarietat i la identitat per copsar la fenomenologia de la incessant materialització del món com un esdevenir complex i canviant que involucra i corresponsabilitza totes les entitats evolutives, agencials, causals, espacials-temporals... des d'aquest punt de vista, cal situar-se en la disposició a la interdependència i la performativitat com a compromís que, tanmateix, també provoca unes dinàmiques d'exclusió, ja que ambdues generen fenòmens que no deixen de ser pràctiques materials discursives embullades en les agències col·lectives (Bougleux, 2017, p. 22).

En el desenvolupament del procés d'investigació pràctic, s'ha experimentat amb l'objectiu d'aprofundir les potencialitats de la matèria i la relació que els humans han establert amb ella. Els resultats que s'han anat obtenint han vinculat directament la proposta pràctica amb les nocions que estudien les noves materialitats i les altres línies especulatives del posthumanisme. El desenvolupament de la formalització pràctica, a partir d'un recorregut intuïtiu des de la idea d'aprofundir i copsar el sentit de la relació entre la matèria i l'humà, ha coincidit amb la construcció del pensament posthumanista i, d'alguna manera, pot aportar alguna cosa diferent de les teories de les noves materialitats, perquè s'ha abordat precisament des de l'experiència pràctica i no des de la teoria.

La confluència i la proposta d'hibridació del recorregut i l'experiència de l'autor de la proposta en l'àmbit professional de les pràctiques de l'argila, juntament amb les propostes d'alguns creatius que apunten a un reconeixement dels oficis i els seus processos com a nous mitjans del llenguatge de l'art contemporani, i la forta entrada dels corrents de pensament crítics, com el posthumanisme, obren una dialèctica triangular entre l'experimentació performativa amb argila —que és la columna vertebral de la tríada—, l'ampliació dels límits conceptuals de l'art contemporani vers nous àmbits d'actuació processual, i les argumentacions del pensament posthumanista. Un encreuament que proposa noves oportunitats i alternatives per al desenvolupament i el posicionament de les pràctiques de l'argila en la contemporaneïtat. Cal destacar la compenetració entre aquests tres àmbits com formant un aglomerat singular en la seva presa de consciència

compartida. Aquesta compenetració, o sigui, el seu compromís clar i determinat, podria ser una possibilitat d'aportar noves visions crítiques i contemporànies utilitzant llenguatges que es basen en l'ofici de la terrisseria.

Una vegada entesa la relació entre la pràctica i la teoria, i decidit l'àmbit d'acció creativa, el qual es desenvoluparà a partir de la cultura de la terrisseria enllaçada als llenguatges de l'art contemporani, és obligatori esbrinar el sentit i la transcendència de la matèria fonamental que s'utilitzarà en aquesta experiència: el fang. Perquè esdevindrà la base material o concreció corporal on es concentraran els processos, el desenvolupament i els resultats de les diverses formes i camins que anirà explorant la investigació.

Quan es decideix realitzar accions creatives utilitzant els recursos d'un ofici ancestral, com és la terrisseria, es crea un compromís amb la seva essència i la seva constitució; però sobretot s'instaura una convinença amb el material, el fang, que és el fonament sobre el qual s'assenta tota l'estructura, els procediments i els mitjans de l'ofici. Per això, una vegada s'inicia aquest recorregut, comença automàticament una reflexió sobre l'origen, l'evolució, la necessitat, les possibilitats, etc., de desenvolupar una acció creativa vinculada directament a la materialitat de l'argila. I aquesta inquietud és la clau per començar a obrir portes que permeten entrar de ple en els principis de la matèria. Així s'originen les consideracions sobre els seus recorreguts vitals, i sobre quines són les capacitats latents que s'amaguen darrere —o, més ben dit, a l'interior— d'aquest material. Com s'origina, com es constitueix i què és l'ésser mineral? Pot ser que, en existir des de molt abans que el sentir animal i la consciència humana, pugui tenir una incidència en el seu posterior desenvolupament orgànic? L'argila, que està formada per la molta microscòpica de diversitat de minerals, pot ser que pugui apropar-nos a estats o significats de la matèria que l'antropocentrisme ha anul·lat i dissipat?

L'argila, doncs, en aquesta recerca no té la funció de ser utilitzada com un mitjà per representar sinó que es converteix ella mateixa en una matèria desconeguda per explorar, descobrir o performar; en un subjecte amb capacitat d'actuar; una identitat que es pot confrontar amb els humans, no en el sentit d'encarament o comparació, sinó en el sentit que totes dues són entitats autònomes, però amb capacitat de compartir agències i fluir conjuntament. Vet aquí la necessitat d'utilitzar les tesis del posthumanisme per reforçar els arguments des d'un corpus teòric que reculli i aprofundeixi les intuïcions i les descobertes desenvolupades en l'activitat pràctica. Els teòrics es basen sovint en alguns artistes visuals i plàstics, atesa la necessitat de portar al terreny de la praxi experimental les seves idees i transferir-les, des de l'àmbit abstracte, a l'àmbit formal i matèric. D'aquestes sinergies, l'autor en destaca els referents següents:

- Rosi Braidotti mostrava els vídeos de l'artista Sue Austin Freewh (*Part 1-Finding Freedom*, 2012) i també de l'artista xinesa Lu Yang (*Uterus Man*, 2013), que utilitza l'animació en la seva conferència sobre la condició posthumana (es va poder veure al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona el 2015).

- Donna Haraway s'inspira sobretot en les narratives de ciència-ficció d'Octavia Butler i les pintures de Lynn Randolph (*#Cyborg*, 1994).
- Timothy Morton ha col·laborat en projectes musicals amb Jennifer Walshe i Björk, i en projectes d'art amb l'artista lituana Emilija Skarnulyte i també amb Haim Steinbach.
- Jane Bennett (2010) dialoga amb l'obra de l'artista americana Cornelia Parker. De fet, una seva instal·lació (*Neither From Nor Towards*, 1992), de l'Arts Council Collection del Southbank Centre London, il·lustra la portada del seu llibre.
- Karen Barad ha estat el referent d'Annette Arlander, *performer* del paisatge. Aquí és la creativa qui necessita la teòrica per explicar i referenciar el treball pràctic; però, en tot cas, segueix sent vigent el binomi de dependència entre el discurs i la matèria, en aquest cas, l'acció.

La majoria d'aquests teòrics i aquestes teòriques utilitzen de referents obres artístiques que empen llenguatges com el vídeo, l'animació, la música o la narració literària; en canvi, són poques les obres realitzades amb llenguatges que es basin en la relació directa amb la matèria, encara que s'investigui sobre les reaccions i les respostes que dona la matèria en la relació establerta amb els humans. Potser Donna Haraway és qui ho té més en compte, i proposa constantment referents de les arts plàstiques tridimensionals, els quals donen una dimensió material al seu pensament. Haraway també invoca i analitza l'artesania indígena americana precolonial, com, per exemple, plats i bols amb els seus dibuixos simbòlics que transporten a una dimensió mítica. Per a ella, també és un referent el projecte participatiu internacional de les germanes Margaret i Christine Wertheim (*Crochet Coral Reef*, 2005), que apel·la a la força cooperativa d'una consciència comunitària en l'àmbit planetari. A més, a les fotografies o els vídeos, Haraway manifesta una tendència constant a compartir la seva imatge; amb la presència de monstres que resulten d'hibridacions multiespècie i antinatural, tridimensionals o d'animació, i també amb la presència de les seves mascotes: la gossa Cayenne Pepper i el gos Roland (Haraway, 2016, 2018), les quals per a ella són uns perfectes representants de l'existència cíborg que ha aconseguit engendrar la cultura humana.

Les dues propostes visuals i plàstiques —tant la de les germanes Margaret i Christine Wertheim com la de Haraway, qui fa servir monstres d'animació en les seves intervencions públiques— es basen en la intensitat expressiva de la singularitat dels oficis, o sigui, de la feina feta amb les mans que transfereix a la matèria una capacitat d'incidir de manera directa en la realitat. És en aquesta línia que l'artesania contemporània, i concretament la postartesania, pot aportar molt a aquestes teories des de la pràctica i consolidar-se com un referent fonamental per la seva implicació en els processos de transformació, transmissió, hibridació i integració de la matèria.

## Pràctiques ceràmiques contemporànies i art contemporani

Hi ha molts treballs creatius que, des de la segona meitat del segle XX, utilitzen concretament l'argila com a matèria primera o els procediments de la terrisseria com a recursos bàsics. La conceptualització va anar agafant cada vegada més importància i, amb el temps, es va arribar a la devaluació de la matèria i el procediment tècnic dels oficis davant la supremacia de les idees i el pensament. Concretament, el desenvolupament dels oficis en l'àmbit del progrés i la investigació cultural i artística va decreixer l'últim quart del segle XX. La causa va ser la convenció generalitzada que existia una enorme distància entre la filosofia o el pensament i els oficis, entre el concepte i la matèria. S'hi va sumar la ignorància del coneixement ancestral que amaga la feina amb les mans, i que suposa una connexió amb l'entorn i el medi. Contemporàniament, hi va haver un fort desprestigi de la substancialitat i també de la tècnica, pel fet d'anar en sentit contrari a la considerada extraordinarietat de la genialitat i de la subtileza immaterial del món de les idees, segons la perspectiva logocèntrica imperant. Però les noves actituds que es generen des del posthumanisme i les noves materialitats fan possible una renaixença i un desenvolupament d'aquestes disciplines que va molt més enllà de la seva convencionalitat i dels seus propis límits.

Aquests darrers anys, els treballs creatius a partir de les pràctiques de l'argila i que utilitzen les tècniques de la terrisseria han anat augmentant i apuntant nous significats. Des de les inicials incursions conceptuals en la matèria per Robert Smithson, que l'any 1969 a Roma va bolcar el remolc d'un camió ple de quitrà líquid en un gran talús de terra amb un fort pendent (*Asphalt Rundown*) i que posteriorment va enterrar una casa sota tones de terra amb l'ajut d'una excavadora (*Partially Buried Woodshed*, 1970), passant per les accions d'Alexandra Engelfriet, fins a arribar a les instal·lacions d'argila de l'artista Charlotte Nordin. Hi ha un munt de treballs que val la pena analitzar i llegir des de la perspectiva del posthumanisme per entendre les intuïcions seminals i el procés desenvolupat, fins a arribar a la plena coincidència de les idees entre la teorització filosòfica i la pràctica artística.

Cal precisar que aquest marc de referència, que serveix com a base des d'on desenvolupar aquest projecte, abasta la ceràmica contemporània i experimental, així com les investigacions en art contemporani que utilitzen materials o procediments dels oficis o concretament de les pràctiques ceràmiques. Sovint, la frontera és ambigua i porosa, però precisament aquesta dissolució o, a vegades, hibridació entre els dos àmbits és la que obre portes i permet trobar nous camins d'investigació o resultats sorprenents. L'obertura i la flexibilitat, doncs, poden ser claus en aquest camí de descoberta i d'intuïcions que encara està en vies de definició.

El filòsof Bruno Latour, en el documental del director Alexander Oey (2017) sobre l'antropocè, comenta que la vida es troba en una capa molt fina de l'estratosfera, que la capa de terra situada a la litosfera és sensible a l'activitat dels humans i que avui dia està agitada. És una terra diferent de com se la concep. Semblava que era d'una

determinada manera, però ara demostra que la naturalesa és afectada per l'agitació humana i hi respon de manera inesperada. La superfície de la terra està viva.

La resposta de la matèria potser seria diferent si fos tractada d'una altra manera a com ha estat tractada des del principi de la civilització. I, sobretot, des de l'època de la industrialització i la racionalització científica, quan la capacitat de les màquines i les noves energies fòssils va aconseguir explotar de manera exponencial els recursos del planeta, i es va donar pas a l'acceleracionisme.

El gran creixement econòmic de l'època de la postguerra es va basar en l'alta producció de béns a costos baixos, gràcies a la tecnificació industrial i a nous sistemes de fabricació més efectius. Un dels factors que van influir en els baixos costos de producció va ser que la conjuntura política, social i econòmica va permetre desenvolupar i consolidar el concepte de la propietat privada —que ja havia començat a constituir-se a l'inici de la revolució industrial— a causa de les necessitats de determinar i disposar de capital productiu. Així, es va permetre que fossin considerats com a propietat privada alguns béns que, en un altre context, s'haurien pogut contemplar com a béns comuns. D'aquesta manera, recursos naturals com els animals, els peixos, les plantes, els boscos, el carbó, el petroli, l'aigua, l'aire, la terra, etc., van passar a ser privats per possibilitar la seva explotació econòmica i generar riquesa amb la seva transformació. Els minerals, els metalls, els àrids, l'argila, etc., també van patir aquest procés de privatització i sobreexplotació desmesurada. Des d'aleshores, l'extraccionisme local, territorial, colonial i multinacional ha desenvolupat unes formes d'explotació en els ecosistemes naturals més aviat irrespectuoses amb el medi ambient i les societats que han patit les espoliacions.

La terra, els minerals i l'argila són una part de l'escorça terrestre, la qual, gràcies a la seva qualitat singular en relació amb l'activitat climàtica i la composició atmosfèrica, s'ha constituït com a medi abiòtic. De fet, és aquest medi i la seva facultat d'evolució abiòtica que ha permès la creació de la biocenosi, l'única en l'univers conegut de la qual de moment es té notícia.

L'esperit crític del posthumanisme i les noves materialitats té en compte aquestes qüestions agencials, vitals i ecològiques de la materialitat. De fet, el desenvolupament del coneixement del posthumanisme es basa en idees que tenen a veure amb les connexions que hi ha dins la vida i els ecosistemes i, finalment, amb la prosperitat de la vida i els ecosistemes.

És per això que l'estudi de la relació entre la terrisseria i el pensament posthumanista comporta establir una correspondència entre aquests elements: la terra, els minerals i l'argila —sense menystenir el seu origen com a elements que formen part d'un ecosistema natural i capaç de ser un medi abiòtic amb la facultat de sostenir la vida. Per això, és estrany que els llenguatges i l'expressió de les pràctiques amb l'argila com a recurs de coneixement i investigació artística no tinguin un espai definit en els contextos d'atenció fomentats des de les noves materialitats. I això és així, tot i haver-hi mostres suficients de treballs que responen a aquestes expectatives i línies de recerca com, per exemple,

les obres de Michele Ciaccioffera, Salvatore Arancio, Valérie Delarue, Clemence van Lunen, Brie Ruais, Charlotte Nordin i Chiara Camoni, entre d'altres. En canvi, en les manifestacions artístiques des de l'àmbit de l'art contemporani sí que hi ha molta atenció als oficis i les seves relacions amb les materialitats, gràcies a la recerca directa que poden oferir els seus procediments i recursos. És, doncs, des d'aquest espai d'immersió i experiència vinculada a l'essència, a la qualitat i la potencialitat de l'argila —sigui a partir dels seus orígens, les seves pràctiques, les seves ecologies, seus afectes...—, des d'on es proposa la possibilitat de fer una aportació pràctica a la construcció del pensament posthumanista.

### **Relació entre l'ofici i l'art contemporani**

Aquesta predisposició a obrir les fronteres de la conceptualitat, a provocar col·laboracions entre els artistes i els artesans, a investigar directament sobre les qualitats intrínseques dels materials per descobrir nous espais de transició es fa palesa quan molts dels artistes que treballen des dels àmbits dels oficis participen en esdeveniments internacionals, com la Documenta de Kassel, la Biennale di Venezia o la Biennial de São Paulo. Podríem esmentar artistes com ara Yeessookyung, Rosemarie Trockel, Liu Jianhua, Jason Lim, Lilibeth Cuenca Rasmussen, Salvatore Arancio, Eve Ariza, Erika Verzutti, Michele Caccioffera, Liliana Porter, Carlos Amorales, Maria Loboda i Zahrah Al-Ghamdi, entre d'altres.

També és notori l'interès que s'ha despertat aquests últims anys per les pràctiques artístiques vinculades als oficis en les exhibicions dels grans museus i les sales d'exposicions d'àmbit internacional amb treballs com, per exemple, els d'Anni Albers, Ai Weiwei, Teresa Lanceta, Grayson Perry, Theaster Gates, Edmund de Waal, Clare Twomey, Anna Maria Maiolino, Takuro Kuwata, Klara Kristalova i Simone Fattal, entre d'altres.

Mentre aquestes mostres d'atenció als llenguatges dels oficis en l'àmbit de l'art contemporani tenen lloc a Nova York, Londres, París o Berlín, a Catalunya no hi ha aquest reconeixement o, més ben dit, el reconeixement és tènue en els àmbits institucionals o les galeries d'art. Per això, una de les finalitats de la tesi és crear i definir espais d'interès on l'aportació de les pràctiques de l'argila i les pràctiques ceràmiques, que ja estan treballant en aquesta direcció, es visualitzi, es desenvolupi i agafi més protagonisme en l'àmbit cultural. És un moment d'atenció a la cultura artesanal, i seria convenient recollir aquesta tendència perquè pogués créixer segons el dinamisme i l'empenta que té actualment.

## La creativitat i les pràctiques de l'argila com a responsabilitat compartida

Karen Barad (2017), des de l'àmbit del realisme agencial, defensa que cal entendre els cossos com a fenòmens en transformació constant i dissoluble. Barad encunya el neologisme *intraacció* amb la idea que es diferenciï del terme *interacció*, per poder explicar que les intraaccions contínues entre els fenòmens són la causa de la seva emergència i configuració diferencial. Les intraaccions operen gràcies a l'actuació d'agències, les quals tenen la capacitat de relacionar, enredar, reconfigurar fenòmens i provocar una articulació dinàmica topològica incessant de les corporalitats que conformen el món.

Barad, quan centra la seva observació en la intraacció com a resultat del dinamisme de l'activitat entre agències, està enfocant les corporalitats com a manifestacions efímeres i metamòrfiques que no tenen sentit en si mateixes, sinó com a reaccions col·lectives i residuals de l'esdevenir. En aquest sentit, la individualitat perd tot interès i sentit, mentre agafen pes la interconnexió i la interdependència. Per tant, el cos separat i la matèria com a entitat aïllada, un fenomen sense agències, no tenen gens d'interès perquè no tenen cap funció a desenvolupar ni cap canvi a aportar. Passa el mateix amb la terra o l'argila, les quals perden el sentit separades del seu medi. Així doncs, la importància de les corporalitats no està en la seva individualitat, sinó que rau en el fet de promoure i dinamitzar les connexions i les interrelacions entre elles. Aquesta interacció les transforma i al mateix temps crea noves corporalitats.

L'argila que es troba en el seu àmbit natural, a la terrera, té diferents funcions i registres, dependent de la condició intraactiva agencial en què se situï. Per exemple, pot ser intraactiva en l'àmbit geològic, desenvolupant funcions com a argila verge sedimentada, o com a medi abiòtic que poden utilitzar els organismes com a hàbitat, o com a cossos formals discursius manipulats pel performer, entre d'altres.

En tot cas, qualsevol d'aquestes agències és important i té el mateix valor qualitatiu, perquè són fonamentals per la seva potencialitat de desenvolupar i fer emergir nous fenòmens. Per això mateix, cap d'elles no està per sobre de les altres, sinó que cal entendre-les totes com a imprescindibles, necessàries i interdependents per la seva facultat de produir les reconfiguracions topològiques infinites del món. Així, l'argila, per les seves propietats intrínseques —sobretot pensant en les seves potencialitats de vitrificació irreversible, de plasticitat reversible, i en les seves qualitats abiòtiques— es presenta com un arquetip fenomenològic essencial, precultural i transcultural.

L'agència és inaprehensible, s'escapa de la rígida racionalitat humana, perquè és inherent a les fenomenologies materialistes i actua segons les seves pròpies lògiques físiques, químiques, energètiques, biològiques o quàntiques. Des d'aquest punt de vista, que transcendeix les capacitats empíriques humanes, l'agència troba una correspondència plena amb les facultats que constitueixen l'argila com a entitat primordial, atemporal, excepcional, i amb una gran potencialitat creativa i qualitativa. En efecte, l'agència com a responsable

causal dels canvis fenomenològics troba una dimensió paral·lela a les qualitats de l'argila, la qual estructura corporalment i enregistra incondicionalment, gràcies a la plasticitat i la seva capacitat d'adaptar-se i respondre topològicament a qualsevol interpel·lació.

Aquí es pot començar a entreveure que les pràctiques amb l'argila, a causa de les seves propietats plàstiques intrínseques, responen d'una manera literal a les premisses de la intraacció i l'agència. Barad (com se cita a Arlander, 2014, p. 30) afirma que l'agència és el seguit de reconfiguracions contínues del món i que l'univers és una intraactivitat agencial en el seu esdevenir. Per tant, fa explícit (com se cita a Arlander, 2014, p. 31) que l'agència es basa en la modificació de les possibilitats de canvi implicades en la formació de fenòmens corporals, que es constitueixen i es presenten com a estructures causals.

Aquest dinamisme agencial comporta, doncs, una potencialitat configuradora i il·limitada de possibilitats topològiques, les quals es manifesten a través de l'argila com a matèria arquetípica i, per extensió, a través de la terrera en la seva constant metamorfosi. Aquesta capacitat d'adaptació i canvi manifesta en l'argila, però que de fet es presenta en qualsevol altre material, respon a la necessitat de transformació incontrolable de la matèria en el seu esdevenir. És una actuació de la qual els humans s'han apropiat i que han sabut controlar fins a portar-la al límit de les seves possibilitats.

En aquest sentit, el que al principi del Neolític eren focus locals de producció artesanal —on es realitzava l'elaboració i la transformació de metalls, ceràmica, vidre, teixits, fusta, fibres vegetals, construcció en tapiera, aliments, etc., d'una manera més o menys harmònica amb l'entorn—, van créixer exponencialment i es van consolidar durant la industrialització com a grans territoris industrialitzats, fusionats a les grans urbs en expansió constant. Després de les diverses revolucions industrials i tecnològiques, al final de l'època del capitalisme avançat, s'han convertit en un monstre global de colonització, espoliació i destrucció de l'escorça terrestre, fins al punt que s'ha arribat a un desequilibri ecològic i climàtic, a causa de l'esgotament i la desaparició dels recursos naturals, i la impossibilitat de reequilibrar l'ecosistema en l'àmbit planetari. Des d'un punt de vista una mica més abstracte, es podria parlar de topologia entròpica provocada pels àmbits extractiu i productiu; en definitiva, pel procés d'expulsió, dispersió i exhauriment dels subjectes originals, el qual ha provocat una pertorbació de l'ordre sostenible i un creixement de caos irreversible. Per tant, tots els processos de mutació de les corporalitats amb capacitat mercantilista —considerades matèries primeres (els minerals, els metalls, els àrids, la terra, les plantes, els animals, tot allò que pugui estar viu i ser productiu des de qualsevol punt de vista)—, sumats a tota l'energia que cal emprar per moure tota aquesta massa de matèria en transformació productivista, són la causa d'una deformació i una pèrdua incontrolable de la matèria activa de la biosfera. Aquest procés representa un desgast i un deteriorament irreparable de tots els actors implicats. La topologia entròpica a escala planetària es fa evident en els canvis físics que suposa la transformació de la superfície terrestre, però també en el deteriorament de la qualitat del medi, sigui de la litosfera, la hidrosfera o de atmosfera. Es produeix, doncs, una deformació de la matèria de la biosfera. I això representa, no només un canvi substancial de la constitució física del medi,



sinó sobretot un canvi en la constitució de la qualitat dels seus actors, fet que implica una nova naturalesa de l'àmbit mediambiental de l'entorn. Aquesta matèria i energia en moviment constant, però amb un recorregut irreversible en funció de la manera com es concep la seva transformació, es podria anomenar *matèria topològica antropocènica*.

La utilització de l'argila, pel seu valor únic com a matèria plàstica i vitrificable, comporta indirectament una agressió al medi natural, el qual s'explota i devora de manera insaciable. L'activitat de les pràctiques de l'argila demana una obtenció i un processament constant de la matèria primera, cosa que requereix l'augment gradual dels processos d'extracció i processament. Les terreres, zones de sedimentació i acumulació de l'argila, pateixen un espoli, la destrucció del seu ecosistema i, al final, un esgotament dels seus recursos naturals. Aleshores és quan s'aprofita el gran volum dels seus clots per convertir-los en abocadors —sovint alegals i, per tant, no controlats— que s'omplen de deixalles i tota mena de residus de la societat consumista. Aquest problema identifica i visibilitza de manera local un gran problema extensible a l'àmbit global, i que té a l'arrel l'extrativisme i el productivisme en què es basa el capitalisme.

Una hipòtesi que neix d'aquesta reflexió és si, davant la incapacitat de canviar el model capitalista des de les teories utòpiques —fet que ha portat els humans a la profunda crisi global i conjuntural en què ens trobem— seria possible, a través del canvi de relació que s'estableix amb la matèria —concretament des de les pràctiques de l'argila, però extensible a qualsevol altra especialitat artesanal—, aconseguir altres models de relació amb la matèria i d'actuació en el medi que tinguin en compte les qüestions de responsabilitat compartida amb tota la resta d'actors que intervenen en l'acció. La idea seria que aquests nous paradigmes relacionals i d'actuació amb l'entorn material servissin d'experiència pràctica i fonaments per a una millor construcció ecosocial.

L'experiència d'aconseguir canviar les relacions amb les activitats més quotidianes i amb l'entorn material més proper seria un bon fonament sobre el qual poder construir nous models productius, econòmics, socials, polítics i ecològics. Per això es proposa anar de baix cap a dalt, des del més proper i immediat al més llunyà i global. Començant des del reconeixement de la dependència de la matèria i la necessitat de canviar la relació amb ella, per arribar a una organització del món no centralitzada, interconnectada, socialment i ecològicament respectuosa; començant des de donar valor a l'intercanvi amb la materialitat, a causa de la interdependència i la interrelació dels humans amb ella, per arribar a una complicitat i una cooperació evolutiva; començar des del contacte i la interacció amb ella, per aconseguir una intraacció i una generació de fenòmens que reconfigurin l'esdevenir del món i el modelin segons uns valors de respecte, ètics i ecològics.

Queda clar que la generació infinita de matèria topològica antropocènica, la qual, des dels sistemes econòmics, compleix l'exigència de ser produïda a gran escala i de manera continuada per obtenir el màxim possible de beneficis, és una decisió política. I es podria dir que, en aquesta decisió política, tothom hi té el seu grau de responsabilitat. També queda clar que la producció d'aquesta matèria topològica antropocènica és la causa

de la crisi i el col·lapse ecològic i social actuals. Per tant, la seva creació no és positiva ni és beneficiosa per a la humanitat, ni per a les altres espècies, ni per a la matèria no orgànica. Aleshores, per què se segueix produint d'una manera obsessiva i intensiva? A qui beneficia? Qui té interès en la producció d'una matèria letal per al planeta? Com és possible que es permeti el processament i la fabricació de material escatològic en una dimensió planetària?

Sens dubte, la inversió d'energia i recursos encaminada a aquesta mena de producció podria estar destinada al desenvolupament de processos amb altres intencions, que podrien ser beneficiosos i positius per a la comunitat planetària. Caldria, però, canviar moltes coses, i la primera seria el reconeixement de la materialitat com a base corporal indispensable, imprescindible i essencial de totes les entitats. Entitats que no tenen sentit per elles mateixes, sinó que són importants en relació amb la interconnexió i la interrelació que es crea entre totes elles i entre totes les parts que les constitueixen. Aquesta potser és la individuació més preuada de l'existència i és la que li dona sentit: la capacitat d'evolució a partir de la relació entre diferents elements. Per tant, tots els elements són importantíssims, perquè d'ells, de cadascun, depèn la creació i la capacitat evolutiva; cal insistir i tenir present que això depèn absolutament de les materialitats. Els elements materials o corporals intraactuen entre ells i es transformen mentre es creen altres noves corporalitats.

Si s'emplaça l'argila, com a matèria elemental i primordial, la qualitat de desenvolupar la capacitat topològica posthumanista, en contraposició a la tendència del context productivista de generar matèria topològica antropocènica, s'està reconeixent en l'argila una realitat afirmativa plàstica.

L'argila sempre ha estat present en la creació de nous escenaris, fent possible amb les seves propietats plàstiques d'arribar a ser un actor clau en els processos de transformació. Aquesta predisposició, juntament amb la intervenció humana amb capacitat d'implementar un compromís ètic basat en el reconeixement de les relacionalitats actives i transformadores que reconfiguren constantment l'esdevenir, poden convertir-se en la base d'una aliança que pugui determinar el despertar de noves maneres de procedir des de l'acció creativa.

A la terrera s'hi fan molt evidents les múltiples correlacions íntimes que crea l'argila en relació amb les interaccions i les agències. Per exemple, la mateixa experiència assenyalava que el tall agencial que es produeix en concentrar l'atenció utilitzant unes determinades barreges d'argila i actuant sobre ella amb unes determinades intencions constructives no separa ni aïlla els agents contextuais, sinó que, més aviat, genera una responsabilitat compartida amb tota la resta d'agències enredades que intervenen en l'acció, tant de manera directa com indirecta, siguin la terra, l'aigua, l'aire, el sol, la calor, l'actitud del *performer*, l'enquadrament de la màquina de fotografiar, etc. Per tant, al final es tracta d'un compromís ètic que, com diu la *performer* de paisatge Annette Arlander (2014), citant Karen Barad, no consisteix a donar «una resposta correcta a un altre radicalment

exterior(itzat), “sinó en la responsabilitat i la rendició de comptes de les relacionalitats vives de l'esdevenir de què formem part”» (p. 31).

Posant el focus d'atenció en l'esdevenir col·lectiu, també cal remarcar la idea que la separabilitat agencial, en relació amb la investigació artística quan es dona l'embull del subjecte amb l'objecte, no busca una objectivitat marcada per la separació entre l'objecte i allò que observa, sinó que més aviat indica la interrelacionalitat dels «fenòmens que constitueixen la inseparabilitat ontològica dels “components” que intraactuen agencialment» (Barad, citada per Arlander, 2014, p. 31). Així doncs, la intraacció pot representar la separabilitat agencial, però «la separabilitat no és ni inherent ni absoluta, sinó intraactiva en relació amb un fenomen específic» (Barad, citada per Arlander, 2014, p. 31).

El procés pràctic desenvolupat a la terrera, treballant directament amb les materialitats presents i incloent les intervencions del cos humà com una agència corporal més, dona consistència i sentit a l'acció performativa, que en l'última etapa de l'experimentació es converteix en una necessitat inqüestionable per la seva buscada dependència de l'espai i temps. L'experiència performativa no només permet la inclusió de totes les corporalitats com a llocs físics des d'on s'activen les agències de manera distribuïda i diferenciada, sinó que, sobretot —perquè permet comptar amb el temps gràcies al qual es desenvolupa la intraacció de totes les agències—, fomenta l'empoderament evolutiu dels fenòmens emergents i dissolubles:

L'«observador» i allò «observat» no són res més que dos sistemes físics que intraactuen per assenyalar l'«efecte» a través de la «causa». Els observadors humans són possibles, però no necessaris; i l'objectivitat és una qüestió de «responsabilitat en relació amb les marques dels cossos. Per això no és important intervenir (des de fora), sinó intraactuar des de dintre i com a part dels fenòmens produïts».<sup>1</sup>

L'objectivitat i la marca dels cossos estan directament relacionades, i precisament tot el procés pràctic ha construït un recorregut on ha calgut posicionar-se en relació amb l'exigència d'un desenllaç necessari, que s'ha resolt des d'aquests termes. El punt d'arribada en l'etapa final de l'experiència pràctica ha desencadenat la necessitat de situar-se de manera responsable en relació amb totes les corporalitats —inclosa la pròpia— i, per tant, d'intraactuar amb elles a partir de les connexions interiors. Ha estat necessari arribar a establir unes relacions tan profundes i íntimes com sigui possible, sigui amb la corporalitat d'un mateix o amb les corporalitats diferencials, tenint en compte els recursos a l'abast. Intraactuar des de dintre, i com a part dels fenòmens, deixa els humans fora de la supremacia de la racionalitat que ha imperat de manera desequilibrada tot el llarg període de predomini dels humans sobre la natura; les lògiques de la superioritat de la racionalitat s'han utilitzat com a base ideològica per tal d'actuar des de l'objectivitat alienant. Això ens situa fora de la racionalitat logocèntrica, perquè ens emplaça també

---

1 Barad, citada per Arlander, 2014, p. 31.

a l'interior de fenòmens que són intel·ligibles, on l'acte de raonar perd el sentit. Ara bé, això no anul·la la possibilitat que es disposi de perceptibilitat, d'afectes, de sentit o d'alguna mena de consciència.

Aquesta necessitat processual que vincula, en termes de transformació recíproca, el subjecte humà a través de qualsevol acció en un medi coincideix plenament amb les teories de Barad, en la seva anàlisi de les relacions entre l'observador i l'observat, o el que és el mateix, entre l'instint creatiu i l'objecte investigat. És allí, o sigui, en les vinculacions i les interaccions on introdueix els nous elements que donen una nova perspectiva en relació amb la intraacció: l'objectivitat i les marques dels cossos. És en aquestes dues nocions on es posa de manifest la responsabilitat dels éssers humans en relació amb les altres corporalitats, i on aquest compromís agafa una importància fonamental de cara al desenvolupament dels fenòmens. Potser la consciència d'aquesta responsabilitat sigui la clau per canviar de direcció quan es parla de les tràgiques conseqüències que ha comportat el productivisme capitalista; i també podria ser que, si aquesta consciència hagués estat present en altres èpoques, concretament des de l'inici de l'acceleracionisme, ara mateix els humans no estarien situats davant l'abisme del col·lapse.

Per tant, és necessària la intraactuació des de dintre dels fenòmens perquè, en formar-ne part, els humans no poden mirar-los des de fora; o sigui, no poden adquirir objectivitat. Formar part dels fenòmens implica la creació de vincles recíprocs entre els humans i el món. La subjectivitat crea vincles profunds d'afecte que ens interpel·len des de les emocions i els sentiments, en comptes d'indagar des de la raó. Aquests vincles connecten de manera ontològica les corporalitats i provoquen un sentiment de pertinença comunitari; un reconeixement de la continuïtat, la interrelació i la interdependència diferencial. És des d'aquest vessant que l'acte creatiu esdevé fluït i necessari, perquè no s'està produint des d'una determinació racional, sinó des de la mateixa intraacció, la qual sustenta l'esdevenir fenomenològic. Aleshores, l'acte creatiu neix com una experiència més que assenyala el propi posicionament envers l'entorn, i situa els humans en relació amb les seves relacionalitats i responsabilitats, o no, davant del món amb què comparteixen l'esdevenir i del qual formen part. Per tant, la qualitat de la relació ètica és un comportament que pot aportar, o no, l'acció creativa; en tot cas, segons els propis sensors de valors, correspon als humans activar-la i, així, poder col·laborar a completar o complementar els processos i els cicles propositius pels quals la natura circula.

Els humans no poden eludir aquesta facultat, de la qual els proveeix la consciència, i, per tant, cal que les intencionalitats hi estiguin d'acord. Qualsevol gest o acte humà pot, o no, assumir aquesta responsabilitat i ser decisiu en relació amb el que s'assenyala i el que s'exclou. L'alternativa és la responsabilitat en relació amb cuidar i donar empara als fenòmens que travessen els humans i que aquests travessen. Pel sol fet que formen part dels éssers humans i aquests formen part d'ells, i atès que aquesta intraacció condiona les marques en els cossos, cal ser molt responsable d'afectar els cossos i ser afectat pels cossos de manera clara però empàtica, i no pas dolorosa o traumàtica. Qualsevol

actitud irresponsable pot crear ferides als altres cossos, en comptes de senyals i marques que simplement convidin a la diferenciació i l'evolució.

## **Organització, desenvolupament, estructura, resum i límits**

Les referències de creatius i teòrics contemporanis s'aniran presentant al llarg del recorregut de la tesi amb la intenció de crear relacions de complicitat envers la proposta pràctica experimental. Es tracta de posar exemples de treballs de creatius que han tingut en compte, en els seus processos de treball, la centralitat de la matèria o els processos vinculats a les pràctiques dels oficis, particularment de l'argila. També es tindrà en compte la relació amb els continguts conceptuals que s'han anat desenvolupant des de principis del segle XXI en relació amb el pensament posthumanista i les noves materialitats. Cada referent o grups de referències introduiran una temàtica que es desenvoluparà a cada apartat i que estarà vinculada al treball pràctic, la qual també servirà per contextualitzar accions pràctiques en un marc d'experiència i coneixement molt més ampli i universal. Es tindran presents alguns antecedents del segle XX, que es van avançar i van obrir el camí a propostes desenvolupades, després, en uns contextos més favorables. Finalment, es referenciaran propostes que arriben des d'àmbits de l'art contemporani, les performances, etc., perquè poden fer una aportació significativa a l'experiència de les pràctiques ceràmiques, la qual, en el fons és la principal línia d'investigació.

Els referents es divideixen en dues línies. Una de més propera i d'alguna manera vinculada en algun aspecte amb el posthumanisme —a vegades es tracta simplement d'un índex precursor—: Michele Ciaccioffera, Claudi Casanovas, Ariadna Guiteras, Anna Maria Maiolino, Cristina Gozzini, Regina de Miguel, Takuro Kuwata, Oriol Ocaña (com a comissari de la performance dramatitzada *Mà, màquina, matèria*), Alexandra Engelfriet, Rosalie Trockel, Joseph Beuys, Rioji Koie, Valerie Delarue, Chiara Camoni, Kazuo Shiraga, Rosa Amorós, Pere Noguera, Charlotte Nordin, R. Smithson, Clare Twomey i Ana Mendieta. La segona línia està constituïda per referents o grups de referència que poden tenir aspectes o algun signe que els apropi —encara que sigui de manera indirecta o incipient— a les noves materialitats: Gabriel Orozco, Clémence Van Lunen, Maria Diez, Sofi Van Saltbommel, Julieta Aranda, Giuseppe Penone i Ariadna Guiteras.

Potser la qüestió que determina la selecció dels referents —que aquests últims anys s'han multiplicat exponencialment gràcies a la democratització i la difusió dels treballs artístics en l'àmbit internacional a través de les xarxes— és, d'una banda, la visibilització de la manifestació de la vitalitat de la mateixa matèria i, de l'altra, que això produeixi unes reaccions físiques visibles en unes seqüències temporals determinades dilatades en el temps. Es busquen sobretot les experiències pràctiques que enfoquen tot allò que és incontrolable i que s'escapa del domini humà; tot i que l'agència humana, entre d'altres, serà la responsable de la provocació d'una altra constant d'atracció, o sigui, de

la matèria que s'erigeix en presència activa i vital, que s'anima, que respon, que s'agita, que resisteix, que reacciona, que pateix, que s'altera, que es pertorba, que es trasbalsa...

La tesi es desenvolupa en dos fronts que interactuen entre si, temàtiques que aniran estructurant i definint conceptualment la recerca.

Per un costat, la part pràctica, que es desenvolupa només a les terres de la Bisbal d'Empordà, on es treballa directament amb el fang que s'hi troba en estat verge. El treball de camp serveix per desenvolupar unes observacions i unes accions que proven d'esbrinar les relacions que es poden establir entre la matèria i els éssers humans, concretament entre el fang i els humans. Aquestes observacions, intervencions i accions seran enregistrades en fotografia per tal de tenir uns testimonis i un arxiu de l'experiència.

Per un altre costat, el desenvolupament de l'argumentació teòrica per tal de complementar i argumentar l'experiència pràctica des de les inquietuds i la perspectiva de les línies de pensament actuals. El text teòric estarà complementat amb fotografies en forma de fitxes testimonials informatives d'experiències pràctiques creatives, les quals faran de fil conductor de les disquisicions intel·lectuals. A partir del treball pràctic realitzat a la terrera i la seva anàlisi, la qual estarà enllaçada a documents gràfics d'obres de referents reconegudes en l'àmbit de la creativitat, es desplegarà un seguit de temes de recerca, com per exemple: el sentit de l'entrenament i la pràctica dels oficis, el valor del fang per a diverses cultures, l'ètica de l'explotació de les primeres matèries i els processos de transformació i producció, el problema del malbaratament dels objectes de consum i la proliferació dels abocadors, la transmaterialitat o la possibilitat d'establir noves relacions no antropocèntriques entre els humans i els no humans, la transdimensionalitat connectiva que comencen a oferir els nous mitjans entre els humans i els no humans, la postartesania com a canalitzador d'un nou gest de reparació i col·laboratiu en relació amb la manipulació i la transformació de la matèria, etc.

A partir, doncs, d'unes experiències pràctiques —siguin les experimentals i proposades per l'autor, o bé d'altres que es recullen d'alguns creatius reconeguts o fins i tot emergents—, es proposa presentar testimonis d'un assaig que prova de crear espais de relació posthumanista a partir del llenguatge i els materials específics de les pràctiques de l'argila.

De fet, hi ha antecedents històrics i un bon nombre de treballs contemporanis que coincideixen en un espai creatiu que investiga en aquesta direcció. És un espai encara a definir, i d'aquí neix la necessitat de provar d'agrupar-los, per analitzar si hi ha punts comuns de trobada, i poder precisar el caràcter i el sentit de la relació.

L'arxiu fotogràfic constarà d'alguns documents d'observació i enregistrament de la descoberta del medi, i altres arxius que testimoniaran les intervencions i les accions que es produiran en llocs específics. Les fotografies, doncs, tindran un caire testimonial i d'informació sobre les activitats i les experiències desenvolupades al terral per l'autor. A més, hi haurà altres fotografies dels treballs dels artistes referents.

Els documents gràfics de la part pràctica, els quals testimoniaran l'experiència creativa realitzada a la terrera, seran també el material que s'utilitzarà per a la producció d'un llibre d'artista. Serà un llibre complementari a la tesi; es constituirà com un llibre autònom i independent. No hi ha una intenció estètica; es tracta de transmetre i compartir de manera directa, tot buscant la intensitat comunicativa visual dels registres fotogràfics, les accions i el treball de camp realitzat a la terrera.

El llibre d'artista neix de la necessitat d'enregistrar i compartir l'experiència pràctica realitzada a la terrera en un espai creatiu en forma de llibre, amb imatges i text. Serà una manera de poder ensenyar, en un marc immersiu, des de la intensitat sensorial, un procés d'investigació creativa; poder-lo agrupar i desenvolupar com a relat performatiu. Amb el desig que tothom qui vulgui pugui participar d'aquesta experiència, el llibre d'artista es pujarà a una pàgina web en versió virtual, amb llicència oberta i gratuïta de Creative Commons perquè es pugui descarregar i imprimir. Aquesta és una manera de fer un ús compartit d'un treball creatiu sense passar pels circuits comercials i utilitzant les actuals possibilitats legals de les noves tecnologies.

En aquesta edició, les imatges seran les protagonistes; tant les recollides amb l'actitud d'observació i escolta, com les que mostren les accions o la manipulació de la matèria i l'entorn. L'objectiu és que hi quedin reflectides totes les formes de relacionar-se amb l'entorn; això és, maneres d'utilitzar o conviure amb la terra i, concretament, amb l'argila, establertes no només des de l'àmbit humà, sinó també des del no humà. A la terrera hi ha la història d'aquestes relacions sedimentada en capes sobreposades; de la mateixa manera que també hi ha evidències de les diverses maneres de servir-se de la terra que actualment tenen els diferents actors privats, públics, individuals humans i no humans.

## **Objectius i resum dels apartats**

La tesi s'estructura en una introducció, un seguit de tres capítols — «Matèria», «Pràctica» i «Postartesania»— i unes conclusions. Els tres capítols serveixen per desenvolupar temàtiques interrelacionades i que mantenen un ordre de continuïtat, el qual permet ampliar i aprofundir els continguts de manera encadenada. El desenvolupament de la recerca comporta la construcció d'un cos teòric que es desplega al tercer capítol, on es presenten les pautes i les intencions de la postartesania.

Els tres capítols del cos teòric de la tesi es desenvolupen de la següent manera:

1. «Matèria». S'hi analitza l'origen i el comportament de la matèria després del Big Bang, el recorregut i el desenvolupament que ha tingut, i de quina manera elements com l'aigua i energies com la calor han determinat les condicions que configuren la realitat. També s'estudia com la cultura ha comprès i utilitzat aquestes condicions, i com les ha interpretat i les ha convertit en coneixement científic i simbòlic.

2. «Pràctica». A partir dels treballs de referents artístics, es desgranen els continguts essencials que determinen les condicions de l'ofici com a activitat cultural amb capacitat de transformació de la realitat i dels comportaments. Es reflexiona sobre la percepció activa i l'acte de tocar, l'entrenament que atorga comprensió i domini de la matèria, la capacitat de transformació de l'entorn, la capacitat d'aferrar el temps en el desenvolupament de l'acte constructiu.
3. «Postartesania». Es presenta l'artesania contemporània originada per les exigències de l'etapa del posthumanisme i contextualitzada pel canvi històric del primer quart del segle XXI, marcat, d'una banda, per l'auge de les noves tecnologies, les quals actualment són el mitjà de relació entre els humans i el món, i, de l'altra, per una crítica radical, i possible alternativa ètica i ecològica al progrés —entès com un creixent sistema de deteriorament del medi i la qualitat de vida dels seus habitants.

## Límits

Ha estat necessari delimitar els espais de recerca, perquè la temàtica de la tesi comporta una extensió dels continguts que podria ser inabastable per fer una recerca des d'una actitud d'anàlisi exhaustiva. Per això s'han definit interessos prioritaris, i aquests mateixos marquen els marges de la recerca.

Un límit clar, que es pretén indicar però que no es desenvoluparà, és el de les noves tecnologies. Es tenen en compte quines són les seves propostes i fins on poden arribar; què és el que poden oferir per anar més enllà de les capacitats mecàniques, biològiques i, fins i tot, humanes del món que coneixem. Ara bé, analitzar les seves possibilitats portaria la tesi a altres temàtiques i continguts. El compromís és centrar-se en els processos i les pràctiques de l'argila, i això farà que s'enumerin i s'identifiquin les aportacions de les màquines en l'àmbit ceràmic, però sense explorar-les d'una forma exhaustiva.

Tampoc no es reflexionarà sobre art contemporani en què no hi hagi presència d'elements, materials o procediments vinculats a les pràctiques de l'argila. Ara bé, això no impedeix que es puguin anomenar i referenciar alguns casos, en el cas que la temàtica ho demani.

Els límits, des del punt de vista de l'àmbit del pensament, són els corrents anteriors al posthumanisme —sigui l'humanisme, l'estructuralisme o el postestructuralisme. Tot i que hi haurà referències a aquests corrents del segle XX, perquè són l'origen del desenvolupament del posthumanisme i les altres tendències filosòfiques del segle XXI, no s'investigaran, perquè llavors el discurs es desviaria dels interessos assenyalats; s'apartaria del centre d'interès.



## Aclariments

### Escultura i terrisseria

La situació de l'autor del treball com a creatiu té la seva singularitat, com qualsevol altre recorregut dels creatius de l'àmbit visual i plàstic de la mateixa generació. Després d'haver-se llicenciat en Belles Arts a l'Accademia di Belle Arti di Firenze en l'especialitat d'Escultura el 1985, i realitzat diversos encàrrecs d'escultura pública a Olot, Girona i Salt, va seguir en l'àmbit professional de l'escultura fins que, a mitjan anys noranta, va descobrir la ceràmica. Es va apassionar per la possibilitat de fer una feina amb les mans en què el domini tècnic era fonamental, i la part de l'expressió i la subjectivitat personals quedava reduïda per donar espai a l'estètica de la utilitat. A més, també li va semblar important la democratització que representava la producció seriada, la qual abarateix considerablement els costos i dona així l'opció a moltes persones de poder gaudir d'una peça d'autor.

El fet que, com a escultor, conegués el comportament de l'argila i les pautes dels seus processos d'elaboració també va ser decisiu a l'hora d'optar pel llenguatge ceràmic en elaborar peces utilitàries o fer treballs creatius. A partir d'aleshores, sempre ha utilitzat el llenguatge ceràmic per realitzar peces artístiques, de disseny o artesanals, amb l'excepció d'un breu parèntesi en la darrera etapa de la part pràctica del màster d'Investigació i Producció Artística de la Universitat de Barcelona.

Les tècniques del torn i l'ordit, les quals permeten elaborar peces de gran format, el van captivar i va estar molts anys practicant-les per aconseguir-ne un bon domini. En aquest període també va treballar de torner a la terrisseria Maruny de la Bisbal d'Empordà, i va tenir l'oportunitat de conèixer i aprendre els secrets de l'ofici, perquè Antoni Maruny, el responsable de la terrisseria, havia rebut el coneixement de la tradició per transmissió familiar de diverses generacions. Aquest coneixement, aquesta tradició i aquesta base tècnica han servit per desenvolupar un procés creatiu d'investigació i experimentació en el qual treballa des de fa uns quants anys, i que ha cristal·litzat en aquest projecte de tesi.

És, doncs, molt important per a l'autor poder situar la base d'aquest projecte en la terrisseria i no en el vessant artístic. La terrisseria neix del contacte amb la terra i del seu treball diari. Això representa arribar a una complicitat profunda amb la matèria, aconseguir un alt grau de compenetració amb ella; permet una expressió compartida o, més aviat, una cooperació constructiva on la responsabilitat plàstica és fruit de la fusió unificada entre la matèria i l'artesà.

Tot i haver viscut una experiència artística en els seus primers vint anys de dedicació a l'escultura, l'autor considera que la seva experiència com a artesà els últims vint-i-cinc anys d'activitat professional en l'àmbit de la ceràmica és la que ha donat peu a establir una relació especial amb la matèria. El contacte i la pràctica amb l'argila li han permès

d'arribar a uns nivells de coneixement, entesa i compenetració amb la matèria que han fet possible establir-hi un diàleg real i profund, impossible d'assolir de cap altra manera. Aquesta complicitat i aliatge faculta l'artesà a produir realitats plàstiques irrealitzables des de qualsevol altra condició.

L'autor voldria aclarir que, amb aquest posicionament com a artesà, està reivindicant una concepció de la matèria: capaç de ser una entitat que determina, que constitueix el món i que, sobretot, té la potencialitat de metamorfitzar-se constantment gràcies a la seva natura i, a vegades, a causa de l'acció de les activitats dels humans. Això sí, les aportacions artesanals estarien fonamentades en unes intencions amb finalitats cooperatives, constructives i reorganitzadores, i no en intencions només amb una finalitat de lucre mercantilista, les quals poden arribar a ser molt perniciosos per als àmbits ecològic i social.

L'artesà, doncs, té un compromís amb la matèria i la seva capacitat de transformació. Col·labora en l'establiment d'una relació amb els recursos de l'entorn que doni pas a un flux compartit capaç de provocar uns canvis necessaris, però també convenients i adients, que contribueixin a l'evolució inevitable, immanent al món.

## La ceràmica

És pertinent exposar la diferència entre els termes *ceràmica*, *terrisseria*, *pràctiques ceràmiques* o *pràctiques de l'argila*. En aquest estudi s'empren sovint els tres darrers per referir sistemes de treball, procediments o altres activitats relacionades amb l'ofici. Ara bé, s'evita parlar de ceràmica perquè, tot i ser un concepte acceptat per les convencions culturals, no respon completament a les intencions d'aquesta recerca.

*Ceràmica* és, de fet, un terme força recent. Es va utilitzar per primera vegada el 1758, en un llibre sobre la història de la pintura aplicada a la majòlica a la zona de Pesaro, a Itàlia, escrit pel pintor i historiador de l'art Gian Battista Passeri (Scotti, 1992; Nicolaï i Vallauri, 1986).

Segons el diccionari de Fournier (1991, p. 73), el terme *ceràmica* deriva del grec *kéramos*, que vol dir «substància cremada o cuita», o bé «atuell de terra»:

El terme no només s'aplica a les indústries dels silicats, sinó també als articles de recobriment a base de materials bàsicament inorgànics i no-metàl·lics, fixats o aglutinats gràcies a la calor —a temperatures suficients per donar lloc a la sinterització—, o bé en conversió total o parcial a l'estat cristal·lí.

D'altra banda, al llibre *Storia dell'arte ceramica* se cita al ceramòleg Giuseppe Liverani, qui defineix la ceràmica com «una obra de terra en la qual han intervingut l'art humà i l'acció de consolidació del foc, per transformar-la en objectes d'ús pràctic i ornamental»

(Fiocco et al., 1995, p. 2). En tot cas, ambdues definicions posen en relleu l'obligatòria contribució del foc com a responsable de la facultat del canvi d'estat de la matèria, i de la intervenció humana com a creadora d'obres d'art, útils o ornamentals, en el marc de les indústries dels silicats.

Precisament, cap de les dues accepcions definitòries no coincideix amb els objectius d'aquesta investigació. De fet, el terme *ceràmica* es comença a utilitzar el 1758, just a l'inici de la industrialització, perquè aquest és un terme que va lligat a la revolució industrial. Fins aleshores, totes les peces de ceràmica d'èpoques anteriors estaven produïdes i decorades a mà, en uns processos evolucionats però continuïstes amb l'àmbit de treball de l'obrador terrisser. És en aquesta època, al començament del 1700 —just després de la descoberta de la fórmula de la porcellana i la localització de les mines de caolí a Occident—, quan comença la inversió de les fortunes aristocràtiques en les grans manufactures de porcellana de Meissen, Sèvres i Capodimonte, i s'inicia la indústria de la ceràmica. A la península Ibèrica, és a la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana d'Alcora, i a la Real Fábrica del Buen Retiro (Fiocco et al., 1995, p. 210-236) on es comença a utilitzar el terme *ceràmica*.

La consolidació de les infraestructures i el sistema d'organització especialitzada dels treballadors d'aquestes fàbriques, a la segona meitat de segle XVIII, coincideix amb els grans avenços tecnològics que augmenten la productivitat. Tot allò que abans es produïa en l'àmbit domèstic o en petits obradors familiars, a partir de llavors es comença a fabricar a les indústries; d'aquesta manera comença a desenvolupar-se un nou sistema econòmic i tècnic: el capitalisme, el qual transformarà les matèries primeres en béns de consum. La industrialització, doncs, suposa la producció de béns de forma massiva, basant-se en l'ús de màquines i noves fonts d'energia.

Hi ha historiadors que situen el començament de la revolució industrial al voltant del 1760. De fet, importants descobertes i invencions científiques d'aquesta època —com, per exemple, la màquina de vapor, que es va patentar el 1769— van representar un avenç fonamental de la producció. L'ús de noves fonts d'energia va impulsar la construcció de grans vaixells i ferrocarrils de vapor i, més tard, es van desenvolupar el motor de combustió interna i l'energia elèctrica. Aquest és el context en què neix aquesta nova manera de fabricar objectes d'argila, amb l'ajuda d'uns procediments tecnològics que l'allunyen completament de l'actitud artesana del terrisser i el terme que li donarà nom: *ceràmica*.

És a l'Anglaterra de la segona part del segle XVIII on comença i es desenvolupa més de pressa la revolució industrial, i on gradualment les fàbriques de ceràmica van substituint, primer, la porcellana pel gres clar i, després, el gres per la pisa blanca, que és una argila de baixa temperatura amb uns costos de producció molt més econòmics (Fiocco et al., 1995, p. 243). Les estratègies de producció i venda de l'economia capitalista van començar a influir en la incipient indústria ceràmica.

Un altre exemple d'aquest canvi d'estratègia d'elaboració ceràmica amb finalitats d'economia empresarial és el que es va produir el 1756 a la fàbrica de Liverpool Salder

& Green, quan van inventar l'estampació per transferència: la tècnica que va revolucionar el disseny i l'elaboració de rajoles vidriades, primer a Anglaterra i després a tot el món. Fins aleshores, les rajoles es pintaven a mà, una a una; però aquest canvi va provocar una producció ràpida i econòmica que fou la base del creixement de la indústria victoriana (Blanchett, 2000, p. 136). Després, al voltant del 1850, una fàbrica anglesa de rajoles amb argiles incrustades de diversos colors va esdevenir la primera productora mundial; aquest fet va incitar a trobar sistemes de producció encara més econòmics, els quals, al seu temps, van permetre que aquestes rajoles es col·loquessin en la gran quantitat de cases barates que es construïen per als treballadors. Al mateix temps, va començar la producció de «rajoles artístiques» per proveir el creixent mercat burgès.

El pas següent el protagonitzaren, al voltant del 1868, William Morris i un químic apassionat de la ceràmica, William de Morgan. Van crear una línia de rajoles artístiques, els objectius principals de la qual eren l'ús d'uns processos de treball relacionats amb l'artesanía, per retornar a l'operari la satisfacció de la dignitat i la qualitat de la feina artesanal, i la creació d'una línia estètica que respongués a la màxima qualitat artística en el context cultural del moment. Aquest moviment artístic, anomenat Art & Crafts, no va poder reeixir en el seu objectiu de fabricar productes de qualitat per a les masses, perquè el cost final no era prou assequible.

Malgrat tot, la demanda d'aquests tipus de producte va ser molt gran i això va donar peu a la creació d'un gran nombre de petites empreses, sobretot entre els anys 1880 i 1890. D'aquesta manera, es va anar perfilant l'Art Nouveau a Anglaterra, França i l'Imperi austrohongarès (Blanchett, 2000, p. 140). A Catalunya, la industrialització també va suposar un gran creixement econòmic i, culturalment, es va desenvolupar el Modernisme, en el qual la ceràmica va tenir un paper creatiu i innovador de primer ordre. La fàbrica de ceràmica d'Esplugues de Llobregat, fundada el 1858, en va ser el màxim exponent. El 1874 va començar a ser gestionada per Jaume Pujol i Bausis, del qual en va agafar el nom i va produir, amb una gran qualitat, la majoria de rajoles decorades del modernisme català, emprades a bona part de les construccions dels arquitectes de l'època com Gaudí, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Rafael Masó, etc.

Així doncs, els processos de treball de la indústria ceràmica tenen un rerefons capitalista, amb l'obtenció d'uns resultats formals que persegueixen una estètica burgesa, més aviat de representació i ostentació. La relació que es crea amb la matèria es basa en la unilateralitat tècnica-científica, i té com una de les finalitats principals transformar-la en una decoració ornamental i hedonista, quasi amagant la qualitat autèntica de la matèria i mostrant-ne, sobretot, la part idealitzada i esteticista.

Al llibre sobre l'art modern del període entre 1770 i 1970 del teòric de l'art Giulio Carlo Argan (1979), s'argumenta que en el Modernisme hi ha una tendència al compromís d'interpretar l'espiritualitat com a inspiradora i remissòria de l'industrialisme. Per això, segons ell, les actituds crítiques van arribar al tombant de segle, quan es va fer evident la transformació que s'observava en les estructures de la vida i l'activitat social; això va

donar peu a l'aparició de les primeres avantguardes històriques, que van tenir la necessitat de canviar tant les maneres de fer com les finalitats de l'art (p. 229).

Aquest resum de la contextualització històrica al voltant de l'aparició del terme *ceràmica* és necessari per poder exposar la divergència amb les intencions d'aquesta recerca, la qual pretén estar molt més vinculada a uns processos de treball elementals i essencials, més afins amb el tarannà de la terrisseria tradicional.

## Pràctiques amb l'argila

Natacha Seseña (1997) defineix la terrisseria com l'art de fabricar tota mena d'objectes que tinguin el fang i l'argila com a suports bàsics. És l'ofici gràcies al qual l'home ha creat tota mena d'artefactes durant un llarg període de la història. Ella mateixa explica que la paraula castellana *alfarería* deriva de la paraula àrab *fahhâr*, que significa «fang», però que la seva arrel és hebrea, *hafar*, que equival a «terra». En castellà, s'anomena *alfarería de basto* el conjunt d'atuellis de fang ordinaris i populars, d'ús comú i quotidià, emprats per la gent de qualsevol condició. Aquests es diferenciaven de les majòliques que s'utilitzaven per a cerimònies especials, com casaments, batejos, vetlles, festes majors, etc., les quals eren de factura més fina (Seseña, 1997, p. 26).

L'autora diferencia dos grans grups en l'àmbit de la terrisseria utilitària:

[...] el tradicionalment anomenat terrisseria de l'aigua, o sigui, quan les peces no tenen cap mena de vidriat i l'argila ha estat cuita una sola vegada per conservar l'efecte de la transpiració. I la terrisseria del foc, que agrupa els útils que tenen un vidriat transparent que elimina la porositat i permet utilitzar-les també per anar al foc directe.<sup>2</sup>

Aquesta és la zona d'interès on l'autor d'aquesta tesi se situa per proposar les seves accions i propostes creatives. És l'espai dels procediments d'estructuració de l'argila, on el contacte i el diàleg amb les propietats més fonamentals de l'argila serveixen per construir o simplement descobrir espais possibles, però no explícits, en la resolució de l'ofici. La plasticitat, l'adherència, l'opacitat, l'encongiment, la humitat, la gravetat, la impermeabilitat, la porositat, la fragilitat, l'adherència, l'acoloriment, el pes, la dissolució, l'assecatge, esquerdar-se, deformatar-se, esqueixar-se, unir-se, diluir-se, contraure's, etc., són propietats que l'autor empra per crear les propostes plàstiques.

Sovint, aquestes propietats són estadis intermedis dels procediments tècnics de l'ofici que, en un procés convencional, es travessen per arribar a altres estadis més definits, però que ara es mostren i congelen temporalment per exposar altres possibilitats i expressivitats. De manera que no són formes elaborades i concluses, sinó moments aleatoris o trànsits

---

2 Seseña, 1997, p. 27.

imprecisos que serveixen per parlar precisament de canvi, de transferència, de relacions momentànies.

És per tot això que l'autor se situa en aquests processos inicials de l'elaboració de l'argila, quan les possibilitats de transformació i metamorfosi estan en la plenitud de les seves facultats i tot queda obert a ser reelaborat o reestructurat. Es posa el focus en els passatges, en la possibilitat d'esdevenir en relació amb els estímuls del present, per poder copsar d'aquesta manera les agències que actuen; veure quan i com actuen.

## **La relació de les pràctiques de l'argila amb especialitats científiques**

En general, l'art avança per un camí paral·lel a les ciències i sovint hi té contactes puntuals, però no és habitual que es produeixi una integració fluida entre els dos àmbits. Les pràctiques ceràmiques ho contemplen en els seus processos pràctics, perquè la química i la física són eines que determinen els processos d'elaboració. Per això mateix, com més coneixement es té d'aquestes disciplines, més coneixement, previsió i direcció s'obtindrà en els resultats formals. I, a més a més, conèixer aquestes disciplines pot donar peu a descobrir condicions, qualitats i possibilitats del món de les pràctiques amb l'argila.

Per lògica, la unió entre les pràctiques ceràmiques com a processos creatius d'investigació i les disciplines científiques pot ser de gran ajuda per a l'optimització i la recerca d'eficiència. La ceràmica depèn, directament, d'alguna d'aquestes especialitats científiques i, indirectament, d'altres. La química, per exemple, és la base per a l'elaboració de les formulacions de les pastes ceràmiques i també dels esmalts. La física s'utilitza per controlar els canvis d'estat i el comportament de la matèria, sigui durant el modelatge i l'assecatge, o durant els processos de cocción. La geologia serveix per localitzar i processar les matèries primeres, que són d'origen mineral.

Tot i no tenir una relació directa amb les pràctiques ceràmiques, també s'utilitzaran altres disciplines científiques per assenyalar dades sobre la qualitat, l'origen o el comportament dels materials. Per exemple, gràcies a l'astronomia es pot conèixer el desenvolupament anterior a la formació de l'escorça terrestre, que és on es troben totes les matèries primeres de la ceràmica; la biologia explica el procés de combinació dels àtoms i les molècules, que va suposar l'origen de la vida quan van constituir els primers organismes; la topologia permet entendre, des d'un àmbit científic i matemàtic, la capacitat plàstica de l'argila, però també, en un àmbit més general, més abstracte, les transformacions que pateix la matèria i la seva capacitat de mutar infinitament.

És a dir, totes aquestes disciplines, que estan en relació amb la terra per la seva qualitat o condició, també es poden ampliar a altres estadis científics, potser més llunyans, amb l'objectiu de descobrir antecedents originals o possibilitats de la terra, l'argila o les pràctiques ceràmiques. D'aquesta manera, hom pot establir relacions entre diverses maneres d'entendre la matèria i el seu comportament.

## **Informació sobre les traduccions**

Totes les traduccions al català de les citacions de llibres o d'altres documents redactats en llengües diferents del català han estat realitzades per l'autor de la tesi.

## **Autoria de les fotografies de les accions pràctiques a la terrera de Vacamorta i del recorregut professional de l'autor de la tesi**

Les fotografies de la pràctica creativa i de les accions realitzades a la terrera de Vacamorta, van ser realitzades per l'autor de la tesi durant els processos de treball. Hi ha un grup de fotografies per al qual va ser necessària la col·laboració d'una persona que es responsabilitzés del reportatge fotogràfic a fi que el *performer* es pogués concentrar en l'acció i desenvolupar-la sense interrupcions. Maria Diez Serrat és, doncs, l'autora dels següents reportatges fotogràfics: *Posthumà Vitruvià*, *Cariàtide*, *Abraçada 2*, *Quadrúpede*, *Menjant Pols*, *Atropellament*, *Deposició*, *Desmembrament*, *Mar de Plàstic* i *Plàstic Travessat*.

En aquest projecte de recerca, també es mostren fotografies dels treballs efectuats amb el llenguatge ceràmic durant el recorregut professional de l'autor abans de l'elaboració de la tesi. Es mostren com a antecedents formals des dels quals es poden establir una sèrie de relacions i causes de les inquietuds incipients que s'han pogut desplegar en profunditat en aquesta investigació. L'autoria d'algunes d'aquestes fotografies correspon a altres autors. Concretament, totes les fotografies de la producció ceràmica del projecte empresarial *Bols i pots*, que posteriorment es va convertir en *Intervento, disseny i projectes ceràmics*, són de Marcel Dalmau. De *Laberint de Xiprers* n'és autor Pep Callís; de *Les Pedres es Queden*, Artur Antúnez; i d'*Aplec de Gossos*, Francisco Rapisarda. La resta de fotografies han estat efectuades per l'autor d'aquesta tesi.

# 1. Matèria

## 1.1. L'origen: la singularitat i la matèria

Avui només es coneix el 5 % de la matèria que hi ha a l'univers. Aquesta és la matèria amb unitat de massa que forma la part matèrica de la realitat sensible i objectiva; és a dir, la que està formada per àtoms, molècules i ions. La resta de l'univers està format per un fluid energètic: l'energia fosca (un 72 %) i la matèria fosca (un 24 %). I no se'n sap gairebé res més; només que l'energia fosca participa en l'expansió de l'univers i que la matèria fosca —de la qual encara no s'ha pogut veure ni conèixer la qualitat ni la composició— infereix certes anomalies en el trajecte d'algunes galàxies, a causa dels efectes gravitatoris que provoca. Tampoc no s'ha pogut identificar la meitat del 5 % de la matèria massica que existeix, perquè sembla que es troba escampada en xarxes de filaments gasosos de baixa densitat per tot l'univers, en els nodes de les quals sembla que se situen les diverses galàxies.

Aquesta desconexença del 95 % de la substància de l'univers i la localització només de la meitat del 5 % de la matèria massica que es coneix —totes les estrelles, les galàxies i els gasos que es poden observar— demostren la limitació de la ciència i la desconexença científica del que hi ha al voltant. En el futur, pot ser que hi hagi moltes sorpreses en la descoberta de l'energia i la matèria fosques. De fet, si es pensa en el que falta comprendre sobre la física quàntica, sobre la gravetat i la seva naturalesa, sobre la limitació temporal que afecta en relació amb el temps, sobre la teoria del tot que intenta unificar la termodinàmica amb la teoria de la relativitat i la física quàntica, queda clar que, el que ara es concep com a matèria, pot ser que canviï radicalment amb l'avenç de la ciència i el pensament.



En definitiva, el que es consideren veritats absolutes en relació amb la concepció i el coneixement de la materialitat només són suposicions científiques construïdes sobre una base de coneixement incompleta i extremadament limitada. El pitjor d'admetre que el coneixement científic és parcial i fragmentari és haver d'acceptar que la relació establerta entre els humans i la resta d'entitats materials que conformen l'entorn ha estat configurada sobre unes bases que són arbitràries; tot i això, les constatacions científiques s'han utilitzat com si fossin un coneixement absolut i inqüestionable. Així doncs, ha estat sobre la idea demagògica de la veracitat i l'argument tendencios de la comprovació científica inequívoca des d'on s'ha desenvolupat tot el sistema de relacions amb el món material que s'ha implantat de manera unilateral en nom del progrés, sense cap possibilitat de posar-lo en dubte. D'aquesta manera, s'han establert i constituït uns patrons de relació basats en la diferenciació, la separació, l'aïllament, la jerarquització, la centralització... i això s'ha instituït de manera sistèmica com a manipulació, modificació, explotació, desgast, empobriment, destrucció i esgotament. La crisi global de l'antropocè neix de la implantació d'aquests fonaments i de la seva aplicació tecnocientífica. En un moment en què els senyals del col·lapse que s'està apropant es fan cada dia més evidents, es fa palès que són els patrons de comportament dels humans en relació amb la matèria els que estan provocant el col·lapse i que, per tant, cal canviar la manera de relacionar-nos amb la matèria. Per això és necessari establir nous fonaments sobre els quals construir una concepció de la materialitat que reconegui la interdependència i la transversalitat entre els humans i els no humans, i que, per tant, promogui uns valors de descentralització, respecte i empatia, no individualistes ni materialistes.

És probable que la concepció de la matèria en un futur més o menys llunyà —una vegada s'hagi entès què és i com funciona el 95 % de la substància de l'univers (la matèria i l'energia fosques)— no tingui res a veure amb la concepció de la matèria que es té ara mateix. Per això és molt important tenir en compte que cal un apropament a la matèria com si es tractés de quelcom encara desconegut, amb potencialitats indesxifrables i incalculables; en tot cas, no es pot tractar com un producte separat del seu medi, al servei dels humans i infinit, tal com s'està fent actualment.

### **1.1.1. Aproximació al procés evolutiu compartit de la matèria**

En el món dels humans, la matèria és el medi fisicoenergètic que permet que es manifesti l'esdevenir de l'existència fenomenològica. La matèria és unitària i infinita, tant en el temps com en l'espai, però les limitacions de la percepció humana només permeten copsar-la segons el fraccionament temporal i espacial al qual els humans estan sotmesos. L'accés a aquestes dimensions facilita la comprensió física de la realitat, però alhora impedeix poder-la comprendre sota altres dimensions més completes i complexes que depenen d'altres factors que els humans encara no han pogut desxifrar, com, per exemple, el factor quàntic, l'energètic, el de la casualitat o el d'altres dimensions més enllà de la tercera.

Per això, els humans es relacionen amb la matèria no com una substància unitària, infinita en la seva constant fluïdesa en recombinació i transformació, sinó com una successió d'elements separats i independents l'un de l'altre. Galàxies, astres, territoris, persones, animals, vegetals, minerals, objectes, elements químics orgànics o inorgànics, àtoms, neutrons, electrons, quarks... la identificació i la separació dels components de l'entorn sorgeix d'una metodologia per facilitar el coneixement. I poques cultures han sabut observar i donar entitat als elements de cohesió i de trànsit, que són els que reuneixen i tenen la capacitat de fer possible el flux vital, que en el fons està tan vinculat al temps com a l'espai. Per una qüestió de percepció seqüencial, fa la impressió que aquesta continuïtat és només una qüestió temporal; sembla que la dimensió temporal promogui la possibilitat de la transmissió, el moviment, el canvi, la vibració, i que, en canvi, la dimensió espacial tingui unes connotacions més vinculades al que és fix, estàtic, quiet, parat, aïllat, compactat.

La matèria es pot entendre com una entitat en si mateixa, amb un origen i un esdevenir que li han permès evolucionar, desenvolupar-se i manifestar-se a través de les relacions físiques i químiques en diferents àmbits, que es podrien sintetitzar en els estats inorgànics i orgànics, o que es podrien desplegar en els registres còsmic, geològic, biològic, tecnològic, astronòmic, quàntic, etc. Fa 4.540 milions d'anys es va formar la Terra, fa uns 3.500 milions d'anys van originar-se les primeres formes de vida unicel·lulars, i des de fa tres milions d'anys l'espècie dels homínids manipula la matèria i la transforma. Els humans l'han manipulat fins a encarrilar-la en direccions diferents d'on s'hauria dirigit si hagués seguit el seu curs natural, sense haver estat alterada.

La matèria —entesa com a substància física amb unes propietats determinades, amb uns límits, i que respon a la manifestació del que és real—, juntament amb el desenvolupament cognitiu —vinculat a l'estructuració de la realitat, el llenguatge i el pensament— ha possibilitat la construcció de certs processos evolutius, des de l'inici de la cultura humana; i, alhora, ha estat la base del desenvolupament tècnic del progrés. La necessitat per part dels sàpiens de la reconfiguració constant de l'entorn, amb l'afany de controlar i millorar les seves condicions ha comportat una alteració del medi matèric al qual estan directament vinculat i del qual es depèn, tant en relació amb el medi extern com amb el medi intern referent al sistema orgànic del cos humà. Es podria, per tant, constatar que els humans i la seva realitat estan directament lligats a la materialitat: en depenen, en són part constitutiva i, sobretot, estan constituïts per ella.

Així doncs, la possibilitat de decidir com ha de ser la vida dels humans implica, per extensió, una influència directa sobre el destí i la qualitat de la matèria. Per tant, seria interessant tenir-la en compte des de la seva aportació constitutiva, agencial, relacional, reactiva, cooperativa, vital, etc., per tal de fomentar i propiciar el seu desenvolupament i progrés, sobretot perquè els humans en depenen directament.

En resum, la concepció de la materialitat i la relació que els humans hi puguin establir són fonamentals per participar en la creació d'un entorn pròsper i de qualitat; i, tanmateix, per

poder accedir a un entorn saludable, és indispensable utilitzar mètodes sans, sostenibles i propositius. En la reconfiguració constant de l'entorn hi ha implícita la constitució física de la materialitat, de la qual els humans també formen part com a entitat corporal.

L'entitat corporal humana conviu amb totes les altres corporalitats humanes i no humanes, i les relacions que s'estableixen conformen l'entorn i el reconfiguren constantment. La transformació de l'entorn no és una acció externa als humans, ni tan sols els humans són indispensables perquè es produeixi aquesta transformació. La transformació és constant i succeeix independentment de l'acció dels humans, i, tanmateix, els humans són una corporalitat implícita més en els processos de l'esdevenir i estan igualment subjectes a les condicions que es van reconstituïnt en el procés de desenvolupament —com qualsevol altra corporalitat, entitat o fenomen. Ara bé, els humans poden establir relacions i produir interaccions amb les altres corporalitats en funció de les seves intencions i conviccions culturals, i des d'aquest compromís es poden desenvolupar diverses actituds i comportaments de connexió, influència o construcció. És en aquest context que les pràctiques creatives es poden situar en diverses posicions, segons les seves inclinacions, els seus procediments i les seves finalitats; és a dir, les pràctiques creatives poden ser determinants per col·laborar en la millora de la situació de crisi ecològica i global de l'antropocè, o contribuir a augmentar el problema i apropiarnos al col·lapse més de pressa.

## 1.2. Presències minerals i rituals de transformació: Salvatore Arancio

Salvatore Arancio (Catània, 1974) és sicilià, però la seva formació s'ha desenvolupat al Royal College of Art de Londres, en l'especialitat de fotografia. Tot i això, sempre ha tingut interès per les pràctiques amb l'argila i, des del 2010, ha proposat instal·lacions on la fotografia, el collage, l'aiguafort, el vídeo, l'animació, el so o l'acció s'articulen amb objectes de producció ceràmica per obtenir espais híbrids a partir de la interacció i la porositat entre la diversitat de llenguatges creatius; com expressa en una entrevista en motiu de la seva exposició *And These Crystals Are Just like Globes of Light* [I Aquests Cristalls Són com Globus de Llum], a la galeria Federica Schiavo de Milà, el 2017:

He considerat sempre la ceràmica com un progrés natural perquè és un material que arriba directament de la natura, per això el fet d'escollir la ceràmica no és una elecció casual [...]. Des de feia molts anys em volia desenganxar de la bidimensionalitat, embrutar-me les mans, tenir una relació directa amb la matèria [...]. És un material que em fascina per les seves possibilitats infinites i miro d'utilitzar-lo allunyant-me de les limitacions tècniques. És un material alliberador. No hi ha regles escrites al 100 %, cada

ceramista les altera, les reinventa, treballa autònomament i aquest aspecte m'agrada molt. De fet, jo mateix com a artista busco i insisteixo en aquesta direcció.<sup>1</sup>



Arancio, S. (2017). *And These Crystals Are Just like Globes of Light* [I Aquests Cristalls Són com Globus de Llum].

Salvatore Arancio és conscient del privilegi de cooperar amb l'argila, material natural únic amb unes propietats molt especials. El fet d'embrutar-se i mantenir una relació directa amb la matèria és una vivència real compartida, amb la qual el creatiu adquireix experiència i coneixement; a més, també permet a Arancio que les persones que usufructuen les seves instal·lacions tinguin una experiència real i un paper actiu en la percepció de la materialització de l'imaginari.

Els paisatges amb grans masses d'argila, per on transiten els assistents a les instal·lacions, transmeten sensacions reals d'estranyament i una creixent sensació de desorientació i d'ambigüitat, precisament perquè se situen al límit de la realitat, on comença el desconegut. Plasmar amb materials físics reals formes xenomòrfiques, alienes a l'imaginari col·lectiu convencional, és pertorbant, pel fet de fer present una fisicitat que no és visible en situacions normals; però, a més, impressiona pel poder performatiu de la materialitat quan esdevé real i, en la seva manifestació, assoleix la condició de present amb les mateixes propietats que qualsevol altra corporalitat humana o no humana.



Arancio, S. (2017). *And These Crystals Are Just like Globes of Light* [I Aquests Cristalls Són com Globus de Llum].

L'artista sicilià parla de les seves instal·lacions amb conceptes com «jardins», «restes de ciutats desaparegudes», «sentinelles arribats de civilitzacions llunyanes que observen l'espectador», «presències minerals que observen el visitant» (Arancio, 2017b), etc. En totes les instal·lacions hi ha la intenció de donar un paper a la materialitat existent, la materialitat del món, perquè interpel·li els humans a través de la mateixa substancialitat, que en el fons és la mateixa matèria de què estan compostos els humans. Aleshores es recrea una espècie d'interrogació-vigilància de la matèria a si mateixa, però des de registres diferenciats, com si alguns registres tinguessin més

autoritat competencial que d'altres per haver pogut mantenir la seva integritat i la seva essència implícita en el mateix ser substancial. Altres instal·lacions han anat perdent la seva qualitat substancial, en haver conservat unes condicions construïdes des d'àmbits discursius més racionals.

És interessant que Arancio concebi les pràctiques de l'argila com un progrés natural; de fet, ell mateix explica que li permeten que la natura continuï els seus processos de transformació, implícits en la mateixa materialitat:

<sup>1</sup> Arancio, 2017b.

He considerat sempre la ceràmica com un progrés natural perquè és una matèria que arriba directament de la natura [...]. És un procés alliberador [...]. Les formes finals han estat condicionades pel procés d'elaboració, no m'agrada obtenir exactament algunes coses, més aviat és important deixar que alguns aspectes es desenvolupin segons la seva pròpia manera de ser. Per exemple, la força de la gravetat pressuposa el naixement d'algunes formes, i jo deixo que totes les coses succeeixin sense bloquejar de cap manera aquests processos.<sup>2</sup>

Per tant, el creatiu suscita i observa la matèria, en comptes de manipular-la des de la imposició. La finalitat és observar com es desenvolupen els processos materials i, a partir de la seva comprensió, situar l'humà i fer-lo particip del misteri i el ritual de la transformació.

A les instal·lacions d'Arancio hi ha un intent de penetrar el ser de la natura, el qual, a través de la seva aparença topològica, dona sentit al fet d'esdevenir. De fet, converteix en entitats de trànsit aquestes descobertes formals, «que brollen d'una matèria magmàtica provinent d'un futur o un passat llunyà» (Arancio, 2017a), que es presenten de manera indefinida i ambigua, i que conviuen en un procés evolutiu temporal de pas entre l'estabilització i la desestabilització. És per això que qualifica l'argila de «material natural manipulat per tornar a ser natura» (Arancio, 2017a). I, en una altra entrevista, insisteix en el tema explicant que, en la seva pràctica, «té la sensació de retornar aquest material a un món natural, a una natura fantàstica» (Arancio, 2017a). Christine Macel, la directora de la Biennal de Venècia del 2017, qui el va convidar a participar al pavelló del Temps i l'Infinit, dedica les paraules següents al treball d'Arancio (2017a): «L'art és el regne dels somnis i les utopies, un catalitzador de les connexions humanes que arrela tant a la natura com al cosmos, que eleva els humans a una dimensió espiritual».



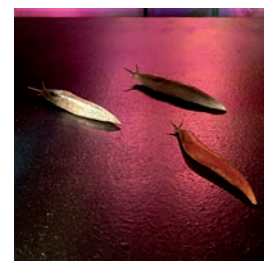
Arancio, S. (2014). *BF Island* A38 [A38 de l'illa BF].



Arancio, S. (2013). *Ai-Laau; Pele; Pii..*



Arancio, S. (2018). *These Amazing Blaschka's Glass Models of Slugs Have Invaded My Sculpture* [Aquests Increïbles Models de Vidre de Blaschka de Llimacs Han Envaït la Meva Escultura].



Arancio, S. (2018). *These Amazing Blaschka's Glass Models of Slugs Have Invaded My Sculpture* [Aquests Increïbles Models de Vidre de Blaschka de Llimacs Han Envaït la Meva Escultura].

2 Arancio, 2017b.

Aquest retorn a la natura no és, doncs, literal —perquè l'argila, una vegada vitrificada, perd per sempre més la seva capacitat plàstica, que és precisament la seva propietat natural més valuosa en l'àmbit dels ecosistemes naturals—; es refereix a la capacitat de copsar, a través de l'acte creatiu, un aspecte fonamental de l'essència i l'ésser de la natura, o sigui, el seu fluir, la generació de canvi i transformació constant com a motor de l'esdevenir. I aquest procés no és una representació, sinó una verificació que es mostra a partir dels processos i els procediments de les pràctiques de l'argila, quan els seus components reaccionen físicament i químicament, i es metamorfosen segons els seus dissenys i les seves propietats. Per això mateix, Arancio recorre a la natura per aprendre i assimilar els seus processos intrínsecs, evolutius i espontanis. A partir d'ells o, més ben dit, juntament amb ells, participa en la convocatòria de la continuïtat que li ofereixen els procediments de les pràctiques de l'argila, i d'aquesta manera se situa i col·labora en l'esdevenir matèric natural. L'artista mateix, i també l'espectador, quan participa i forma part de l'experiència, esdevé subjecte que també experimenta en el seu ésser uns canvis importants que igualment el transformen.

El punt àlgid d'aquest procés d'intercanvi real i experiencial succeeix quan es convida els espectadors a formar part de la materialitat; per exemple, en l'obra d'Arancio, *Fashioned to a Device Behind a Tree* [Dissenyat per a un Dispositiu Darrere d'un Arbre], del 2015. L'acció que poden fer els visitants d'estirar-se a terra i col·locar el cap a l'interior d'una muntanya de ceràmica que forma part de la instal·lació anul·la la distància entre la matèria humana i la no humana, entre el biològic i el mineral, entre el fet de percebre i de ser, entre l'art i la realitat. Amb aquest gest, Arancio aconsegueix construir experiències reals que neixen d'una integració total entre l'humà i l'argila, que es confonen i no es poden diferenciar l'un de l'altra. La massa d'argila informe agafa vida, animada per la vitalitat del cos humà, i el cos humà es compenetra amb la potencialitat tel·lúrica de transformació i esdevenir de la matèria. Al final, el progrés natural —que es continua desenvolupant en les pràctiques de l'argila— i la relació amb la matèria com a igual adquireixen sentit i arriben a conformar-se com una experiència de transformació recíproca.

Emmarcats en aquestes intencions, els materials utilitzats, els processos, els mitjans, i lògicament també el temps d'elaboració de les pràctiques de l'argila es converteixen en fenòmens d'observació, d'anàlisi i pràctica compartida fonamentals que permeten la producció d'experiències compartides amb capacitat transformadora recíproca. Tal com si es tractés d'un recorregut alquímic, la matèria transformada aflora com un alliberament de les seves pròpies forces, les tensions i els desitjos implícits. Precisament Arancio, pensant en la materialitat de l'argila i els seus processos de transformació, dona molt de valor a les infinites possibilitats de materialització que permet el seu processament en funció de la varietat de factors que hi intervenen. Per a ell, el fet de produir o concretar una materialització —o sigui, determinar un resultat en funció de decidir i executar unes operacions processuals tenint en compte el ventall d'infinites possibilitats existents en potència— és una acció material d'alliberament.



Arancio, S. (2017). *Bufador*.



Arancio, S. (2015). *Mineral Being [Ser Mineral]*.

És per tot això que Arancio provoca experimentacions inusuals i indaga en processos d'elaboració arriscats, en els quals deriva a la química i la física el control i el desenvolupament de les accions i les reaccions. Deixa de banda les normes i les prescripcions de la tècnica, les quals asseguruen uns resultats controlats, i, en canvi, arrisca, desafia i posa a prova el factor de la imprevisibilitat, que és intrínsec als procediments de les pràctiques de l'argila i que precisament dota el material de qualitats veritablement úniques, singulars i sorprenents (Madaró, citat per Arancio, 2017b).

Arancio posa al límit els processos i les pautes de transformació de l'argila, tot construint formes quasi impossibles i fràgils; prova i experimenta nous procediments, sense la intenció de controlar-los ni dirigir-los; s'allunya del coneixement tècnic convencional i, per tant, no realitza mai proves preliminars d'esmalts. Defensa l'experimentació i ho argumenta de la manera següent:

És important que les formes finals estiguin condicionades pels processos d'elaboració, no m'agrada obtenir exactament la cosa buscada o predissenyada, sinó que més aviat m'agrada deixar alguns aspectes a l'atzar. La força de la gravetat, per exemple, pressuposa l'emergència d'algunes formes, i per això deixo que les coses succeeixin segons els seus dissenys, sense bloquejar cap procés espontani.<sup>3</sup>

És clar que aquests processos que donen via lliure a les agències que actuen des de diferents elements —les quals interactuen creant diferents reaccions i comportaments— necessiten i són dependents del temps per poder-se desenvolupar. Arancio té molt en compte la idea del temps en les seves instal·lacions; de fet, aquestes es converteixen en viatges que transiten per un temps indefinit i amb una certa densitat. De totes maneres, l'artista prova de fer discernible el temps sense perdre la perceptibilitat sensorial, cosa que permet el desenvolupament de qualsevol mena de transformació: testimoni visible de la influència i la condició temporal, sigui material, experiencial o metafísica. Les instal·lacions d'Arancio emanen un temps on el passat, el present i el futur difuminen les seves fronteres:

El temps i el seu lapse en la meua obra sempre estan presents; és un temps que no es defineix mai, sempre amb una presència temporal difusa. Com a espectador, sempre us trobeu davant d'aquesta pregunta, davant d'un present que pot ser un principi o un final o, fins i tot, un futur obsolet que ara és quasi nostàlgic.<sup>4</sup>

3 Arancio, 2017b.

4 Arancio, 2017a.

El temps es manifesta a través de la seva successió temporal, però precisament Arancio intenta subvertir-la per donar l'opció de transcendir aquest temps lineal i entrar en un temps divers, un temps més proper a un àmbit mitològic, on les transformacions que s'hi produeixen traspassen les limitacions humanes. D'aquesta manera, entren en joc i interactuen tots els registres coneguts, i fins i tot els desconeguts, i es creen noves possibilitats i experiències catàrtiques. Això fa, per exemple, que l'humà i la matèria es confonguin sumant totes les seves qualitats i propietats. Així —entre moltes altres possibilitats— es pot retornar a un passat on hi ha presents les potencialitats de la materialitat original; o bé es pot viatjar a un futur llunyà, on segur que seran possibles les connexions transmaterials microcòsmiques i macrocòsmiques.



Arancio, S. (2017). *A Soft Land No Longer Distant* [Una Terra Tova Que Ja No És Llunyana], 2017.

Arancio desenvolupa la seva recerca sobre les possibilitats de transformació i els processos de l'esdevenir de la matèria, i demostra que se la pot concebre i, per tant, tenir en compte d'una altra manera, diferent de la que es proclama des de les lògiques de l'antropocentrisme. D'aquí és des d'on es poden generar noves formes de relació i, per tant, posa sobre la taula l'opció de desenvolupar nous ecosistemes en què es plantegi una coexistència més respectuosa amb el medi. Ho fa a través de reconfiguracions del món sensible i material al qual s'apropa des de les pràctiques de l'argila combinades amb altres dispositius físics, visuals o computacionals. Ho articula tot com a manifestacions i fenòmens que apleguen diversos àmbits d'interès, com el coneixement científic, la mitologia, el paisatge, la psicodèlia, la hipnosi i, fins i tot, zones ambigües i poroses entre la realitat i la ficció. La rearticulació de tots aquests àmbits activa una nova realitat multidimensional que transcendeix les limitacions de cada sector implicat i aconsegueix constituir un discurs que ultrapassa les limitacions humanes, tot i que aquestes noves situacions materials híbrides permeten establir connexions amb alguna cosa que sempre té a veure amb els humans.

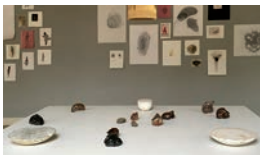
En resum, s'ha vist com Salvatore Arancio investiga les transfiguracions de la materialitat des d'una visió que està per sobre del temps lineal que limita la percepció humana i que, fins i tot, experimenta amb la materialitat amb la finalitat de conquerir nous estats o condicions alienes a les dimensions conegudes. Ho intenta fer des de la complicitat amb les maneres i els recursos de què disposa la natura per desenvolupar-se, aliant-se amb ella i compartint escenaris de transició, de reaccions i d'accions que van més enllà dels límits i els coneixements humans. Ara bé, tot i que, d'una banda, s'apropa a la matèria des de la plena consciència de la transversalitat i la interdependència recíproca i, per tant, enfoca amb clarividència la seva capacitat autoorganitzativa d'autoregenerar-se constantment—, i, d'altra banda, crea vincles perceptius i processuals que toquen el ser més profund de la matèria i testimonien el fet que els humans en formen part, Arancio no explica ni entra a investigar què és la matèria ni què és l'ésser substancial. En canvi, la investigació creativa també vinculada a l'àmbit de les pràctiques de l'argila que desenvolupa un altre italià, Michele Ciacciofera, pot servir per explicar i aprofundir una mica més aquests conceptes.



### 1.2.1. Mà, matèria i signe: Michele Ciacciofera



Ciacciofera, M. (2019). *The Library of Encoded Time* [La Biblioteca del Temps Codificat].



Ciacciofera, M. (2016). *No More Delays* [No Més Retards].

Michele Ciacciofera (Nuoro, 1969) és un artista sard que viu i treballa a París, després d'haver acabat els estudis de ciències polítiques, antropologia i sociologia a Palerm. És un artista molt actiu en l'àmbit de l'art contemporani a escala internacional i va ser convidat a participar a la Biennal de Venècia el 2017, «Viva Arte Viva», on va presentar el seu projecte *Domus de janas*.<sup>5</sup>

Ciacciofera utilitza i hibrida constantment diversos llenguatges (pintura, escultura, collage, disseny i fotografia), tot i mantenir com a llenguatge vertebrador del seu treball el de les pràctiques de l'argila. Aquesta actitud de desdibuixar les fronteres entre llenguatges també troba la seva correspondència en les temàtiques sobre les quals Ciacciofera treballa; per exemple, els àmbits evolutius que van de les categories a les espècies. Aquesta manera de fer subversiva també li serveix per trencar la convenció de les fronteres divisòries establertes entre les diverses categories i els regnes en què estan ordenades la matèria orgànica i la matèria inorgànica.

En una entrevista concedida a Irene Biolchini, publicada a *Artribune*, Ciacciofera (2020) recorda que, quan vivia a Sicília, es va adonar que les peces ceràmiques arcaïques tenien un paper fonamental en la història de l'illa i estaven del tot integrades en la història de l'art. Per això va concebre la pràctica ceràmica com un dels instruments que servien per resseguir el desenvolupament social de la terra siciliana, on els centres de producció de la terrisseria havien subsistit fins a l'actualitat. Aquest interès el va portar a estudiar i col·leccionar ceràmiques arcaïques de diverses cultures de la conca mediterrània, des de la vall de l'Indus a les peces de la cultura arabosiciliana, passant per Mesopotàmia. Així és com van poder conèixer i investigar els orígens de la diversitat de les creacions simbòliques i abstractes, i com la ceràmica es va convertir en el seu mitjà fonamental d'expressió.

Ciacciofera inscriu el seu treball en el context de la història de la ceràmica, tot entenent-la com un procés d'estratificació que el compromet, tant íntimament com socialment. Segons ell, no es pot saber si una obra o un pensament queden tancats definitivament o es mantenen oberts, perquè allò que va començar algú pot ser continuat per altres en un altre moment, en funció dels dissenys de l'evolució —la qual cosa demostra que les obres són vives. De fet, alguns dels seus treballs estableixen un diàleg —com assenyala Irene Biolchini (Ciacciofera, 2020) — entre un coneixement que integra la cultura manual de la matèria i la de l'escriptura. Ciacciofera està fascinat per les tauletes d'argila arcaïca sumèries i mesopotàmiques, que són el testimoni de la primera forma d'escriptura —la

<sup>5</sup> A Sardenya, les cases de les fades o cases de les bruixes s'anomenen *Domus de janas*, unes necròpolis funeràries subterrànies construïdes durant el Neolític.

cuneïforme—, la qual escenifica el pas de la prehistòria a la història, o sigui, l'evolució de les formes de comunicació. Reconeix que es va deixar arrossegat per la fascinació que li produïa el misteri de l'univers de signes que van saber codificar aquestes antigues civilitzacions, les quals creen el primer vocabulari de la història i enregistraren, a través d'un testimoni material, els primers acords entre les primeres grans civilitzacions.

Ciacciofera reconeix només en la paraula la primacia dels humans en el context general de la natura. Entén la paraula com la capacitat de llenguatge i creació de signes, i per això atorga a l'home la capacitat d'invenió de la realitat (*in intellectu*) i no la contempla només com si fos el seu simple reflex (*in objecto*). Creu que el coneixement de la cultura i l'evolució humana ha de tenir en compte i ha de transitar per força a través de la comprensió dels llocs —amb tota la seva complexitat i tots els seus registres— i els contextos ambientals (Ciacciofera, 2020).

Per a l'artista, les formes de comunicació de l'actualitat estan completament erosionades i sotmeses a la invasió tecnològica i les formes de socialització virtual omnipresent. L'escriptura, que considera la conquesta humana més important en l'àmbit cultural, ha estat modificada pels nous mitjans perquè «el teclat ha esdevingut el principal instrument manual, extensió del cervell, el tacte i la vista que ha substituït els suports tradicionals com el llapis i el paper, per escriure, i per crear signes i imatges» (Ciacciofera, 2020). Aquesta progressió de l'escriptura cap a un acte asèptic i esterilitzat, a causa de la desmaterialització de la construcció i la utilització dels signes —els quals esdevenen senyals lluminosos en uns polsadors digitals que responen de manera hipersensible a una insensible pressió digital— redueix el moviment corporal a la mínima localització i expressió, fet que comporta també una reducció de l'experiència i, en conseqüència, de l'aprenentatge. Com que no hi ha interacció amb el cos, la matèria, el moviment i el coneixement implícit desapareixen. En esvair-se les sensacions perceptives que acompanyen, situen i circumscriuen en uns efectes físics l'aprenentatge, la vivència queda debilitada i es produeix un desajust o desequilibri entre l'evolució mental i les vinculacions materials; això redueix la capacitat de construcció de coneixement, disminueix la potencialitat cognitiva, o, si més no, la capacitat d'assimilació. En perdre el seu lligam amb el món sensible, la producció abstracta de coneixement queda segregada i, per tant, incompleta. La dimensió abstracta, aïllada de les sensacions fenomenològiques, esdevé una mera consecució metodològica operativa i es dilueix el sentit que dona qualsevol relació, contacte o convivència amb la materialitat, quan es viu com una experiència vital.

Una altra idea que assenyala Ciacciofera en relació amb la virtualitat dels dispositius tecnològics —com els mòbils, les tauletes tàctils o els ordinadors— és la introducció de les emoticones en el llenguatge escrit. Aquests signes s'han convertit en elements transcendents gràcies a la capacitat que tenen de comunicar sensacions i imatges mentals, independentment del suport o el sistema operatiu utilitzats. Això demostra la necessitat humana d'utilitzar altres llenguatges expressius i figuratius, més enllà del verbal, que és l'hegemònic. D'aquestes reflexions sorgeix *The Library of Encoded Time* [La Biblioteca del Temps Codificat], un projecte obert que Ciacciofera va començar el

2018 i que ha anat mostrant i ampliant des d'aleshores a diverses ciutats, com París, Brussel·les, Marràqueix, Pequín o Florència:

Neix de la idea de restituir la complexitat social als processos de creació dels signes, que prova de fer ressorgir els fonaments d'un edifici construït durant el curs de desenes de milers d'anys, paradigma de l'home i la seva cultura. De fet, històricament, l'aparició del signe ha permès la realització del passatge fonamental des de l'animalitat a la humanitat, cosa que ha donat consistència i concreció a aquesta forma d'expressió que s'entenia sobretot com un procés sensible abstracte i que demostra en l'ús de la mà l'assumpció d'una activitat cerebral.<sup>6</sup>

L'artista segueix explicant que l'ús que fa a la seva instal·lació de maons deteriorats de terra cuita recuperats d'antigues construccions —els quals testimonien les matèries primeres fonamentals i primigènies de la construcció arquitectònica—, evoquen l'estructura dels llibres, però també les tauletes sumèries i, fins i tot, les actuals tauletes tàctils.



Ciacciofera, M. (2014).  
*Lasting Stories (recto)*  
[Històries Duradores  
(anvers)].



Ciacciofera, M. (2014).  
*Lasting Stories (verso)*  
[Històries Duradores (revers)].

A l'obra *Lasting Stories (recto)* [Històries Duradores (anvers)], la terra cuita té unes connotacions que fan referència a la compacitat i la unitat. A la part d'esquena dels dos maons, obra que correspon a la fotografia *Lasting Stories (verso)* [Històries Duradores (revers)], que en capgirar-los adopten la forma d'un llibre obert, també es deixen veure les sensacions que transmet la terra cuita natural; però aquesta vegada amb la disseminació, en la seva superfície, d'uns signes gràfics elaborats amb un esmalt de tonalitat ataronjada que traça unes formes essencials entre el grafisme i el dibuix. Són formes que remetent a la concreció puntual d'unes determinades combinacions produïdes en un procés de delimitació necessari per circumscriure l'esdevenir i poder-se, d'aquesta manera, manifestar com a tal. D'una banda, la matèria, dintre totes les seves possibilitats de ser, es manifesta d'una determinada manera que queda enregistrada amb uns signes que responen a una determinada realitat;

realitat d'un present concret, el qual no deixa d'estar subjecte a la impermanència en relació amb la seqüència infinita de presents que se succeeixen infinitament. D'una altra banda, la dispersió de signes cal·ligràfics cristal·litzats per l'esmalt a la superfície de terra cuita és un testimoni de la infinitud de possibilitats combinatòries que es poden constituir només a través de la multiplicitat, i, en tot cas, només són una petita i efímera mostra manifesta de la incommensurable virtualitat de totes les possibilitats. És així com la unitat i la multiplicitat de la matèria queden explicades segons la visió exterior o interior de la configuració material de l'objecte que, de fet, respon a les propietats

6 Ciacciofera, 2020.

intrínseques de la mateixa matèria; en aquest cas, encarnada com a terra cuita amb aplicacions d'esmalts, producte bàsic i primigeni de les pràctiques de l'argila.

Si l'aparellament de la part inferior de les dues toves —o sigui, les cares on hi ha la grafia amb l'esmalt ataronjat— es pot entendre com l'interior d'un llibre obert, aleshores les altres dues cares de les toves esmaltades amb la tonalitat obscura podrien esdevenir la coberta d'aquest llibre potencial, i cadascuna d'elles es convertiria en la coberta i la contracoberta. D'aquesta manera, el símbol d'unitat expressat pel cercle es convertiria en la cara i la creu de la mateixa imatge, que es correspondria amb la coberta i la contracoberta de l'hipotètic llibre tancat. Així quedaria materialitzada la facultat dels maons de convertir-se en un simbòlic, però al mateix temps substancial —i, per tant, real— llibre de la matèria, on la coberta esmaltada, amb les tonalitats fosques metal·litzades, assenyalaria els límits de la materialitat i la seva impenetrabilitat, gràcies a la compacitat i la refractivitat de l'esmalt. Mentrestant, la part del cercle amb la terra concentrada i descoberta parlaria de les qualitats intrínseques de la matèria i les seves infinites possibilitats de reconfiguració. Entre aquestes qualitats, destaca la porositat, per la seva potencialitat de mitjà de comunicació i transformació, gràcies al sistema capil·lar dels seus canals i a les absències o els buits dels seus porus.

Aquest sentit que assoleix l'hipotètic «llibre de la matèria» es reforça quan es concep el seu interior —que es correspondria amb els dos reversos dels maons, els quals, aparellats, recorden a les dues pàgines obertes d'un llibre amb la seva narració gràfica— com a constel·lacions de possibles reconfiguracions materials discursives que s'han donat i concretat en un moment i un lloc determinats, però que no deixen de ser una sola possibilitat entre les infinites recombinacions de les infinites composicions d'una matèria en moviment, fluida i en activitat constant, i capaç de provocar incessantment reaccions que comporten altres evolucions i desenvolupaments infinits de la seva conformació. Per tant, aquesta concreció en signes —que agafen sentit des de la constitució matèrica i, al mateix temps, donen forma a una configuració delimitada i física de la realitat— és una evidència de la capacitat de la matèria, i concretament de les pràctiques de l'argila, les quals impliquen el desenvolupament interdependent, interactiu i contemporani del discurs i la materialització. És així com el llibre de la matèria adquireix literalment aquest doble vessant abstracte i corporal, i, al mateix temps, és una mostra manifesta dels processos de l'esdevenir, els quals estan sotmesos irremeiablement a la interacció profunda i activa entre la significació i la materialització.

### **El modelatge de signes**

Una altra idea que cal analitzar quan es parla del treball de Ciacciofera és la de la presentació-representació. En aquest sentit, Ciacciofera juga amb una ambigüitat especial i intuïtiva, que dona un nou valor a les seves creacions. D'una banda, es té la impressió que Ciacciofera representa objectes i coses del món fenomenològic, com

mntanyes, capolls de flors, illes, arquitectures, cues de peixos i d'animals, punxons, banyes, contenidors, canalitzacions, bosses, gerros, vísceres, plantes, llavors, arrels, etc.; d'altra banda, és evident que utilitza, en les mateixes composicions o instal·lacions, elements reals, siguin biològics, geològics o artificials, com per exemple bolets, ampolles de vidre, espelmes, mobles, fòssils, cloves d'ous, fils i cables, etc.

La hibridació proposada per Ciacciofera deixa perplex i, sobretot, desconcerta pel fet d'integrar les dues opcions que, en l'ortodòxia de l'art contemporani, representen una ambigüitat en relació amb els cànons en què es basen els nous llenguatges de l'art a partir de la revolució estètica que es va produir amb les avantguardes artístiques de principis del segle xx. Veient la seva insistència en la utilització d'aquest recurs d'integració entre la representació i la presentació, i valorant aquesta manera de procedir com una necessitat expressiva i comunicativa, es fa necessari analitzar d'una manera més profunda aquesta relació, que es pot explicar com una evocació creativa que afecta la realitat. La utilització de cloves d'ou, capells de bolets, fòssils, etc., és una clara presentació de la creació natural i espontània, la qual pertany a l'esdevenir del món i la constitució de la realitat objectiva i fenomenològica. Ciacciofera entén la creació del modelatge amb l'argila com un fet natural, espontani i real. És una experiència viscuda i compartida capaç de transformar la matèria i el món, i, per tant, capaç de crear noves realitats.



Ciacciofera, M. (2019). *Earth Island #3* [Illa de la Terra #3].



Ciacciofera, M. (2019). *Earth Island #4* [Illa de la Terra #4].



Ciacciofera, M. (2019). *Collective Evolution* [Evolució Col·lectiva]. Terra cuita esmaltada i fòssils.

És aquesta experimentació amb el món el que interessa a Ciacciofera, i no pas el resultat obtingut, que és un residu del procés d'especulació material i l'utilitza només com a testimoni de la vivència. El modelatge de formes en procés de definició remet a l'experiència de la creació del món i la valoració dels seus components. Però també invoca la creació de formes existents o inexistentes; formes futures o ancestrals; formes possibles, contingents o impossibles; formes o continuïtats definides o ambigües i desdibuixades, encara en procés de maduració. Ciacciofera busca, en el modelatge, viure l'experiència del procés de la creació de corporalitats, però també de la construcció de signes, perquè en la consecució i l'operativitat de les mans reviu un procés de connexió sincrònica amb

les forces creatives de la natura. Una comunitat que se situa en els passatges generatius i evolutius implícits en la matèria —siguin còsmics, geològics, biològics o computacionals— que l'activitat de les mans revivifica i fa ressorgir.

Així, un acte reflexiu intervé des de les capacitats de les mans —pel fet que l'activitat de les mans es fa càrrec de la transposició i la materialització perceptible de nocions nascudes en l'àmbit mental— de connectar i intercedir en la configuració formal de la matèria. L'acte reflexiu es consolida com una connexió entre l'àmbit abstracte del món de les idees i l'àmbit corporal i fenomenològic, el qual materialitza aquestes visions o intuïcions. Aquesta transfusió fluida des de la virtualitat a la materialitat pot també correspondre —tal com assenyala Ciacciofera (2020)— al pas de l'animalitat a la humanització, quan la necessitat de la creació de signes com l'escriptura va donar relleu a la integració de les facultats abstractes amb les capacitats operatives i tècniques.

### 1.2.2. L'argila com a arquetip: Cairns-Smith



Ciacciofera, M. (2016). *Standing Along in Front of the Fragile Wall* [Dempeus Davant del Fràgil Mur]. Terra cuita i fòssils.

En l'entrevista d'Irene Biolchini esmentada més amunt, Ciacciofera (2020) descriu l'argila com «el material originari per excel·lència, la substància necessària en la creació de la forma entesa com a arquetip» i ho exemplifica amb el relat mitològic. En tot cas, tot i tenir en compte els aspectes simbòlics, ell es fixa sobretot en les teories científiques que, aquests últims decennis, han comprovat que «les primeres formes de vida orgànica es remunten a complexos processos bioquímics primordials de cristal·lització i polimerització molecular que haurien donat vida a les matrius clau i, per tant, a aquell avantpassat comú a totes les formes de vida» (Ciacciofera, 2020).

Un referent clau per a l'artista sard és el químic orgànic i biòleg molecular Alexander Graham Cairns-Smith (2013), qui va desenvolupar una teoria sobre l'argila que defensa que és en el medi fangós on es van desenvolupar les primeres molècules orgàniques, gràcies a la capacitat dels cristalls de l'argila de créixer, replicar-se i transmetre informació a través d'uns comportaments de creixement i evolució semblants als de les formes de vida biològica. Els cristalls d'argila són, segons Cairns-Smith, els primers organismes primaris, per la seva capacitat de creixement i rèplica. Així és com van tenir l'oportunitat de reproduir-se, multiplicar-se, nodrir-se per processos autòtrofs, tot aprofitant els porus, la humitat i la separació que proporcionaven les capes d'argila i l'aglomeració d'elements diversos; tot això estimulava les seves relacions, les agrupacions i la transmissió d'informació. A més, van ser la base del desenvolupament dels organismes secundaris. Així doncs, sembla que la capacitat de qualsevol molècula orgànica d'enganxar-se a un cristall d'argila i, en un determinat moment, desenganxar-se'n, és molt elevada (Cairns-Smith, 2013, p. 165).

Una vegada es van donar les condicions per sintetitzar i constituir les grans molècules orgàniques, els àcids nucleics i les proteïnes, que s'ocupen de les funcions evolutives genètiques, es van poder crear progressivament, i seguint des del principi les pautes de la selecció natural, estructures sofisticades. Aquests organismes complexos, amb un grau major de sofisticació tecnològica, van aconseguir traspasar l'herència genètica mitjançant l'ADN, la qual es va desenvolupar a partir dels organismes primaris. Per tant, els cristalls dels silicats de la caolinita van ser el pont entre l'inorgànic i l'orgànic, i, segons la teoria de l'argila, van ser els responsables de posar en moviment l'evolució biològica.

Segons Cairns-Smith (2013, p. 18), l'evolució és el fonament de la vida. Hi ha una gran diversitat de formes de vida, però hi ha un motlle comú essencial; o sigui, un mateix mecanisme central que serveix per a tots els organismes i que és un petit conjunt de petites molècules. Tot i que només hi ha una classe de vida a la terra i que tots els éssers vius són en essència iguals, tots ells són molt complicats (Cairns-Smith, 2013, p. 24) i sofisticats a escala molecular (p. 55). Perquè hi hagi evolució és necessari que hi hagi una memòria hereditària modificable que es transmeti en la cadena de reproducció dels éssers vius, i no es coneix cap altra mena de material genètic que no sigui el de les cadenes de l'ADN (p. 43).

Hi ha un concepte molt interessant que explica Cairns-Smith (2013, p. 16) referent al fet que les estructures d'argila es formen realment a si mateixes:

[...] no són ni un producte especialment dissenyat dels organismes vius, ni productes d'estrictes condicions geoquímiques. Són substàncies de «nivell tecnològic zero»: representen la forma en què les seves unitats, en un cert sentit, volen existir en un ampli espectre de condicions (hídriques) en zones superficials de la Terra.

L'elaboració d'una làmina d'argila és una verdadera cristallització, és un procés d'agregació i un procés estrictament reversible. El creixement cristal·lí és una operació que es basa a emplenar l'espai, i per això, a empaquetar unitats en comptes d'unir-les; d'aquesta manera, es forma una cadena movedissa.

Quan un cristall d'argila creix, els seus enllaços poden ser reversibles en la seva superfície exterior, la qual està en contacte amb l'aigua, mentre els enllaços que es troben a l'interior de l'estructura cristal·lina, lluny de l'aigua, ja no tenen mitjans ni espai suficient per poder efectuar cap canvi a temperatures normals. Per això esdevenen estables, per falta d'oportunitats (Cairns-Smith, 2013, p. 168).

L'*Escherichia coli*, un bacteri que viu als intestins dels ocells i els mamífers, és un dels organismes més elementals que es coneixen, però resulta absurd pensar que aquesta forma de vida independent i la més senzilla que es coneix pugui haver estat originada per la generació espontània, perquè és massa evolucionada i complexa per haver existit en el moment del trànsit de l'inorgànic a l'orgànic, quan els nucleòtids encara no s'havien desenvolupat (Cairns-Smith, 2013, p. 190). Per tant, les molècules clau de l'antecessor biològic més remot són els principiants amb la funció de codificar una informació genètica, gens d'acció directa i els participants més tremendament simples de l'evolució. Per això, el



Ciacciofera, M. (2016). *An Inert, Senseless Substance of Materiality* [Una Substància de Materialitat Inerta i Sense Sentit]. Argila crua i cloves d'ou.



Ciacciofera, M. (2018). *Earth Island #2* [Illa de la Terra #2]. Terra cuita esmaltada, *ganoderma lucidum* assecada (pipa, bolet afil·loforal), acrílic.

seu missatge hauria hagut de ser molt elemental i segurament hauria pogut notificar únicament els trets de forma i grandària (Cairns-Smith, 2013, p. 195). Cairns-Smith subratlla que aquests organismes primaris tenen el mèrit d'haver estat capaços de sorgir i actuar sense evolució i, sobretot, sense estar vius.

La vida hauria estat una emergència gradual sorgida posteriorment i la forma de vida que es coneix basada en organismes secundaris seria molt més tardana. Aquests organismes secundaris d'«alta tecnologia» haurien evolucionat des dels organismes primaris mitjançant un reemplaçament gradual de gens elaborats amb una substància totalment diferent, o cosa que és el mateix, per una «presa de control genètic» (Cairns-Smith, 2013, p. 239).

Arriba un moment en què Cairns-Smith es demana per què no hi ha proves o testimonis actualment d'aquests primers organismes primaris. Es pregunta si haurien d'haver continuat prosperant, i si hi hauria d'haver senyals de noves manifestacions d'aquests organismes inicials; per què no se'n sap res, d'ells? (Cairns-Smith, 2013, p. 190).

Segons Cairns-Smith (2013), la paraula *organisme* és massa pretensiosa per qualificar unes simples masses de diminuts cristalls inapreciables. Els organismes primaris van ser els que van iniciar la cadena biològica, però ells mateixos encara no estaven evolucionats i no formaven part de ple dret de l'àmbit orgànic. S'ha de tenir en compte que es tracta d'entitats amb:

[...] escassa o nul·la realització, i evidentment han de ser coses senzilles, bastant avorrides. Si el nostre antecessor més remot fou, per descomptat, un producte de la Terra, aleshores, les coses més similars que podríem trobar ara, haurien de ser, abans que res i principalment, minerals.<sup>7</sup>

Per tant, si els materials clau dels primers organismes són cristalls inorgànics, aleshores es dedueix que l'origen de la vida sobre la Terra sigui una branca de la mineralogia, i així doncs, estigui directament vinculada amb les substàncies minerals (Cairns-Smith, 2013, p. 192).

Cairns-Smith (2013) arriba a la conclusió que els gens cristal·lins no haurien arribat prou lluny, evolutivament parlant, per poder interactuar amb els moderns organismes complexos d'«alta tecnologia», ni haurien pogut ser reconeguts perquè no són encara prou semblants a ells. Aquesta podria ser, també, la raó per la qual:

7 Cairns-Smith, 2013, p. 194.



[...] els organismes primaris encara no han estat reconeguts: perquè estaven fets de materials «inadequats» i perquè la seva aparença no és «vivent». Sense cap mena de dubte, crec que és molt possible que els organismes primaris estiguin ara mateix en el nostre entorn.<sup>8</sup>

Això vol dir, que segons Cairns-Smith la presència de vida no cal que sigui complexa. La replicació i la continuïtat d'un organisme primari, amb la consegüent transmissió d'informació, no necessita un sistema complex per actuar, sobretot si es té en compte que les agències de l'entorn, moltes vegades són les que creen les condicions necessàries per crear diversos tipus de reaccions.

### 1.2.3. Infravides, l'evolució mineral: Thomas Heams

Ciacciofera (2020) ressalta un altre aspecte que transcendeix de la seva recerca creativa i que, segons ell, és un dels eixos principals de la seva reflexió; es tracta de la qüestió de la temporalitat.



Ciacciofera, M. (2020). *Nature's Blend* [Barreja de la Natura]. Terra cuita, esmalt, òxids metàl·lics, branqueta, resina epoxi, esmalt daurat, purpurina daurada.

[...] la hipòtesi del col·lapse de la civilització global indueix a modificar, subvertint-la, la relació entre el present i el passat, on el final sembla que es fongui amb l'origen. Imaginant una ambigüïtat entre les diferents formes de vida, intenta crear fragments de vida que oscil·len entre el món humà i el natural, tant mineral com animal, el que Thomas Heams, al seu llibre on s'analitzen les fronteres d'allò viu, anomena «infravides».<sup>9</sup>



Ciacciofera, M. (2020). *Morphogenesis 2*.

En la conferència *Aproximació científica del que és viu: El viu qüestiona la biologia*, Thomas Heams (2017) va presentar el seu llibre *Infravies: Le vivant sans frontières* i va parlar precisament d'aquests temes exposats anteriorment. Heams va explicar que als Estats Units d'Amèrica, a partir de la Segona Guerra Mundial i després del desenvolupament de la informàtica teòrica i la intel·ligència artificial realitzat per Alan Turing, el finançament dels estudis d'investigació en biologia molecular i informàtica va ser retribuït pel mateix Departament de Recerca i Ciència. És per aquesta qüestió que el lèxic que es fa servir en ambdues disciplines es basa en els mateixos conceptes, per exemple, programes genètics, codis genètics, etcètera.

<sup>8</sup> Cairns-Smith, 2013, p. 193.

<sup>9</sup> Ciacciofera, 2020.

Aquesta tendència ha seguit la mateixa estratègia de separar-se o desembarassar-se de les connotacions sobrenaturals que sempre havien estat presents en la relació amb la natura abans del racionalisme, i ha promogut que es desenvolupés sobretot la dimensió material, física, mecànica del món i els seus elements des d'una aproximació únicament científica.

Heams (2017) posa en dubte el concepte que es té d'allò viu des de l'ortodòxia científica com a capacitat de produir organismes semblants, posant l'exemple dels éssers estèrils. El fet de pensar únicament el viu, agafant el paradigma de la replicació dels cristalls com a desenvolupament de les funcions de creixement, reproducció, separació i creació de noves matrius redueix la vida a una mecànica autoreproducció. Aquesta és una concepció a la qual s'arriba tot seguint un recorregut paral·lel a les teories de les màquines i els robots autoreplicables, desenvolupada al voltant del 2005 i que en el fons demostra el recorregut reduccionista que s'ha imposat a la qualitat d'allò viu segons una visió racional i tecnocientífica.

Heams analitza què hi ha darrere de conceptes com *metabolisme*, *reproducció* i *evolució*, i busca possibles combinacions que articulin aquestes tres condicions. La conclusió és que la cooperació entre totes tres estableix el vivent, però també s'adona que hi ha moltes altres possibilitats que poden combinar altres condicions, o bé, també hi ha la possibilitat de combinar només dues d'aquestes condicions i, per tant, aquestes no poden ser considerades com a vivents. Per exemple, la combinació entre reproducció i metabolisme, o bé entre evolució i reproducció. Exemples d'aquestes condicions indefinides podrien ser un virus, una cèl·lula infectada pel virus o una virocèl·lula —nou concepte encunyat per Patrick Forterre el 2012— per descriure un virus mentre està afectant una cèl·lula. Segons Forterre, aquest virus és viu perquè forma part del metabolisme de la cèl·lula —respira, evoluciona, s'alimenta...—, i conclou que potser seria més adequat dir que la virocèl·lula passa per fases vives i altres no vives. Per tant, hi ha molts trànsits de situacions que no es poden considerar completament vivents ni no vivents. Justament aquest espai d'ambigüitat és el que Heams (2017) pensa que podria definir allò que és viu.



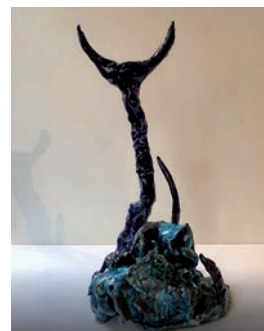
Ciacciofera, M. (2019). *Earth Island#1* [Illa de la Terra #1].



Ciacciofera, M. (2020). *Doxastic Certainty* [Certesa Doxàstica].



Ciacciofera, M. (2019). *Earth Island #2* [Illa de la Terra #2].



Ciacciofera, M. (2019). *Earth Island #5* [Illa de la Terra #5].

Els mitocondris de les cèl·lules eucariotes són unes petites entitats o orgànuls que serveixen per produir l'energia de la cèl·lula. La hipòtesi dominant és que són els descendents d'antics

bacteris que van ser englobats per les cèl·lules i van aconseguir domesticar-los, replicar-los i transformar-los durant moltes generacions segons les seves necessitats. Heams (2017) es demana si els bacteris són l'origen dels mitocondris. Hi ha mitocondris que tenen zero gens, mentre altres en tenen deu, vint i, fins i tot, deu mil. Això podria demostrar que el vivent és una continuïtat, un flux de transició de funcions, una forma de posada en moviment o una d'animada, dinàmica i adaptativa de la matèria. Per tant, bacteris, virocèl·lules, mitocondris, i fins i tot altres entitats que es poden fabricar en laboratoris, com per exemple xips anticancerígens, són les fonts de vida a les quals es refereix Heams amb el terme *infravides*.

En resum, Heams (2017) defineix el vivent com una dinàmica o una posada en moviment de la matèria, moviment sobretot adaptatiu per poder respondre a l'evolució. És una idea de continuïtat i mai no podrà sorgir com a quelcom original ni delimitat, ni separat de la resta d'unitats de l'entorn i l'univers. L'infravivent permet l'existència del viu com a transició contínua amb i en particular des del món mineral.

#### 1.2.4. L'escenari i el sentit de l'experiència pràctica amb l'argila a la terrera

Tots els àmbits culturals i totes les pràctiques creatives estan directament implicades en els processos de transformació de les materialitats i l'entorn. La producció d'objectes o experiències creatives té una influència directa en la reorganització material del món, i, tanmateix, es pot fer des de procediments més o menys sostenibles. Lògicament, els humans no només poden col·laborar, sinó que tenen l'opció de decantar en una direcció o una altra els processos de producció material, i poden aconseguir produir beneficis o perjudicis en el medi en funció de la manera com s'impliquen en la producció d'aquests processos. A més a més, és important observar que, a conseqüència dels patrons antropocentristes que han dominat l'educació i la cultura d'aquests últims segles, els humans com a éssers sensibles no se senten part del món ni de la natura, i, per tant, no poden tenir en compte que estan sotmesos —igualment, com qualsevol altra criatura del planeta— a qualsevol de les agències i dependències que es deriven dels resultats de les seves transformacions, siguin materials, ambientals o discursives.



Planella, S. (2017). *Infern 1*.



Planella, S. (2017). *Infern 2*.

## 1.2. Presències minerals i rituals de transformació: Salvatore Arancio



Planella, S. (2017). *Infern 3*.



Planella, S. (2017). *Infern 4*.

És per tot això que, des de l'àmbit de les pràctiques de l'argila, es pretén realitzar un experiment per estudiar relacions que l'humà estableix amb l'argila i que permetin, des d'una perspectiva posthumanista, un acostament progressiu de les dues corporalitats, la humana i la inorgànica. Des de les pràctiques de l'argila es fa necessari posar en pràctica, experimentar i materialitzar els nous estímuls relacionals que situen l'encontre entre el fang i la corporalitat humana en un nou espai d'investigació, assaig i exploració. Es tracta



Planella, S. (2017). *L'Impacte de la Terrera 1*.



Planella, S. (2017). *L'Impacte de la Terrera 2*.



Planella, S. (2017). *L'Impacte de la Terrera 3*.

de donar visibilitat a la creació d'una realitat experimental que dona reconeixement a la porositat i la continuïtat transmatèrica constitutiva del medi, i, per tant, una realitat potencial en altres àmbits d'acció transversals i descentralitzats.

L'observació dels patrons de relacions establerts amb la materialitat més elemental, com ho és el fang des d'on s'inicia la recerca, es durà a terme directament en l'àmbit on s'ha desenvolupat la formació i la sedimentació de l'argila segons les pautes del seu procés natural, allí on es troben les vetes d'argila encara verges que, des de segles enrere, s'han anat arrencant del subsol progressivament fins que, els últims decennis, l'extracció abusiva ha donat forma a una gran i profunda ferida territorial, com és la terrera de Vacamorta, una planta d'extracció que actualment es troba en plena activitat al terme municipal de Cruïlles, situada al bell mig de l'amable plana de l'Empordà, sota el massís de les Gavarres, a l'oest de la Bisbal d'Empordà. Aquests jaciments d'extracció abasteixen les plantes de processament d'argila que, al seu torn, subministren pastes ceràmiques als tallers i les fàbriques de terrisseria de la Bisbal d'Empordà, però també proveeixen de matèria primera a la indústria francesa i molts altres països de tot el món. Aquest territori devastat, entre la perifèria urbana i la natura, entre el polígon industrial i el paisatge rural, entre la civilització i l'espai salvatge, entre les normatives ciutadanes i l'activitat furtiva amagada és l'escenari on es durà a terme tota l'experiència pràctica de la investigació que es va desenvolupar durant un període de quatre anys, des de l'hivern de 2016 fins a finals d'estiu del 2020.

### **L'impacte i la descoberta de la terrera**

A la terrera s'hi troba el fang en estat original, sedimentat en estrats des de fa milions d'anys. L'autor de la investigació havia sentit parlar de la feina hivernal dels avantpassats terrissers quan anaven a arrencar la terra dels terrals —amb el magall, el xapo i el cabàs— i la preparaven per produir l'obra amb l'arribada del bon temps. També havia vist les fotografies de les accions que Pere Noguera va realitzar a la terrera l'any 1980, però no s'hauria imaginat mai que la terrera tingués unes dimensions territorials tan àmplies. Són uns paratges immensos, esbudellats per les màquines que n'extreuen la terra, la qual s'emporten els camions cap a la planta de processament.

La primera activitat pràctica que l'autor de la recerca va realitzar a la terrera va consistir en un reconeixement del lloc per tal d'entendre i conèixer les seves peculiaritats. L'autor va quedar sorprès en veure que el terreny on succeïa tot aquell enrenou creava un ecosistema amb unes característiques pròpies i completament diferents de l'entorn de secà on es trobava l'enclavament. Per exemple, a la part més fonda de l'esvoranc hi havia acumulada una gran quantitat d'aigua —tot formant un estany— per la impermeabilitat de l'argila. Per això, en aquesta zona humida d'aiguamoll es creaven unes condicions especials de vegetació, fauna i mediambientals que contrastaven amb la resta de terreny amb argila compactada, erosionat i amb una forta insolació. Així doncs, es creava un gran

contrast entre les zones humides amb ambient d'aiguamolls i les zones on l'extracció de terra era visible, amb un paisatge de secà escalabornat i exposat a un fort desgast produït pels elements.

Quan l'investigador hi va arribar per primera vegada, va tenir la impressió de trobar-se a l'interior d'un gran pa de fang esqueixat. Hi havia rastres per tot arreu —als precipicis, els esvorancs, les feixes, els bancals...— de l'esquinçament i l'esbudellat que havien provocat les màquines en extreure l'argila. Els pendents i els camins oberts per les excavadores permetien d'arribar fins a les vísceres de la mina oberta. Es tractava d'un gran contenidor d'argila crua a escala territorial, a cel obert. Un bol gegant, irregular i creixent per on es podia transitar i que a més, s'anava fent més i més gran, i més i més fons cada dia. Un continent d'argila que ja no conté argila —sinó un gran forat escalabrat— el qual, després d'haver patit una profunda, agressiva i continuada extracció per part dels humans i les seves màquines, ha adquirit un aspecte sinistre i tètric, cosa que no aconsegueix excloure'l del fet de formar part de l'àmbit de la natura com a ecosistema viu i en plena activitat biològica. La seva inèrcia natural implícita implica una persistent necessitat de supervivència per adaptar-se als canvis i les pressions de les noves i forçades situacions ambientals.



Planella, S. (2017). *L'Impacte de l'Aigua 1.*



Planella, S. (2017). *L'Impacte de l'Aigua 2.*



Planella, S. (2017). *L'Impacte de l'Aigua 3.*



Planella, S. (2017). *L'Impacte de l'Aigua 4.*

Els dies de pluja, algunes zones on l'aigua s'havia quedat embassada estovava l'argila. En aquestes zones, el fang era completament tou i enganxós. Les terroses compactes s'havien deixat modelar per la pluja sobre les basses de fang que el vent anava assecant i esquerdant a causa del seu encongiment per l'evaporació. L'erosió patida per la ploguda i la ventada feia evident, d'una banda, la plasticitat que amagava aquell material que era extremadament compacte i dur —per exemple, en altres zones on l'aigua s'havia escorregut i assecat—, i, d'altra banda, en clivellar-se i obrir-se ensenyava l'encongiment i les tensions que pateix per l'evaporació de l'aigua.

El fang és una substància elemental, tant des del punt de vista de la seva composició —està format sobretot per partícules d'origen mineral—, com per ser un tipus de terra, l'element original i la base on se sustenta tota l'evolució i la vida del planeta. Quan la terra està completament assecada, absorbeix l'aigua instantàniament i s'estova en qüestió de segons. Les seves finíssimes partícules, que molecularment estan estructurades de manera desordenada, deixen uns espais entre elles, els porus per on entra l'aigua que produeix una dilatació que disgrega i desestructura el material. L'aigua i la terra són dues substàncies elementals i primordials. Tant les partícules atòmiques que componen la terra com les de l'aigua provenen de l'època de la formació de l'univers i, potser per això, s'entenen i s'integren amb tanta naturalitat. La simbiosi entre elles dues fa possible una de les propietats més preuades de l'argila i la que ha fet que, des de l'inici de la civilització humana fins avui, hagi tingut sempre un paper fonamental en la cultura: la plasticitat.

Sigui com sigui, el que des d'un primer moment va sorprendre l'autor de la recerca en relació amb la combinació entre la terra i l'aigua va ser la seva capacitat de participar i promoure l'activitat biològica. El fang —el qual adquireix unes propietats úniques com a resultat de la mutualitat entre l'argila i l'aigua— té la facultat d'adaptar-se completament a qualsevol estímul o relació amb altres elements, fins al punt que la seva adaptabilitat total i la seva competència abiòtica atorguen als altres subjectes biòtics un medi únic on desenvolupar-se, un espai aquós de protecció i nutrició, amb abundància de minerals, etc. Aquesta versatilitat en l'adaptació és una oportunitat per a les llavors o alguns animals i és l'inici d'una creixent activitat biològica.

### **Experiència pràctica: troballa d'organismes primaris d'argila a la terrera**

Les primeres activitats que l'autor va desenvolupar a la terrera des de l'hivern del 2016 fins a l'estiu del 2017 van ser un reconeixement exhaustiu del territori, de les activitats i les situacions que s'hi donaven en diferents moments estacionals, a través de l'observació i l'arxiu fotogràfic. La interacció que es donava entre l'argila present i activa a tot arreu, i la biodiversitat palpant eren un espectacle emocionant. La relacionalitat profunda que es produïa per la capacitat plàstica i adaptable del fang, a partir de la qual es desenvolupaven totes les relacions, feia que els senyals biològics estiguessin completament integrats en el medi. Quasi era difícil de diferenciar els organismes de les estructures inorgàniques,

perquè la necessitat de comptar amb l'altre per poder subsistir era fonamental. Cal tenir present que l'ambient on es desenvolupaven totes aquestes activitats i condicions era una terrera, on agents mecànics propulsats per les energies fòssils amb alta capacitat destructora i agressiva destrossaven constantment la superfície del terreny, i, a més a més, el fràgil equilibri de l'ecosistema estava atacat persistentment pels agents meteorològics que l'erosionaven i el malmetien. Per tant, l'activitat vital per assegurar la supervivència era frenètica, i tota entitat necessitava fer costat i cooperar amb qualsevol altre element o forma de vida per tenir més possibilitats de subsistir.



Planella. S. (2018). *Liquen*.



Planella. S. (2018). *Llabor de Dent de Lleó*.



Planella. S. (2018). *Llavors de Trèvol de Llapassa*.



Planella. S. (2020). *Rastres 1*.



Planella. S. (2020). *Rastres 2*.



Planella. S. (2020). *Rastres 3*.



Líquens que aprofitaven frenèticament dies de pluja i la humitat per colonitzar el terrer argilós que mantenia la mullena gràcies a l'absència temporal del sol i la tramuntana; angelets o llavors de la dent de lleó buscant forats a terra on residir per poder germinar; formigues que transportaven llavors del trèvol de llapassa cap a l'interior del niu; insectes, ocells, rosegadors i rèptils que deixaven el seu rastre ben definit sobre la pols fina d'argila de la gran esplanada per l'assecatge de l'argila, etc.

Així doncs, la cooperació entre els elements inorgànics i els organismes era simbiòtica, i col·laboraven d'una manera impulsiva i animada, tot dissolent les diferències de categoria, secció o estament on cadascun d'ells suposadament pertanyia. Les agències, les contribucions, les relacions eren les protagonistes. L'activitat febril, les reaccions encadenades, els processos de canvi i transformació eren la finalitat. Tot estava en moviment i tot interferia en tot. L'argila era la primera que patia i manifestava canvis constants d'estat, i abandonada a les infinites combinatòries que li oferien els elements, els fenòmens i les situacions del medi, es metamorfitzava constantment de manera creativa i sorprenent.

Un precipici d'argila que estava excavant una màquina es desplomà: poca estona que la màquina deixés d'excavar, la paret es va ensorrar i una gran quantitat de tones d'argila van caure tot creant un gran terrabastall. Una gran llesca d'argila gegant es va desprendre i va deixar a la vista bona part de l'interior del mur d'argila. El fang esqueixat no havia sofert cap mena de manipulació, ni havia estat gratat ni forçat per cap mena d'element extern. Només el contrapès de la mateixa terra, la qual va quedar descalçada per la intervenció de la màquina, va ser la causa d'aquest despreniment. Així és que la vista de l'interior de la paret que va mantenir la complexió original —la qual va quedar intacta, però visible— va fer aparèixer unes estructures inorgàniques organitzades de manera ordenada segons uns desenvolupaments repetitius que no corresponien a la tònica de la textura general. Davant la incomprensió del fenomen aparegut, va sorgir una sèrie de preguntes. Com era possible que es formés una estructura amb un dibuix predeterminat que es distribuïa de manera homogènia per les tres dimensions a partir d'uns nuclis centrals d'expansió? Quina mena de força tenia l'empenta i la capacitat d'ordenar i fer créixer una estructura premeditada segons uns patrons repetitius a l'interior d'una veta d'argila a una profunditat d'entre cinquanta i cent metres de la superfície, on hi havia d'haver un pes, una compressió i un atapeïment extranormals? Com era possible que, des de la suposada estructura amorfa de l'argila, pogués produir-se una reestructuració ordenada, una eficiència en l'ocupació de l'espai i un canvi de les seves funcions fonamentals?

En aquell moment, la incomprensió i el desconcert per la troballa van crear un sobresalt i una expectació en relació amb les possibilitats que eren a l'origen del fenomen. Era difícil donar explicacions d'aquella singularitat que feia la impressió d'una activitat orgànica preconcebuda. Molt temps després es va poder resoldre l'enigma, i se n'obtingueren explicacions coherents i fundades científicament.



Planella. S. (2017). *Assecatge Fang.*



Planella. S. (2017). *Encongiment Fang.*



Planella. S. (2020). *Fang i Herbes.*



Planella. S. (2020). *Estructura de Cristalls d'Argila 1.*



Planella. S. (2020). *Estructura de Cristalls d'Argila 2.*



Planella. S. (2020). *Estructura de Cristalls d'Argila 3.*

Cairns-Smith (2013, p. 159) dedica el capítol onzè del seu llibre sobre l'origen de la vida a la formació i la condició de l'argila, i explica que, tot i que l'argila generalment no és considerada una substància cristal·lina, en bona part ho és. L'argila aparenta ser una substància amorfa pel fet que els seus cristalls són extraordinàriament petits. Les seves partícules mesuren menys d'una dècima de mil·límetre de gruix (Cairns-Smith, 2013, p. 160). Les estructures d'argila s'han format a si mateixes, són substàncies de nivell tecnològic zero i representen les formes en què les seves unitats volen existir en funció de les condicions del medi hídic. De fet, el procés de reproducció de cristalls d'argila és completament reversible, és un procés d'agregació quan la solució que els nodreix

està sobresaturada, o bé de disgregació quan la solució està subsaturada. El creixement cristal·lí és una operació per omplir l'espai, i amb aquesta finalitat s'empaqueten les unitats i es creen cadenes movedisses (Cairns-Smith, 2013, p. 168). Quan un cristall d'argila creix, encara que els seus cristalls puguin ser reversibles a la seva superfície exterior i en contacte amb l'aigua, els enllaços que queden en el seu interior i lluny de l'aigua ja no disposen de mitjans ni d'espai suficient per efectuar cap altre canvi a una temperatura normal. Així es comporten de manera fidel per manca d'oportunitats (Cairns-Smith, 2013, p. 169).

Els gens lliures dels primers organismes primaris operaven de manera elemental i només transmetien informació de la forma i la mida a les rèpliques cristal·lines, però aquesta informació tenia una influència decisiva en la porositat i altres condicions de l'argila o la maresa que els contenia. Aquesta influència permetia, per exemple, realitzar un procés de selecció natural que actuava en una dimensió molt i molt simple. Per exemple, depenent de si les estructures cristal·lines obstruïen completament els porus, tot impeding el flux de solucions nutrients (sobresaturades), aleshores els cristalls deixaven de créixer i els fluxos es dirigien a altres zones. Els cristalls d'altres zones tindrien unes formes característiques diferents que es replicarien en formes també diferents. En el cas, per exemple, que aquestes formes fossin llargues i primes, i que no acabessin d'omplir els espais que ocupen de manera que les solucions poguessin continuar fluint, aquesta estructura seria la que prosperaria, tot omplint la maresa de la seva característica massa de cristalls, que fins i tot, es podrien arribar a transmetre a altres zones tot prosseguint la seva colonització (Cairns-Smith, 2013, p. 195).

En el cas, per exemple, que l'aigua estigués subsaturada, els cristalls d'argila haurien de reaccionar per no ser dissolts i necessitarien adquirir impermeabilitat. Així doncs, seria convenient un creixement amb apilonament compactat per tal de poder tallar el flux local. Aquests són només exemples per evidenciar circumstàncies que poden proporcionar pressions de selecció natural de cristalls amb característiques molt simples que tenen l'opció de ser reproduïbles (Cairns-Smith, 2013, p. 196). D'aquesta manera es pot entendre com les característiques concretes dels cristalls i de la seva ordenació poden arribar a modificar les seves propietats com per exemple la flexibilitat, la forma d'exfoliació o els ritmes de creixement lateral, que en el fons, determinen formes i recorreguts evolutius diferents: «els organismes, no només evolucionen, són empesos a evolucionar per les condicions del seu entorn i per totes les formes particulars de dificultats i oportunitats que han d'anar superant» (Cairns-Smith, 2013, p. 198).

Cairns-Smith (2013) continua la seva investigació fent una reflexió sobre com els organismes primaris poden existir en estadis no evolucionats que resultin difícils de reconèixer, argumentant que en el cas que es revelessin clarament com a organismes s'exposarien a amenaces i oportunitats potser insuperables. També reflexiona sobre la necessitat d'evolucionar de qualsevol organisme aprofitant la tecnologia que ha desenvolupat per poder ocupar nous nínxols ecològics i tenir més possibilitats de sobreviure. Tot això, és sobretot una conseqüència de la selecció natural que actua en un món complex i heterogeni (p. 200).

En tot cas, els cristalls d'argila, tot i funcionar a través de l'acció directa a causa de la seva elementalitat, poden també desenvolupar —sobretot gràcies a la selecció natural, però també gràcies a l'error implícit en la seva replicació i a altres factors agencials— recursos per augmentar el seu control genètic. Cristalls que poden créixer en col·laboració amb altres formes cristal·lines donant pas a la formació d'altres argiles que no s'haurien pogut formar sense aquestes condicions; o la relació entre argiles genètiques que utilitzen les argiles no genètiques com a fenotips, o sigui, com a contenidors per introduir noves dades genètiques. Els fenotips tenen la missió de fer la vida més segura i més estable dels gens que van participar en la seva procreació. Aquests organismes una mica més evolucionats, podrien esdevenir masses de gens cristal·lins immerses en matrius aquoses d'altres argiles que podrien desenvolupar noves funcions com per exemple proporcionar protecció mecànica contra el deteriorament, actuar com a pega o fixador per mantenir els gens en el lloc adequat, controlar les fluctuacions de les concentracions de fluxos de solucions nutrients per tal d'estabilitzar els efectes de les aigües de l'entorn, retenció dels ions metàl·lics que podrien dificultar el creixement dels gens dels cristalls (Cairns-Smith, 2013, p. 202).

Segons el científic escocès, en evolucionar els primers organismes minerals van crear dintre de si mateixos les condicions necessàries perquè s'hi poguessin desenvolupar els sistemes genètics d'alta tecnologia o organismes secundaris. Gràcies a les propietats de rèplica i adhesives de les capes i les làmines dels cristalls d'argila, les molècules orgàniques s'hi van poder adherir i començar una col·laboració en l'elaboració dels processos de reproducció i formació de les argiles. A partir d'aquí, és possible que es desenvolupessin els elements moleculars nucleòtids amb la finalitat de poder ser més eficients. Aquests, finalment, van evolucionar fins a esdevenir les molècules complexes que obtingueren el control absolut del material genètic, l'ADN, el qual està especialitzat en la replicació d'informació i permet una variabilitat més gran dels processos i els resultats evolutius, i així poder prosperar amb més èxit. Cairns-Smith (2013, p. 205) deixa molt clar que és impossible que l'evolució comencés amb les molècules orgàniques complexes i posa en dubte que els primers organismes, fins i tot els primers organismes evolucionats, tinguessin molècules orgàniques.

Quan l'autor d'aquest treball va descobrir a la terrera allò que, després de les exhaustives explicacions de Cairns-Smith, es pot definir com a estructures cristal·lines d'argila —les quals correspondrien als primers organismes—, no sabia què era, però la profunda impressió que li van causar era un senyal que, darrere d'aquelles presències, hi havia una manifestació de vitalitat i lluita per la supervivència. No podia ser que aquell ordre en què estaven organitzades les partícules d'argila fos fruit d'una casualitat. L'autor va sentir que, darrere d'aquelles formes, hi havia un sentit i un disseny que anaven molt més enllà d'una fortuïta combinació, va sentir que hi havia una força especial, com si es tractés d'un ésser vingut d'un altre planeta, d'una altra dimensió, però que en tot cas es tractava d'un organisme o un fenomen que, encara que incompreensible, tenia unes facultats que es desenvolupaven a partir d'uns objectius i unes tecnologies que no eren ordinàries, i que anaven molt més enllà d'una simple mecànica de formació geològica.

El fet d'haver trobat una explicació científica a aquest fenomen, el qual sembla originat per un procés extraterrestre i que la mateixa extraordinària composició formal de les estructures cristal·lines testimonia, no resta importància al procés de formació i desenvolupament de l'organisme. Tot el contrari, la importància rau en el fet que aquesta forma d'evolució —la qual semblava que havia desaparegut en el passatge evolutiu entre els organismes primers i els complexos organismes secundaris, els quals es basen en les grans proteïnes o les cadenes d'ADN— encara està present i es continua desenvolupant actualment. Cairns-Smith defensa que els organismes primaris segueixen actuant i són presents en l'entorn, tot i que, segons ell, «no poden ser reconeguts com a tals perquè estan constituïts per materials “inadequats” i perquè no tenen una aparença d'“éssers vius”» (Cairns-Smith, 2013, p. 193). També posa molt èmfasi en el fet que aquests organismes tenen un gran valor, pel fet d'haver sorgit i actuat d'una manera tan fonamental per al desenvolupament de l'evolució quan encara no havien pogut evolucionar, ni tampoc eren vius (p. 239).

L'autor d'aquesta investigació mai no s'hauria imaginat trobar una formació cristal·lina d'argila amb aquestes característiques. Encara s'hauria imaginat menys que aquesta formació pogués ser un representant actiu d'aquells organismes primaris que van existir fa uns 3.500 milions d'anys i els quals, segons la teoria de l'argila, van ser l'origen de l'evolució biològica i els avantpassats més llunyans de l'espècie humana. Així doncs, es constata que l'experiència pràctica duta a terme a la terrera és una font de recursos vius, concrets, reals, fenomenològics, plenament vigents des dels quals es pot aprofundir, entendre i denunciar la situació ecològica i cultural en què ens trobem en aquesta època de l'antropocè, en ple segle XXI.

Davant la troballa real i l'experiència que representa l'aprenentatge de contextualització científica d'aquestes cristallitzacions, plenes de força i d'impulsió, és necessari ressaltar que en el moment del despreniment de l'argila que va possibilitar-ne l'aparició, l'organisme semblava que estigués en plena activitat, per la definició i el vigor del seu creixement i expansió. A partir de l'observació i davant el desconeixement del fenomen, es van plantejar algunes preguntes com, per exemple, quant de temps s'hauria invertit en la creació d'aquesta estructura radial?, seria qüestió de mesos, d'anys, de milers o milions d'anys?, hi hauria hagut una transmissió d'informació a partir de l'activitat dels organismes primaris de fa uns 3.500 milions d'anys o podria tractar-se d'un producte de generació espontània, tal com va passar aleshores?, què hauria succeït i quines conseqüències hauria tingut el fet que aquest organisme s'hagués pogut seguir desenvolupant a l'interior de la massa d'argila?, fins a quin punt hauria pogut seguir creixent?

Com diu Cairns-Smith, per què no hi ha senyals d'aquests processos de desenvolupament evolutiu anteriors al desenvolupament biològic? Si l'evolució comença molt abans de l'aparició dels bacteris —com, per exemple, l'*Escherichia coli*—, que són els organismes més simples que es coneixen, però que en si mateixos són organismes molt complexos, com queda demostrat per les teories sobre els mitocondris de Thomas Hearn i la teoria de l'argila de Cairns-Smith, com és que no hi ha proves, testimonis, estudis sobre aquest

pas de l'inorgànic a l'orgànic? Aquest pas que hauria necessitat desenvolupar-se al llarg de molt de temps i evolucionar molt a poc a poc per conquerir i consolidar espais biològics, com és que no ha deixat cap constància ni testimoni?

## 1.3. Consideracions i estats de la matèria

### 1.3.1. El concepte físic de matèria i els quarks

Camp, entitat o discontinuïtat són fenòmens que la física contemporània considera matèria, amb la condició que puguin ser percebuts i sempre que l'energia hi estigui involucrada. Per tant, d'una banda, la matèria és indissociable de l'energia i, de l'altra, hi ha formes de matèria amb massa i sense massa. Per exemple, la llum o la radiació electromagnètica són formes de matèria sense massa, però amb un actiu camp d'energia. Hi ha altres partícules sense massa com el gravitó, el fotó... les molècules, de fet, estan en constant moviment, sigui per l'atracció de les quatre forces fonamentals de la natura o bé per la disgregació que comporta l'activitat explicada per la teoria cinetomolecular, i des d'aquestes influències complementàries les partícules tenen més o menys moviment o vibració, en funció del seu estat —sòlid, líquid, gasós i plasma— i la seva temperatura.

Enfocant la matèria massiva, apareix l'àmbit microscòpic de les molècules i dels àtoms que les conformen. Els electrons orbiten al voltant del nucli atòmic, el qual està format pels protons i neutrons que, al seu torn, estan constituïts pels quarks. El Premi Nobel de Física Jerome Friedman, va descobrir, a finals de segle XX, que els quarks són la base de la matèria, o sigui, l'element més petit i indivisible que es coneix actualment. Friedman (2018) afirma que tota la matèria del cosmos està construïda per quarks, sigui una estrella o el propi cos. Els quarks són unes partícules elementals massives que utilitzen la força nuclear forta per mantenir units els protons i els neutrons del nucli atòmic. D'altra banda, els leptons són unes altres partícules subatòmiques que no tenen càrrega d'interacció forta i són, juntament amb els quarks, els constituents fonamentals de la matèria que ens envolta.

Concretament, el nucli de l'àtom de carboni, estudiat per Friedman (2018), correspondria a la mida de la divisió d'un centímetre en cent milions de parts. Si l'àtom fos de la mida de la Terra, els seus electrons orbitarien en la circumferència terrestre i el seu nucli tindria la mida d'un camp de futbol. Els quarks correspondrien a la mida de sis grans de raïm situats en un camp de futbol. Hi ha el quark de dalt amb càrrega positiva i el quark de baix amb càrrega negativa. N'hi ha tres en el protó, dos de positius i un de negatiu, i d'això en resulta la càrrega positiva. I n'hi ha uns altres tres en el neutró, dos de negatius i un de positiu, i per això té càrrega neutra.

A la part externa de l'àtom, o sigui, a les seves òrbites, els electrons també tenen càrregues elèctriques. De manera que quan es toca una taula es té la impressió que la taula és sòlida i, com a conseqüència, la mà no pot accedir a l'interior de la fusta. Però la realitat és que els electrons, o millor dit, les càrregues elèctriques de la mà i de la taula es repelen. Podríem dir, doncs, que la solidesa de la matèria no és real, sinó que és una sensació deguda a la intensitat d'una força elèctrica que actua sobre una càrrega i modifica el camp elèctric, i això en definitiva és el que produeix la sensació física de matèria sòlida. La matèria, doncs, és buida, perquè tant un àtom com el seu nucli són pràcticament buits, com s'acaba de veure, i la matèria està constituïda per àtoms.

Una altra particularitat dels quarks és que depenen de les seves relacions per formar estructures més complexes. Busquen, necessiten la connexió i de fet no es troben mai sols. Friedman (2018) els defineix com a molt i molt sociables. Ell mateix ens explica que, per aconseguir separar dos quarks un centímetre, seria necessari utilitzar l'energia de mil milions de bateries. La natura no permet la seva separació i per això la unió entre quarks s'anomena *interacció forta*, mentre que anomenem *interacció dèbil* la unió entre protons i neutrons en el nucli. És impossible poder observar els quarks lliures, mai no se'ls troba aïllats, sinó que sempre es troben confinats en grups; aquest fenomen rep el nom de *confinament de color*. Aquesta és una propietat que tenen les partícules elementals, les quals posseeixen una càrrega de color que les impedeix d'estar aïllades i les obliga a estar enllaçades amb altres partícules, de manera que la suma de la càrrega total de color sigui blanca o, fet que és el mateix, que sigui nul·la.

### 1.3.2. La matèria i l'univers

La matèria i els factors que la determinen van crear-se fa 13.800 milions d'anys, quan la singularitat estava en un estat de molt alta densitat i va explotar, fet que provocà el Big Bang. A partir de la teoria de la relativitat d'Einstein, s'ha deduït que el temps i l'espai van tenir un inici finit que correspon a l'origen de la matèria i l'energia.

Segons les teories de Stephen Hawking (1989), recollides al seu llibre *Història del temps: del Big Bang als forats negres*, abans del Big Bang no hi havia res, només una boira calenta més petita que una partícula, la qual es va anar concentrant i escalfant fins a explotar. Anteriorment, no hi havia llum, ni matèria, ni espai. Tampoc no existia el *fora*, només existia el *dins*. Després de la primera explosió, en unir-se la matèria amb l'antimatèria, es van començar a formar les primeres partícules subatòmiques i, posteriorment, els àtoms.

L'explosió del Big Bang va causar la formació de les partícules subatòmiques, sobretot protons i electrons, però també neutrons i neutrins. Tot i que l'univers era una bola de foc que es trobava a una temperatura d'un trilió de graus centígrads, els protons van començar a unir-se entre si i amb els neutrons, a causa de la gran potència de la força nuclear forta, i així van aparèixer els primers nuclis atòmics (Ball, 2007, p. 29).

Quan l'ambient es va anar refredant i es va arribar a la temperatura d'uns tres mil milions de graus centígrads, es van poder començar a ajuntar els protons i els electrons per la força d'atracció electromagnètica dèbil i van poder començar a formar els nuclis d'elements més pesants, com per exemple l'heli, el liti o el bor. La temperatura va anar descendint i, en arribar al voltant dels 4.000 °C, els nuclis van estar en condicions de poder atrapar i retenir els electrons, i així van néixer els primers àtoms d'hidrogen. En aquest estadi, la capacitat creativa del Big Bang estava pràcticament esgotada, però amb l'aparició d'elements pesants, la força de la gravetat va poder començar a treballar i va consolidar les primeres nebuloses de matèria sintetitzada, les quals van anar augmentant fins a convertir-se en galàxies i en estrelles.

Hawking (1989), anteriorment, ja havia explicat que la gravetat, la qual existeix des del Big Bang, havia fet possible que aquestes partícules tinguessin poder d'atracció i es poguessin unir per crear les primeres estructures i, posteriorment, les nebuloses, les estrelles i les galàxies. Una regla bàsica de l'univers que va difondre Hawking és que la perfecció no existeix. Si la perfecció fos la norma, l'evolució no seria possible i, per això, en els sectors de les zones còsmiques on hi havia una gravetat més gran a causa d'una major acumulació casual de matèria massiva, es van poder anar creant les estrelles i galàxies a mesura que s'anaven concentrant i comprimint.

A causa de la força de la gravetat, alguns elements primordials de la taula periòdica, com per exemple l'hidrogen, es van comprimir fins a tal punt de concentració que van produir una temperatura de 10.000.000 °C, fet que va provocar una fusió nuclear, amb la consegüent formació d'estrelles. Les estrelles transformen la termofusió nuclear en heli, i alliberen energia que irradia en forma de llum i calor cap a l'espai exterior.

Quan una estrella arriba al final de la seva vida, ha consumit tota la seva reserva d'hidrogen i el seu nucli es contrau sobtadament, perquè és incapaç de sostenir-se per mitjà de la pressió de generació dels electrons. Aleshores, es produeix una gran explosió d'energia i un augment extraordinari de la seva lluminositat. Precisament, durant el procés d'explosió i col·lapse de les estrelles supernoves es desprèn una gran quantitat de carboni, el qual s'expandeix per l'univers i esdevé un dels elements bàsics i indispensables per a la creació de la vida.

Philip Ball (2007) ha investigat com l'explosió de les supernoves també va escampar per l'univers núvols immensos d'àtoms i molècules noves a causa de les recombinacions dels seus protons, neutrons i electrons per l'efecte de l'explosió nuclear soferta. És a partir d'aquests nous àtoms i molècules que es poden formar nous compostos que permeten la constitució de la matèria inorgànica. Una pols còsmica que des de fa milions d'anys està vagant per l'univers en expansió. Aquestes condicions són les que, posteriorment i juntament amb la intervenció de la força de la gravetat, van contribuir a la formació de gasos i matèria sòlida, de núvols moleculars aplanats, de les galàxies, les estrelles, els planetes, els minerals, de la terra, el fang i, finalment, la vida orgànica (Ball, 2007, p. 35).



El carboni es troba tant a l'atmosfera terrestre i l'aigua, com a les enormes masses rocoses que structuren la terra. Els compostos orgànics també contenen carboni i estan presents en la constitució de tots els éssers vius coneguts. El cos humà en conté fins a representar un 18,5 % de la seva massa total. Carl Sagan, divulgador científic que als anys vuitanta va realitzar i presentar la famosa sèrie divulgativa *Cosmos* (1980), a l'episodi 9 intitulat «Les vides de les estrelles», per primera vegada formula la idea —que altres científics posteriorment van fer seva— que el planeta, la societat i els humans mateixos estan fets de matèria estel·lar, i que la matèria i la forma humanes estan determinades pel cosmos del qual formen part.

Les capes superiors d'una estrella massiva que s'està morint per l'esgotament del seu combustible es converteixen en una supernova, a causa de la compressió radicalment intensa produïda per la força de la gravetat. Però al centre, on abans hi havia el nucli de termofusió nuclear, es crea un pou gravitacional que es comprimeix tant que res no pot escapar de la seva atracció, ni tan sols la llum.

### 1.3.3. La singularitat i el forat negre

En l'àmbit de la física, la *singularitat* s'entén com un punt en l'espai-temps on les forces gravitatòries fan que la matèria adquireixi una densitat infinita i un volum zero. Això és el que passa a l'interior d'un forat negre, el qual, segons les últimes investigacions de la física quàntica, s'especula que podria ser també el germen per al començament d'un nou Big Bang (Rovelli, 2016). Sigui com sigui, la singularitat també pot ser entesa des de l'àmbit ordinari com a qualitat de singular i, des d'aquest punt de vista, l'existència de la matèria es pot considerar com un fenomen extraordinari, per les potencialitats infinites i inimaginables que comporta.

Segons Hawking (1989), la terra es convertiria en un forat negre si es comprimís fins a la mida d'un pèsol. La imatge d'un forat negre que atrau i engoleix tot el que es troba al seu voltant (matèria còsmica, planetes, estrelles, galàxies senceres...) és molt impactant. Per als humans, veure la capacitat de destrucció a una escala còsmica és pràcticament incomprendible. En els forats negres, doncs, la gravetat és absoluta, i això fa que fins i tot el temps s'aturi. Són el final de tot: de la matèria, l'energia, la gravetat. Però poden ser l'entrada a universos paral·lels. La gravetat absorbeix qualsevol rastre o manifestació de vida, fins i tot la llum, per això s'anomenen *forats negres*. El límit entre l'acció anul·ladora que es produeix a l'interior d'un forat negre i la manifestació de ser que es produeix a l'exterior de l'anomenat *horitzó d'esdeveniments*, d'alguna manera, és la frontera del temps i de l'espai. Al centre del forat negre hi ha el que s'anomena *singularitat*, que no es pot conèixer perquè està protegit per la desintegració, per la mateixa foscor que produeix el forat negre. Científicament, se suposa que la singularitat es podrà entendre quan estiguin desenvolupades les teories de la física quàntica, perquè la seva qualitat no està subjecta a les lleis de la física clàssica vinculades a l'espai-temps.

Carlo Rovelli, físic teòric i filòsof que actualment investiga el camp de la gravetat quàntica, és un dels fundadors del grup de recerca de la teoria de gravitació quàntica de llaços. En el seu llibre *Set lliçons breus de física* (2016), explica que Hawking va demostrar que els forats negres sempre són «calents». La calor és un efecte quàntic sobre un objecte de naturalesa gravitacional, en aquest cas, el forat negre. I es genera calor perquè allí vibren les estructures d'espai en l'àmbit quàntic, els quàntums elementals d'espai, i les molècules escalfen la superfície del forat negre. Per Rovelli, aquestes deduccions són molt importants perquè obren la porta a la relació entre la relativitat general i la quàntica. En el cas que la termodinàmica es pogués integrar en aquesta teoria per tal d'explicar per què es produeix i com es produeix aquest fenomen, podríem començar a avançar en la formulació de la teoria del tot, i conèixer finalment què és la singularitat i desxifrar què és realment el pas del temps.

## 1.4. Claudi Casanovas: la memòria interna de la matèria

### 1.4.1. Claudi Casanovas: matèria i energia

Les pràctiques ceràmiques utilitzen els mateixos procediments físics i químics que la natura desenvolupa en els seus processos de canvi en l'esdevenir. La diferència és que, en la natura, això succeeix com un procés espontani i continu, fruit d'uns efectes causals i també a vegades casuals, mentre que en les pràctiques ceràmiques es tracta de processos induïts per l'artesà, produïts amb procediments i mitjans tècnics que no sempre són controlables al 100 %. L'energia que s'usa en els processos artesanals és una energia quantificada, a diferència de l'energia de la natura, que és incommensurable. Qualitativament, en canvi, no hi ha diferència entre l'energia que es manifesta en la natura o la que s'empra artesanalment. De fet, la qualitat dels resultats és comparable, tot i que cal tenir en compte les grans diferències de proporció i intensitat determinades per l'origen dels processos en funció de si les actuacions són naturals o provocades des de les tècniques ceràmiques. Això queda demostrat pel fet que alguns resultats ceràmics no són distingibles dels resultats geològics produïts pels processos naturals. Treballs de Claudi Casanovas, Michele Moglia, Ewen Henderson, etc., són exemples que posen en evidència que la natura i les tècniques artesanals coincideixen plenament en els registres de les qualitats materials, els quals, al cap i a la fi, són la conseqüència d'accions energètiques que activen reaccions químiques i físiques.

L'energia, doncs, és indispensable per fer precipitar l'activitat reactiva dels materials. L'energia fa reaccionar la matèria, i la matèria enregistra les marques de l'energia i els canvis que provoca. Hi ha un fet referent a les pràctiques ceràmiques que és important de subratllar. D'una banda, és una disciplina que es basa en la utilització dels mateixos

processos i recursos que emprà la natura per a la formació i el desenvolupament cosmològic i geològic. D'altra banda, es basa en la utilització, la manipulació i la transformació dels elements atòmics de la taula periòdica, que són els mateixos que componen la matèria coneguda de tot l'univers. Així doncs, és un procés paral·lel, on canvien la intensitat i la magnitud de les accions, però es manté la qualitat i, per tant, la potencialitat i els efectes.



Casanovas, C. (1989). *Fulla* (detall). Casanovas, C. (2013). *Lluna Nova* (detall). Casanovas, C. (1988). *Plat* (detall).

Les marques testimonials en els cossos indiquen el pas de l'energia a través de la matèria, i el diàleg que es crea entre la força d'acció i la resistència. Aquesta és una condició que vol copsar Claudi Casanovas i que s'ha convertit en una recerca fonamental de la seva obra. Claudi Casanovas investiga, doncs, en aquest terreny i experimenta a partir dels processos físics i químics de metamorfosi que pateixen les argiles i els minerals, en combinació amb moltes altres matèries inorgàniques i orgàniques, per tal de fer visible i descobrir la relació íntima entre la matèria i l'energia.

Àtoms d'elements com el liti, el sodi, el potassi, el magnesi, el calci, l'estronci, el bari, el titani, el zirconi, el vanadi, el manganès, el cobalt, el níquel, el zenc, el cadmi, el crom, el ferro, el coure, el bor, el silici, l'antimoni, l'alumini, l'estany, el plom, l'hidrogen, el carboni, el nitrogen, l'oxigen, el fòsfor, el sofre, etc., són alguns dels que s'utilitzen per formular pastes ceràmiques i esmalts ceràmics, i tots ells formen part de la taula periòdica, que també és la base de la química, la geologia, la biologia. A més, també es podria anomenar un gran nombre de compostos moleculars com el caolí, l'aigua, els feldespatos, la creta, la nefelina, la sienita, la dolomita, el rútil, els carbonats, els fosfats, els clorurs, la bentonita, els nitrats, els òxids, la colemanita, la criolita, el quars, l'espodumena, la ilmenita, la mica, el caolí calcinat, la pegmatita, el talc, la wol·lastonita, etc., que també s'utilitzen per a la composició de pastes i esmalts. I si es pensa que aquests preparats es fan reaccionar a través de processos físics com la dissolució, l'assecatge, la cocció, la calcinació, la carbonització, la reducció, l'oxidació, etc., es té un nombre de processos i combinatòries infinites que poden donar infinitat de resultats. També cal tenir en compte la suma de moltes altres variables, per exemple, els materials geològics, els quals tenen variacions segons el seu origen, la diversitat de tipus de cocció —segons la diversitat

de les fonts energètiques, però també segons les formes, les mides i els materials que constitueixen els forns—, els processos constructius dels cossos ceràmics..., etc.; variants i combinatòries infinites que, no cal dir-ho, influeixen en la qualitat dels resultats finals.

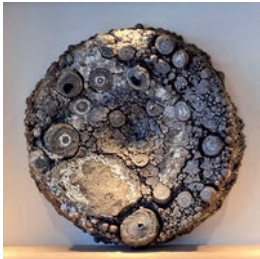
Així mateix, cal tenir en compte que la reacció dels components de les formulacions químiques no és predictable, perquè hi ha molts factors que influeixen en les respostes, i, aquestes, no només depenen de la suma de components. També depenen de les quantitats, de les temperatures o les energies emprades, de les condicions ambientals on es desenvolupa la transformació, del temps de l'operació, etcètera. Per exemple, només el fet d'introduir un nou material o element de la taula periòdica en una formulació o realitzar alteracions en el procés ceràmic determina uns canvis substancials en els resultats, perquè tots els altres elements reaccionen de manera insospitada amb les noves presències. Per tant, la introducció o l'acció d'un nou element o factor en un procés ceràmic, sigui premeditadament o accidentalment, crea una sèrie de reaccions i alteracions en cadena que són completament imprevisibles i comporten uns resultats incontrolables.

Claudi Casanovas utilitza totes aquestes estratègies que són per si mateixes processos implícits de la materialitat. Reconeix la incommensurable, infinita i increïble capacitat transformadora de la natura, i el seu treball s'identifica amb els processos de reconstitució i comportaments de la materialitat. Recorre a referents en l'àmbit còsmic o geològic, però també observa el comportament de qualsevol element i procés químic, físic o biològic, així com examina les conductes dels nous materials sintètics.

Casanovas provoca, activa, canalitza els materials per poder descobrir i deixar que es manifesti la seva vida amagada. És conscient de la necessitat de circumscriure aquests processos en els àmbits assumibles dintre del context de les tècniques ceràmiques, però sense deixar mai de banda com d'extraordinari i rellevant és qualsevol procés constitutiu de materialitat.

La transformació més important que pateix l'argila en el cicle ceràmic és durant el procés de cocció. Les tecnologies i els processos específics de l'àmbit ceràmic s'han exigit arribar a produir les mateixes condicions físiques com, per exemple, les elevades temperatures i la pressió, amb la finalitat d'arribar a provocar la mateixa capacitat i força transformadora que exerceix la natura en els processos geològics o en el cosmos. En aquest aspecte, Casanovas ha explorat i afinat tecnologies i processos, fent-los més eficients i complexos. És el resultat d'investigacions personals que tenen la finalitat de poder copsar de manera encara més efectiva i determinada aquestes manifestacions singulars.

Qualsevol efecte és originat per una causa precedent i, per tant, qualsevol desenllaç és la repercussió d'un fet que ha esdevingut anteriorment i que està inscrit en la memòria. Això voldria dir que en qualsevol alteració hi ha una memòria causal incrustada. La memòria, per tant, determina unes marques específiques en els cossos que són el lligam i la conseqüència del seu origen. Al final, són la clau del seu desenvolupament o sentit profund.



Casanovas, C. (1989). *Plat*.



Casanovas, C. (1995). *Fosa Fosca*.



Casanovas, C. (2013). *Jardins Imaginaris* (esbós, detall).



Casanovas, C. (1995). *Verduc*.

Així doncs, hi ha infinites causes encadenades darrere de l'estat de l'argila quan arriba a les mans d'un terrisser. Hi ha infinites accions que s'han produït com a resposta a causes anteriors que han permès el desenvolupament i l'agència de relacionalitats en plena i constant evolució. Hi ha una infinitat d'estrats de memòria acumulats i sedimentats en l'argila que demanen emergir i assenyalen un passat dens i persistent. Aquesta memòria incrustada visceralment en la matèria que demana poder-se manifestar de manera insistent implica el testimoniatge d'un temps profund, d'una intensa vitalitat amagada, present i activa. Tot aquest bagatge imprès en la substancialitat de l'argila, es troba en qualsevol estadi de la seva genealogia, perquè és acumulatiu. El procés evolutiu enriqueix i suma més estrats de memòria. N'hi ha en el caolí pur després de la meteorització, en les vetes sota terra, pot ser a l'interior del fang comercialitzat en forma de paquet...

Fins on es podria remuntar, en el cas que fos possible fer un estudi genealògic de la seva ascendència causal-evolutiva, o encara millor, del seu origen i el seu esdevenir ancestral? Com es manifesta tota aquesta memòria atapeïda, compacta, que pressiona les estructures internes de l'argila i deforma les superficials a causa de les seves tensions acumulades des de fa milers de milions d'anys?

En un estudi sobre la materialitat en la ceràmica contemporània (Serra et al., 2014), publicat al butlletí d'art de la Universitat de La Plata, escrit per Florencia Serra, Florencia Acebedo, Ernesto Moyas i Nicolás Rendtorff, s'analitza com Casanovas s'apropia dels coneixements tecnològics —basats principalment en el control de les reaccions químiques i els processos fisicoquímics— per donar espai als canvis d'estat de la materialitat de manera que, mentre aquesta es continua transformant, pugui també seguir manifestant les alteracions que va experimentant (Serra et al., 2014, p. 1). En donar importància a la materialitat, el seu esdevenir i el sentit dels seus processos, signes i manifestacions, es posa atenció a les expressions i les possibles significacions implícites en el ser dels cossos i en les seves fenomenologies. És en el fet d'enfocar i donar prioritat a la matèria quan es crea un fort compromís entre fer i significar, que es consolida a través d'una nova jerarquització alternativa dels actors que intervenen en la constitució de la materialitat.

Aquesta nova jerarquització es desenvolupa a partir de la potencialitat de les possibilitats de transformació i expressió de la corporalitat, que al final serà qui configura els propis

aspectes autoreferencials i identitaris. A més a més, la jerarquització representa una descentralització de la imposició humana i posa a tots els actors que intervenen en l'acció en un mateix pla, siguin els processos de les pràctiques ceràmiques, les decisions i accions de l'artífex o les transformacions químiques que emergeixen del material i de les seves propietats així com de l'acció de la temperatura. És així com la materialitat agafa significat com un llenguatge descodificat, i és així com la matèria i el discurs s'integren de manera indissociable i esdevenen significació plena i directa. El material esdevé un element fonamental en la construcció de sentit i la seva materialització implica a tots els recursos processuals del recorregut ceràmic (Serra et al., 2014, p. 2). En tot cas, aquest procés que concep la materialitat com un concepte encarnat permet un empoderament descentralitzat dels seus processos implícits i, per tant, exigeix una plena immersió en la seva història geològica, química i física fins a assumir que la mateixa memòria —que és progressiva i, per tant, suma constantment noves capes— és el fonament que estructura la seva manifestació, el seu esdevenir i la seva forma en mutació constant.

#### **1.4.2. Rastres de la memòria profunda**

La composició de l'escorça de la Terra és el resultat del procés de formació del planeta des de fa uns 4.500 milions d'anys. Una gran quantitat de matèria que es va anar acumulant en l'espai exterior i finalment compactant per la força de la gravetat va donar lloc a la formació de la Terra. Quan encara estava incandescent a causa de les altes pressions i de la hiperdensitat, els materials més pesants —ferro i níquel— es van enfonsar cap al nucli, mentre que els més lleugers es van anar situant a la superfície a causa de la seva flotació —sobretot oxigen, sílice, alumini i també una part del ferro, entre altres. Sigui com sigui, l'activitat geològica de la Terra ha continuat sempre viva i això ha comportat una constant transformació de la seva estructura i composició. El moviment i les contínues reaccions de les plaques tectòniques, de les subduccions, el vulcanisme, etc., posen en relació constant les capes del nucli amb les de la superfície. Tanmateix, des de l'existència de la vida a la Terra, els ecosistemes o els ambients que s'han anat desenvolupant com a biòtops juntament amb els seus habitants o biocenosi, també han contribuït de manera important a la transformació de la matèria allotjada a l'escorça terrestre. Actualment, s'entén que la capa més exterior de la terra és una mescla d'elements minerals, matèria orgànica, organismes vius, aire, aigua, etc., la qual, en una constant interacció activa, actua com un sol cos natural amb un propi equilibri dinàmic, fonamental per als cicles vitals i ecològics. Per tant, se'n pot extreure la conclusió que tot el que succeeix a l'escorça de la Terra és el resultat dels processos d'interacció constants entre les energies de l'interior del planeta i les astronòmiques que arriben provinents de l'espai exterior, sigui en forma de radiacions electromagnètiques, rajos còsmics, neutrins, meteors o en altres formes. Però també

cal sumar a aquests dos paràmetres d'influència la capacitat reactiva biogeoquímica de la fina capa de la superfície terrestre.

Amb aquesta introducció prèvia a l'anàlisi de l'obra de Casanovas es pretén crear una correspondència i un paral·lelisme amb la primera de dues etapes principals del seu llarg recorregut creatiu, el qual va començar al voltant del 1975 i segueix de manera molt activa i compromesa actualment. Aquestes dues etapes de Casanovas es podrien circumscriure en un primer període, on els accidents i les reaccions de la matèria produïdes per l'experimentació de nous processos tecnològics ceràmics es concreten en unes resolucions plàstiques que troben la seva correspondència amb certs fenòmens geològics. No hi ha diferència entre els seus objectes matèrics i algunes roques provinents de les profunditats de la terra que podrien haver estat creades fa milions d'anys. No hi ha diferència entre els processos geològics que determinen la composició i la formació de les estructures de la Terra, i els processos ceràmics que després de la transformació fisicoquímica es converteixen en objectes que començaran a formar part de l'entorn de la realitat humana. En aquest període, Casanovas es deleix pels processos i no pas pels resultats. De fet, ell mateix nega —tal com explica Eva Vázquez (2016), en la seva introducció al llibre antològic dels quaranta anys de l'obra de Casanovas— que la creació consisteixi en un procés per plasmar i obtenir una imatge concebuda a priori; més aviat, Casanovas defensa que «el procés ja és el missatge» (Vázquez, 2016, p. 38).

Eva Vázquez aprofundeix en el concepte del procés de Casanovas:

[...] l'esquerda, l'error i tot, l'exfoliació inesperada, l'escrostonament, una llepada de foc no prevista en l'obra acabada, una cristallització de l'esmalt més compacta en un fragment que en un altre, i tots i cadascun dels petits senyals de la cuïta i el sorrejat que Casanovas extreu de les seves fornades no són contratemps incrustats a la peça com una mena de joies fortuïtes, sinó que són fets de la seva mateixa substància, carn de la carn, *forma* indissoluble del mateix cos. Si el procés és el missatge, com afirma Casanovas, podria ser que la ceràmica admeti al seu si una noció de forma dinàmica, participativa, mudable?<sup>10</sup>

Es podria resoldre aquesta pregunta que formula Eva Vázquez amb respostes i reflexions que expressa el mateix Casanovas. Per exemple, quan diu: «m'interessa fer ceràmica perquè encara no l'entenc» (Vázquez, 2016, p. 24). Aquesta frase explica que, en els processos ceràmics, sempre hi ha factors que s'escapen del control, perquè tal com passa en els processos naturals, sempre hi ha agents o combinacions de les quals no hi ha previsió ni constància. Apareixen i desapareixen segons el desenvolupament dinàmic del mateix procés, que va molt més enllà de l'actuació puntual i localitzada en el temps i l'espai que es dona durant la intervenció del creatiu.

---

10 Vázquez, 2016, p. 41.

Claudi Casanovas, convidat a fer una conferència i classe magistral a l'Escola Massana la primavera del 2015 (Casanovas, 2015), va parlar en profunditat sobre la seva obra *Monument als Vençuts*, a Olot, elaborat entre el 2003 i el 2006, però abans d'entrar en tema va explicar dos conceptes fonamentals del seu treball. Primer, va exposar la seva idea sobre la memòria de la terra i com queden enregistrades, d'una manera invisible en el seu interior, les formes i les estructures en què s'hi ha anat conformant i dipositant. Quan troba l'oportunitat, perquè les condicions físiques són favorables, es manifesta d'una manera viva, expressiva i autònoma: «L'argila sempre té memòria; com bé la definien antigament, és la que guarda l'empremta. Però no només l'empremta externa: també guarda en la seva estructura interna els canvis soferts» (Vàzquez, 2016, p. 168).

Casanovas entén la importància de treballar amb el concepte de *testimoniança* de la memòria, a la qual considera una propietat emancipada i, per tant, capaç de construir estructures i formes. Busca estratègies per fer-la emergir i manifestar de manera lliure, com si es tractés d'una força autònoma i dinàmica, tot i estar implícita en la mateixa materialitat.

És al voltant del 2000, amb la sèrie *Vint Blocs* que va exposar a la Galeria Besson de Londres, el 2001, quan va començar a treballar a partir de la congelació. A través d'aquest procés físic de disminució de la temperatura per sota de 0 °C, se solidifica l'aigua present en el fang, i, en dilatar-se, transforma la seva estructura interna. Produeix l'exfoliació de les vetes tensades del fang i les disgrega tot manifestant, així, l'ordenació provocada per les accions històriques que s'han conservat en una memòria interna latent, que Casanovas defineix com «[...] l'estructura oculta [...]» (Vàzquez, 2016, p. 168).

Segon, va tractar una altra qüestió a la qual Casanovas dona una importància rellevant i que té una gran incidència en el seu treball: el foc. Es deleix per les coccions del «gran foc» i la incandescència de les peces dintre del forn, la qual es pot veure per l'espiera:

[...] voldries ser-hi a dins, voldries entrar en aquest regne en ebullició, participar-hi, obrar-hi [...] Una peça exposada a l'alta temperatura s'estova, es desfà com l'aigua. La terra abandona el seu estat sòlid i esdevé un fluid que comença a deformar-se com si en realitat te les haguessis amb un tros de gel mentre es fon [...].<sup>11</sup>



Casanovas, C. (2004). *Als Vençuts* (coccio de la peça).

Segons Eva Vàzquez, Casanovas busca arribar a «l'entranya de la terra, la seva energia bullent...» (Vàzquez, 2016, p. 58). Aquest afany de Casanovas per provocar, experimentar i compartir el poder del foc demostra la importància que dona a la transformació de les terres a través de les coccions d'alta temperatura en els processos ceràmics. Per Casanovas, és molt més transcendental la transformació de la materialitat

11 Vàzquez, 2016, p. 58.



i la capacitat de provocar reaccions i afectacions des de les condicions extremes que suposa el fet de sotmetre-la a altes pressions o temperatures, que no pas la facultat de la manifestació expressiva de la materialitat des d'un punt de vista més estructural o de transformació interna. Casanovas està fascinat per la compacitat i la resistència de la materialitat mineral, i la posa al límit amb la finalitat de penetrar i arribar a ser còmplice de la duresa de les roques, de la seva solidesa, tenacitat, estructura, composició i forma. La manera que ha trobat Casanovas de poder accedir a aquesta fortalesa i conformació mineral, per poder acompanyar i compartir aquesta compacitat impenetrable, és a través de la sobretemperatura, la qual retorna les roques al seu estat plàstic anterior a la solidificació. Així és com comparteix la possibilitat de participar i incidir en aquest estat dúctil de la matèria fosa, fet que li dona l'oportunitat de poder modelar i donar forma a les roques abans que adquireixin la seva duresa i estructura definitives. Exactament igual que el procés que van patir les roques metamòrfiques i les ígnies. D'aquesta manera, Casanovas pot accedir a la reconfiguració de les roques des de l'etapa de la preformació, quan es troben en la plenitud de la seva qualitat ígnia, incandescent, quan són fluides i viscoses, o sigui, quan tenen una consistència hiperplàstica.

El recorregut de Casanovas, conscient de l'essencialitat de les pràctiques del foc, el compromet a adoptar una actitud xamànica. Des del poder transformador de les altes temperatures es pot remodelar la matèria abans que vitrifiqui i esdevingui immutable. Apareix la necessitat i es dona la coincidència d'operar utilitzant els mateixos processos de transformació profunds i iniciàtics —en relació amb les forces i les energies subjacents en la materialitat— que ja van desenvolupar els primers artesans arcaics.

Tal com explica Mircea Eliade (1986), són els anomenats *artesans divins* o *culturitzadors* els que actuen com a demiürgs amb capacitat de transformar la matèria gràcies als rituals del foc, i els que conceben els minerals i els metalls com a elements vius que es gesten a l'interior d'una terra dinàmica. Mirat des d'aquest punt de vista, apareix una certa influència de la tradició alquímica en l'obra de Casanovas; ell mateix comenta: «Fer ceràmica és fer noves pedres, des de dins, des de zero» (Vàzquez, 2016, p. 58), idea que remet a la recerca i la transformació de la terra vulgar en la pedra filosofal. De fet, per Casanovas, la recerca de la pedra filosofal no té tant a veure amb l'obtenció d'una matèria de síntesi alquímica, incorruptible i immutable, sinó més aviat amb la descoberta de l'elixir de la vida, o sigui, l'essència llegendària capaç de regenerar amb nova saba revitalitzant els processos vitals desgastats, caducats, obsolets, acabats. És un retorn a l'inici, al principi vital que conté l'energia de la vida en plena efervescència, de fet, és una alenada de vida en la seva manifestació més plena i pura.

### 1.4.3. Ceramitzar, la pols, el buit

El recorregut que proposa Casanovas per obtenir l'elixir és un anar enrere. És una reconstrucció dels processos naturals a partir de l'experiència de les pràctiques ceràmiques per assolir, en un primer estadi, la facultat de crear un material que contingui les propietats de les roques i dels minerals. Una vegada «ceramitzada» la matèria i obtingudes les noves pedres, es pot descobrir què hi ha dintre seu. Amb processos tècnics i mecànics, és possible immersir-se en la seva memòria que es troba protegida en el seu interior i intentar capturar els vestigis d'activitat, les causes i els successos que han configurat la seva conformació. És en aquesta recerca que es penetra la matèria i es poden llegir els canvis ocorreguts en el seu procés de formació, les successives manifestacions sorprenents de la matèria, els canvis d'estat i les reaccions que s'han anat succeint. És un recorregut obert, i totes i cadascuna de les seves metamorfosis tenen el mateix valor com a passos necessaris per a la seva realització. En tot cas, Casanovas s'atura en un lloc que per ell és revelador, però podria seguir retrocedint en la història material fins a arribar al nucli original font de la vivacitat. Potser continuar el procés d'introspecció en la història material comportaria arribar a la instància mínima de materialitat, a les partícules essencials i indivisibles, els grans de pols. Potser, si es pogués continuar seguint l'itinerari anterior a la pols, s'arribaria al buit. El buit en la física teòrica (Bogleux, 2017, p. 14) correspon a un espai amb fluctuacions d'energia generativa no manifestada on existeixen totes les possibilitats en potència, i en la física macrocòsmica, és la zona on queden absorbides i desapareixen totes les coses existents: el forat negre. Acoblant la visió del buit generatiu i la del buit desintegrador s'obté la imatge del buit com a espai actiu, com a espai on s'inicien i acaben totes les coses, com a espai de fluctuacions generatives de vida i recollidores de mort, com a espai anterior a l'expressió i la presència material. L'espai de la reconfiguració del món, on la vida ja està activa, però abans de la seva presència.

Assolir les proves de l'existència d'un recorregut vital és el compromís de Casanovas. Per aconseguir-ho, no són suficients les tècniques, les eines i els procediments de les pràctiques ceràmiques. És necessari activar els mateixos recursos que la natura empra per canalitzar l'energia: la calor, el fred, la gravetat, el moviment, la pressió, el temps, l'espai, l'expansió, la concentració, la velocitat, la mecànica de fluids, el caos, l'energia, la força, la matèria, el treball, la potència, l'equilibri, el pes, la intensitat, el corrent, la radiació, l'entropia, la transferència, el buit, etc.

Aquests fenòmens físics provoquen una sèrie de transformacions a la matèria a través d'activitats fenomenològiques implícites de l'esdevenir natural. La seva afectivitat es fa efectiva a través d'unes operacions molt concretes, com per exemple: fusions, ebullicions, poliments, estratificacions, exposicions al foc directe, adaptacions i emmotllaments, adhesions i incrustacions, explosions, arrodoniments, poliments, dilatacions, reduccions, oxidacions, incorporacions, congelacions, compactacions, fracturacions, cristallitzacions, desestructuracions, caigudes, contusions, moviments, coagulacions, escorriments, dislocacions, depuracions, pressions i compressions, extrusions, dissolucions, sublimacions,

etc. (Casanovas i Planella, 2022). Casanovas crea les condicions necessàries perquè es puguin produir aquestes activitats i aconseguir que la materialitat respongui a aquests estímuls. Crea les situacions necessàries perquè l'energia i l'activitat vital flueixin i provoquin una sèrie de marques en els cossos.

En un determinat moment del seu recorregut professional, va néixer una necessitat de recuperar i redescobrir l'essencialitat de les pràctiques ceràmiques. Concretament, això va succeir durant la seva exposició al Museu d'Art Contemporani d'Oostende a Bèlgica, el 2002. Aleshores, va tenir lloc un procés radical d'alliberament de les tècniques, els procediments i els materials de les pràctiques ceràmiques. Casanovas (Vázquez, 2016, p. 178), en l'escrit de l'exposició, *Blocs*, declara que ha deixat de banda tots els coneixements sobre l'ofici, que ha abandonat qualsevol mètode o procediment convencional, i que ha rebutjat tota mena d'estris o tècniques d'elaboració:

[...] Ara soc l'acompanyant.

Ceramitzo cossos,  
els acompanyo fins que obtenen forma.

Tot dona forma a tot...

M'agrada allò de:

les partícules són un sistema convenient per explicar successos.

El que em queda no pot ser altra cosa.

Un pòsit de pols que s'ha quedat, entre aquí i allà, entre l'ahir i el demà, entre mirada i mirada.

Justament aquesta desjerarquització i reconeixement de la importància distributiva entre totes les agències que intervenen en el procés ceràmic, inclosa l'agència humana com una més d'elles, és la que dona inici al període de construcció del *Monument als Vençuts* d'Olot —elaborat entre els anys 2003 i 2006. És una de les obres culminants del procés creatiu i investigador sobre la manifestació expressiva de la materialitat i la seva transformació produïda per les reaccions incontrolables dels estats ignis, d'incandescència i de deflagracions provocades per les fusions d'alta temperatura.



Casanovas, C. (2006). *Als Vençuts*..



Casanovas, C. (2006). *Als Vençuts* (detall).



Casanovas, C. (2006). *Als Vençuts* (detall).



Casanovas, C. (2006). *Als Vençuts* (detall).

*Als Vençuts* també és un treball «molt femení que indaga alhora, admet, sobre “la mare terra, la roca ígnia, la matriu, l'ànima amagada”. De nou, la *forma*, entesa aquí com a nucli seminal» (Vázquez, 2016, p. 41).

En el text del memorial *Als vençuts*, el 2007 (Vázquez, 2016, p. 198), Casanovas escriu en el paràgraf final:

El manuscrit que m'havia confiat l'Anita Besson, en què la veu d'una dona en pocs dies passa de l'exaltació idealista a la decepció i a l'horror, va ser dipositat el juny de 2006 a l'interior del bloc del memorial *Als Vençuts*, n'és l'ànima oculta, que empeny per sortir a la llum, per ser recordada sempre, com totes les vides segades per la guerra.

Es tracta d'un manuscrit del diari d'una miliciana que explica com la seva expedició militar va fer front als militars feixistes a Mallorca durant la Guerra Civil. Després de diversos esdeveniments que van anar enfosquint la situació eufòrica inicial, la miliciana es va quedar aïllada amb un grup d'uns altres vint milicians i van patir un tràgic final. Aquest manuscrit va poder ser transcrit per diverses persones i difós de manera clandestina per donar fe de la tragèdia. Li havia fet arribar la galerista Anita Besson el 2001, qui l'havia trobat amb unes pertinences del seu pare el qual, durant el començament de la Guerra Civil, es trobava a Mallorca (Vázquez, 2016, p. 196).

Casanovas va transcriure durant mesos aquest text que estava redactat en lletra microscòpica en un sol tros de paper. El va dipositar en el cor de l'escultura, en un forat on reposa, i des d'on transmet el sentit de lluita i justícia del testimoni viscut per una dona miliciana. És un petit objecte material, un trosset de paper escrit que es converteix en el centre de gravetat, el qual traspasa una experiència vital de lluita i patiment a la significació de les quinze tones d'argila. Un gest que implica un acte de justícia històrica i que té una gran força de regeneració. És un acte de reparació extraordinari que dona a l'obra un sentit encara més profund i es converteix en la seva ànima.

El forat com a element físic, i també conceptual, que dialoga amb la massa matèrica té molta rellevància en el treball de Casanovas al llarg del seu recorregut professional. Ja en els seus inicis en tenia plena consciència:

La presència del buit era un espai central sobre el qual s'organitzaven les formes dels bols o dels pots elaborats al torn. Més tard [en la sèrie *Pedra Foguera* i *Blocs*] va esdevenir una presència simbòlica, una reminiscència de les peces funcionals. Un nucli buit al voltant del qual grans blocs de masses s'expandien de manera dinàmica.<sup>12</sup>

Una altra peça on el buit està fortament presentat i agafa un gran protagonisme és el treball *Camp d'Urnes*. Segons Eva Vázquez, és «una necròpoli on sembla haver-se

<sup>12</sup> Casanovas i Planella, 2022.

preservat, dins de cada recipient, la marca purpúria d'un cos encara bategant» (Vázquez, 2016, p. 41).



Casanovas, C. (1996).  
*Obaga*.



Casanovas, C. (2002).  
*Salòria* (detall).



Casanovas, C. (2009).  
*Camp d'Urnes* (detall).



Casanovas, C. (2009).  
*Camp d'Urnes* (detall).

Es tracta d'una instal·lació amb una trentena d'urnes arran de terra. Les urnes tenen totes una tapa i estan conformades per una massa informe que té un buit en el nucli central amagat en el seu interior:

La forma del buit interior: dos lòbuls cotiledons, un cervell-crani o potser una llavor. Les fines capes de terra de diferents colors envolten aquest clot i la massa d'argiles conglomerades del voltant evocuen el creixement, el pas del temps, la història individual.<sup>13</sup>

Encara hi ha una altra peça que dona una importància rellevant al buit. És l'últim projecte en el qual Casanovas està treballant actualment, el 2022, que encara no s'ha fet públic. L'autor de la tesi va poder veure'l en procés de realització en una visita a l'estudi de Casanovas el 20 de novembre de 2021. Es tracta d'un grup d'escultures de grans dimensions anomenades provisionalment *Cosmos*, el qual materialitza un conglomerat de volums orgànics que creen un sistema en creixent expansió al voltant d'un forat central. De fet, és un forat que es pot associar al forat negre. És doble i, per tant, es pot entendre com un forat de cuc. La peça té connotacions de les textures del cosmos, però hi ha una potent ambigüitat entre el *micro* i el *macro*, entre l'àtom i l'organisme, entre l'individu i la col·lectivitat.

Casanovas ha fet un recorregut des dels seus inicis a la recerca del principi animat de la matèria. Ha creat el terme *ceramitzar* per la necessitat de recrear processos de transformació matèrics que tinguin certes correspondències amb els processos físics que es donen a la natura. És en les estratègies de transformació que activa la natura, i de les quals tots els éssers orgànics i inorgànics són dependents, on rau el secret de «les

<sup>13</sup> Vázquez, 2016, p. 226.

energies generatives de la matèria, com la matèria es pot canviar, donar noves formes. [...] El que m'atrau és la vida, l'energia de la vida» (Casanovas, 2020).

És durant els últims 3.800 milions d'anys que es desenvolupen les formes de vida orgàniques, però s'han necessitat els anteriors 10.700 milions d'anys per preparar el terreny perquè la vida pogués arrelar a la Terra. La transevolució de la inorganicitat a l'organicitat, comporta unes interrelacions i interdependències profundes que impliquen condicions compartides en els dos estadis, l'anomenat geològic i el biològic. La frontera entre un i l'altre no és un límit precís, sinó un passatge gradual i progressiu que integra els dos estats i difumina les seves diferències. Hi ha condicions i senyals orgàniques en l'àmbit inorgànic, i condicions i senyals inorgàniques en l'àmbit orgànic.

Si la matèria inorgànica és la base indispensable sobre la qual s'assenta la capacitat biològica, és lògic que es puguin resseguir els principis de l'evolució biològica a dintre del seu àmbit i com es van anar creant les condicions favorables perquè s'originés la vida. La vitalitat i els principis vitals, doncs, també formen part i estan presents en l'àmbit inorgànic.

#### 1.4.4. La terrera, un forat dins de la terra

Casanovas té necessitat d'entendre totes les coses que es troben al seu voltant. Té una curiositat inesgotable per conèixer. L'observació i la indagació es despleguen quan deixa fluir la seva atracció davant el desconegut, l'incontrolable, l'incomprensible. No ho busca en altres mons o en altres esferes, sinó que ho detecta en el seu entorn, en aquella cosa propera, però que té alguna reserva, que amaga alguna cosa inaccessible. És la necessitat de penetrar el ser impenetrable de les coses. No de coses llunyanes ni exòtiques, sinó de coses que estan a l'abast, com per exemple la roca del camí o el gorg de la riera, o el roure del bosc, o el foc de la llar, o la terra del camp que hi ha al costat de casa.



Planella, S. (2017). *Esgarrapada 1*.



Planella, S. (2017). *Esgarrapada 2*.



Planella, S. (2017). *Esgarrapada 3*.



Planella, S. (2018). *Esgarrapada 4*.



Planella, S. (2017). *Esgarrapada 5*.



Planella, S. (2017). *Esgarrapada 6*.

Concretament, Casanovas té una dèria profunda per ser a dins de la terra, com també per ser a dins del foc. L'estiu del 1995 va excavar un cup de terra a pic i pala durant un mes al camp del costat de casa seva. Va cavar quatre rases profundes a les quals entrava per continuar enfondint en vertical. A part de la idea d'extreure un cub enorme de terra per coure directament al forn, també gaudia de penetrar a l'interior de la terra oberta: «No sabia ben bé què estava fent, però em plaïa entrar al clot, ser molt a prop de la terra verge» (Vázquez, 2016, p. 146).

A les terreres de Vacamorta s'ha arribat a més de cent metres de profunditat i s'han extret milions de tones d'argila en diverses explotacions. Les excavacions són enormes i consisteixen en uns forats colossals, cadascun d'ells ha generat un gran buit delimitat per immenses parets ferides i esgarrapades per les màquines.

Parets de gran alçària que circumscriuen els grans forats de les terreres mostren els horitzons de diferents estrats geològics sobreposats, els quals expliquen la diversitat d'esdeveniments que s'han anat succeint al llarg del temps. Però també es llegeixen les reaccions que tenen aquests materials, que han estat soterrats durant milions d'anys a l'interior de la terra, quan queden descoberts i s'exposen al medi ambient.

1.4. Claudi Casanovas: la memòria interna de la matèria



Planella, S. (2017). *Estrats 1.*



SPlanella, S. (2017). *Estrats 2.*



Planella, S. (2017). *Estrats 3.*



Planella, S. (2017). *Estrats 4.*



Planella, S. (2017). *Estrats 5.*



Planella, S. (2017). *Estrats 6.*





Planella, S. (2017). *Estrats 7.*



Planella, S. (2018). *Estrats 8.*



Planella, S. (2018). *Escapçada 1.*



Planella, S. (2018). *Escapçada 2.*

A les parets on les màquines han actuat recentment queden els rastres de la força de les relles tallants de les pales de les excavadores. Les seves urpes afilades penetren l'argila compacta i deixen les seves ferides marcades en la seva superfície, que contrasta amb la resta de parts esqueixades del balç de l'esvoranc.

Tanmateix, l'argila és molt susceptible a patir truncaments, escapçaments, esqueixades, talls, etc., en qualsevol dels diversos estats de consistència: humida, assecada o compactada. Així, en funció del seu estat i de la mena de sistema que produeixi l'agressió, les respostes i les conseqüències d'aquestes accions tindran uns efectes i uns comportaments completament diferents.

Amb el pas del temps, el contacte de la superfície dels talussos, dels estimballs i de les terrasses d'argila, van canviant el seu aspecte, perquè a poc a poc van sent modelats

pel medi ambient, siguin les pluges, el vent, el gel, els corrents d'aigua, les basses o les llacunes que s'hi van adaptant, les glaçades, etcètera. El fet que en el terreny excavat desaparegui completament la vegetació, permet que l'erosió de qualsevol element actui amb plena llibertat. Això, sumat al fet que la submissió plàstica de l'argila és absoluta, determina unes configuracions formals completament creatives i singulars. A més, en funció de la composició de les vetes d'argila, o sigui, si són més grasses o magres o mesclades amb pedres o graves o altres materials, els resultats formals obtinguts són completament diferents i especials.

Les possibilitats formals d'adaptació de l'argila exposada al medi ambient són infinites. La interacció de canvi constant que s'estableix entre ambdues és la conseqüència, d'una banda, de l'essència activa del medi ambient, que porta implícita la condició de moviment vinculada a un esdevenir temporal que exigeix l'evolució. I, de l'altra, la capacitat de l'argila de no oferir resistència, sinó d'emmotllar-se al desig del subjecte que marca la iniciativa. La interacció entre aquestes dues actituds, materialitza uns fenòmens creatius completament oberts i constants, o sigui, que troben la seva realització a través d'una continuïtat oberta, no finalista. Així es constata, primer, una interdependència vital profunda indispensable per a l'existència dels dos fenòmens que només poden ser si s'afecten mútuament. Tanmateix, la interacció possibilita la reconfiguració recíproca dels actors participants en l'acció, la qual cosa produeix unes transformacions contínues, o cosa que és el mateix, una evolució topològica oberta infinita.

L'argila és modelada pel medi ambient i cada resultat que és formalment excepcional, és simultàniament la conseqüència d'una causa formal anterior i és la causa d'una nova conseqüència formal posterior. Aquesta idea d'un encadenament de formalitzacions materials plàstiques diferenciables és espontani i s'autoprodueix des de la mateixa vitalitat implícita en la materialitat.

En el paisatge de la terrera hi ha diferents natures de materials. N'hi ha de molt adaptables, les quals, quan es donen les condicions favorables, s'entreguen als altres de manera generosa, empàtica i desinteressada. S'entreguen, s'emmotllen, es dissolen, es deformen, se sotmeten, acompanyen, suporten, connecten, etc., o sigui, que desenvolupen sempre funcions considerades secundàries, no rellevants, a favor de la resta d'elements. Hi ha altres materials que sobresurten i tenen necessitat de fer notar la seva presència, de demostrar la seva duresa i resistència. Aquests transmeten sensacions de perpetuïtat, d'immortalitat, d'indestructibilitat. De fet, quan hi ha molta acumulació de materials sòlids i durs, es creen unes estructures unificades i encaixades de manera rígida, compactades per la facultat de compressió adhesiva de la matèria plàstica. Així, es creen zones autofortificades espontànies que conserven la seva inalterabilitat mentre deixen dissoldre's i desintegrar-se la resta de materials al seu voltant. Fins i tot es rebel·len contra lleis físiques com la gravetat tot creant desploms, balms, o sollevant-se i sobresortint per sobre dels altres materials que es dissolen impassibles i esdevenen invisibles.



Planella, S. (2020). *Desfiguració 1.*



Planella, S. (2017). *Desfiguració 2.*



Planella, S. (2017). *Desfiguració 3.*



Planella, S. (2017). *Desfiguració 4.*



Planella, S. (2018). *Desfiguració 5.*



Planella, S. (2018). *Desfiguració 6.*

1.4. Claudi Casanovas: la memòria interna de la matèria



Planella, S. (2020). *Adaptació 1.*



Planella, S. (2020). *Adaptació 2.*



Planella, S. (2020). *Adaptació 3.*



Planella, S. (2017). *Adaptació 4.*



Planella, S. (2017). *Adaptació 5.*



Planella, S. (2017). *Adaptació 6.*



Planella, S. (2017). *Adaptació 7.*



Planella, S. (2017). *Adaptació 8.*

La seva lluita per sostenir-se en el temps i en l'espai els fa especialment atractius. La seva forma és el resultat de la pèrdua d'una part del seu cos pel desgast de l'erosió o d'altres afectacions. Les marques que mostren aquestes supressions són exhibides amb supèrbia, com si es tractés d'unes cicatrius produïdes per actes heroics. La seva capacitat de resistència és un valor apreciat, no obstant això, no deixa de ser efímera. Tot i que amb uns ritmes molt lents, les pedres s'aniran convertint en pols al llarg de la seva llarga i lenta vida, i acabaran formant part de la matèria adaptable i plàstica.



Planella, S. (2020). *Forats 1.*



Planella, S. (2020). *Forats 2.*



Planella, S. (2020). *Forats 3.*



Planella, S. (2017). *Forats 4.*



Planella, S. (2017). *Forats 5.*



Planella, S. (2017). *Forats 6.*



Planella, S. (2017). *Forats 7.*



Planella, S. (2018). *Forats 8.*



Planella, S. (2018). *Forats 9.*



Planella, S. (2018). *Forats 10.*



Planella, S. (2018). *Forats 11.*

La seva constitució de massa unida, compacta i que no presenta divisió d'elements no permet la porositat ni la presència de forats. Més aviat, els forats tenen tendència a generar-se en les matèries plàstiques, perquè la porositat ja està implícita en la seva estructura. Tot i això, amb els forats no es pot generalitzar, perquè poden aparèixer en els llocs i els moments més inesperats, de manera il·lògica. Així mateix, la seva generació també és incerta. En tot cas, es pot afirmar que el món macrocòsmic no podria existir sense forats i que totes les coses que es materialitzen estan connectades per una xarxa de forats. Forats interns i externs que estan directament relacionats amb la materialitat.

De fet, ambdós, o sigui, l'àmbit dels forats i la materialitat depenen l'un de l'altra per a la seva existència. Així, la matèria es podria concebre com a marc plàstic en moviment constant capacitador de l'existència de forats. Els forats com a entitats capaces d'organitzar la matèria a partir de la seva presència de buit.

És així, el buit influeix directament el seu entorn matèric, irradia i organitza la materialitat que gira al seu voltant; gestiona a més a més, les qualitats invariables de les funcions contínues que neixen de les relacions invariants. Mentre que la matèria permet utilitzar els buits per desenvolupar les seves funcions diferencials. Buit i ple, presència i absència no són res més que una relació de dependència, la qual permet la generació i la transmissió d'essències transitòries i de vitalitats relacionals.

## 1.5. L'aigua: el si de la vida

### 1.5.1. Ariadna Guiteras: la infiltració, la transpiració i l'evaporació

Una de les reaccions més bàsiques que existeixen des de la formació del planeta Terra és la relació entre la terra i l'aigua. La terra entesa com a escorça terrestre està constituïda per roques, minerals i matèria orgànica. De fet, els mateixos processos geològics descomponen les pedres fins a convertir-les en grans o pols fina i que, barrejats amb la matèria orgànica, constitueixen la substància del sòl. El procés constant de dissolució i desintegració dels components que contínuament enriqueixen el sòl, en els quals també participa la matèria orgànica, provoca la concepció del sòl com a estrat biològicament actiu. De fet, el mateix fang que es troba en gran quantitat en l'escorça terrestre s'origina de la meteorització, o sigui, d'un procés d'erosió química produïda per la dissolució de les roques granítiques a causa de l'aigua. Així es forma el caolí, element essencial que proporciona les qualitats i les propietats úniques de l'argila. És, doncs, des d'aquesta perspectiva geològica que es pot entendre l'aigua, la terra, el fang i les roques com a productors d'evolució geològica, i com a elements biòtics que han contribuït a la generació de la vida sobre el planeta.

Al llibre *H<sub>2</sub>O: una biografia de l'aigua*, Philip Ball (2007, p. 48) explica que una de les particularitats que fan especial l'aigua és la seva capacitat indefugible de viatjar contínuament. A través de les accions d'infiltració, transpiració i evaporació, l'aigua penetra i abandona una infinitat de substàncies. Travessa i transita pels cossos sense acoblar-s'hi mai de manera definitiva. Passa a través d'ells com si es tractés de mitjans per aconseguir colar-se i arribar a tot arreu. El cicle hidrològic es converteix, doncs, en una necessitat constant d'elegir estar en un lloc o en un altre sense poder mai aturar-se enlloc. En tot cas, també s'ha de tenir en compte que en el passatge de l'aigua pels

altres cossos i substàncies, es produeixen unes reaccions i unes transformacions que comporten canvis en les constitucions recíproques.



Guiteras, A. (2019). *Tota Aquesta Tragèdia de la Ideologia i de l'Amor*.



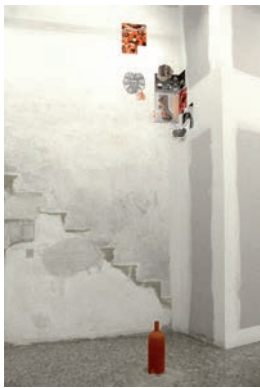
Guiteras, A. (2019). *Tota Aquesta Tragèdia de la Ideologia i de l'Amor*. (detall).



Guiteras A. (2020). *Every Exit Is an Entrance* [Cada Sortida És una Entrada].



Guiteras A. (2020). *Every Exit Is an Entrance* [Cada Sortida És una Entrada].



Guiteras A. (2020). *Every Exit Is an Entrance* [Cada Sortida És una Entrada].



Guiteras A. (2021). *Aigua, Llet i Fang*.



Guiteras A. (2021). *Aigua, Llet i Fang*.



Guiteras A. (2021). *Aigua, Llet i Fang*.



Guiteras A. (2021). *Aigua, Llet i Fang*.(detall).



Guiteras A. (2021). *Aigua, Llet i Fang*.(detall).

La dinàmica activa de l'aigua demana infiltrar-se, moure's, traspasar, travessar, penetrar... la matèria. L'essència de l'aigua té implícita aquesta capacitat i potser per això sempre se



l'ha associat al moviment,<sup>14</sup> o sigui, a unes facultats vitalistes, animades, regeneradores, revitalitzants, nutrients... amb capacitat de traspasar, però també amb capacitat de fer moure qualsevol cosa.

Ariadna Guiteras fa temps que treballa amb la interrelació entre l'aigua i l'argila, però no de manera aïllada, sinó tenint en compte sempre les influències de les agències d'altres elements ambientals. Des d'aquí crea metàfores que atorguen a l'aigua i la terra la potestat de desenvolupar la vitalitat com a agents biòtics, de donar fruits, d'animar-se.

Ariadna Guiteras presenta la peça *Tota aquesta Tragèdia de la Ideologia i de l'Amor* a la galeria Chiquita Room de Barcelona.<sup>15</sup> Es tracta de dues àmfores de terra cuita porosa que suen aigua infundada amb romaní i verbena pels porus de les seves parets. La comissària de la mostra, Laura González Palacios, comenta en el full de sala que «Guiteras treballa la carta de "L'enamorat" com a elecció o decisió enfront un dilema que té a veure amb el desig...» (González, 2019, p. 4).

Les dues àmfores d'Ariadna Guiteras, estan col·locades sobre un bon gruix de fulls de paper absorbent que recullen la infusió que traspua pels porus de la terra cuita i cau per l'exterior de les parets cap a baix. Els papers estan xops de tot el líquid que acumula a causa de la transpiració. L'aigua que s'escapa dels gerros no està limitada a fer un sol recorregut i a caure per les parets fins a quedar engolida pel paper. L'aigua també s'evapora i de fet, es respira l'olor de verbena i romaní per tota la sala. L'aigua no es pot controlar, regalima per sota del plec de papers escampant-se per terra, envaint l'ambient, es filtra pel nas, s'escola pels pulmons, penetra la roba... l'aigua no es pot estar quieta; es mou, reacciona amb els elements que troba al seu pas i activa el potencial vital que aflora dels nous aliatges. Es desperten així noves activitats inorgàniques o orgàniques amb la capacitat de promoure el potencial de la vida i de l'evolució. L'aigua està directament vinculada i és dependent de la calor i, per tant, del temps. Potser és aquesta connexió directa que la fa susceptible i tendent a la vitalitat, com si es tractés d'una materialització física del temps i de l'esdevenir, una manifestació material del canvi constant, pertanyent a l'essència vital.

Guiteras va presentar un treball més complet i elaborat que continuava la recerca anterior, titulat *Every Exit Is an Entrance* [Cada Sortida És una Entrada], a l'exposició col·lectiva *Cos i Ficció* de la galeria Dilalica.<sup>16</sup> Hi ha més peces tornejades de terra cuita porosa, que

---

14 Filòsofs presocràtics com Tales de Milet van teoritzar sobre el fet que l'aigua era l'origen de totes les coses, l'element originari. Per això l'anomenaven *arkhé* —el principi—, i de fet aquesta va ser la base del monisme, teoria que sostenia que l'univers s'havia desenvolupat a partir d'una sola substància. Com que l'aigua estava associada a la vida i el moviment, se la va vincular a l'ànima com a la força amb capacitat per fer moure totes les coses.

15 Exposició col·lectiva: *Arcana. Los secretos del tarot*, realitzada entre el novembre de 2019 i el febrer de 2020.

16 Lucía C. Pino, Cabello/Carceller i Ariadna Guiteras. Exposició *Cuerpo y ficción*, del 20 de febrer al 16 de maig del 2020. Comissariada per Cati Bestard i Marta Sesé a la galeria Dilalica de Barcelona.

aquesta vegada regalimen infusió de ruda, verbena i romaní — plantes que s'han utilitzat sempre per a l'autogestió del cos de les dones —, la qual cau sobre un munt de serradures, humitejant-les constantment. La proposta de Guiteras revela una correspondència entre la porositat del cos ceràmic que permet la transmissió de l'activitat guaridora dels fluids quan es filtren per les seves parets i es difonen per l'ambient en forma de vaporització, suor, regalims, condensació... i la capacitat d'establir comunicació amb els esperits dels avantpassats i de transmetre llurs missatges a través de la permeabilitat dels cossos de les mèdiums de les dones dels segles XIX i XX.

Guiteras ha avançat en la seva recerca en relació amb el fang en la instal·lació que va fer a ARBAR, Centre d'Art i Cultura, *Aigua, Llet i Fang*,<sup>17</sup> i amb l'acció «Cartes a l'Aigua, la Llet i el Fang I i II».<sup>18</sup> En la instal·lació, construeix al terra d'una antiga bodega, on les parets constantment supuren humitat, unes peces d'argila crua que reaccionen en relació amb la gran quantitat d'humitat ambient de l'espai. L'absorció i la sudoració de l'aigua són molt més evidents que en anteriors treballs, i això provoca una deformació i una desintegració lenta però continuada del cos d'argila, fins a tornar a la integració completa amb el terra, que de fet és des d'on s'inicia i s'origina la seva constitució original.

En correspondència amb la instal·lació, va realitzar una acció dividida en dos actes que explica la història poliamorosa entre l'argila, l'aigua i la llet. L'argila i l'aigua constitueixen els elements fonamentals de la instal·lació, mentre que la llet és el fluid amb el qual Guiteras exerceix la seva condició de mare, en aquest període, per la seva activitat alletadora. La *performance* va ser interpretada de manera improvisada pels assistents a l'acte, seguint un guió escrit per Guiteras, i ella mateixa intervenia com a narradora en el paper d'Artemisa. La dramatització es va desenvolupar durant una caminada seguint la riera de la Vall de Santa Creu fins a arribar a la desembocadura del mar, on «l'aigua, com a element que flueix i connecta, que es mou de forma lliure i constant, es fa present a través de la riera i de les paraules de l'obra» (Guiteras, 2021a i 2021b). La segona part de l'acció es va desenvolupar a la plaça de la font de la Vall de Santa Creu:

[...] mostrava el desenllaç agredolç del conflicte i de la relació, centrat en la dificultat dels tres elements de sentir-se còmodes l'un amb la naturalesa de la resta. Aquest conflicte revelava, però, la necessitat de comprendre el caràcter polièdric de la naturalesa de cada ens convivent, que tant pot ser vist com un destorb com ser valorat pel que pot aportar a la relació.<sup>19</sup>

17 Guiteras, 2021a.

18 Guiteras, 2021b.

19 Guiteras, 2021a.

Guiteras, en el seu guió, escriu: «La història és antiga, com ho són l'amor i la mort i la vida, i és la història (tumultuosa, carnal, amorosa) entre tres matèries vives: l'aigua, la llet i el fang».<sup>20</sup> En aquesta frase, Guiteras es posiciona en el fet de considerar algunes matèries com l'aigua, el fang o la llet com a matèries vives. Encara va més enllà atribuint a aquestes matèries qualitats humanes com per exemple la capacitat d'experimentar una història tumultuosa, carnal, amorosa. De fet, des de l'antiguitat clàssica, sempre s'ha tingut en compte la possibilitat que els elements fonamentals de la natura es busquen i s'agrupen, o es repel·leixen i s'aparten a causa de les forces de l'amor i l'aversion. Aquestes experiències, que fins i tot estan personificades per la interpretació de personatges humans, lògicament es desenvolupen en la seqüència temporal i en un ambient on la carnalitat o la corporalitat es manifesten en totes les seves expressions. En aquest context físic és on es manifesten les emocions com la felicitat que se sent al pit, el deler de l'amor, la inaccessibilitat que comporta la solitud... en aquest mar de possibilitats i relacions també es posa el focus en la necessitat de la interacció i la interdependència que obre la possibilitat de construir noves entitats o fenòmens, així com en la disposició d'esdevenir aliment per nodrir fenòmens, experiències o organismes i créixer de manera compartida. Tanmateix, també s'evidencia el risc de desaparèixer en aquest mar infinit de possibilitats simbiòtiques i simpoiètiques.

Per Guiteras, la matèria viva no distingeix entre organismes i matèries inorgàniques. Tot és una maregassa de corrents incontrolables que interactua segons unes condicions d'intercanvi i comunicació que suposen reaccions infinites en cadena. Però també hi ha la possibilitat de protegir-se en conèixer el límit de les pròpies possibilitats per tal de poder-les desenvolupar plenament sense voler abraçar més del que no s'és capaç.

La vitalitat forma part de totes les coses i de tots els elements. De fet, té a veure amb una falta constant d'equilibri, cosa que provoca la interacció de qualsevol cosa, de qualsevol element amb els altres. En el món de la materialitat, tot es dissol i s'ajunta, i en aquests processos de transformació, qualsevol cosa pot créixer o decreixer de manera més o menys distribuïda. Així és com es valoren els compromisos naturals en relació amb els altres elements, i com aquestes relacions comporten sempre xocs i conflictivitat, però també dinamisme i eficàcia. D'aquesta manera es pot entreveure que els processos de simbiosi i de *simpoiesi* poden ser dificultosos i incòmodes a vegades. És aquesta mateixa dificultat qui estimula les relacions i els intercanvis, cosa que permet la constitució de noves materialitats i nous fenòmens. Al final, la incomoditat o l'aportació relacionals, demostren la idiosincràsia de cada actor que participa en qualsevol acció i s'enreda amb la resta, i com en funció de des d'on es viu l'experiència, pot ser compresa com una limitació, però també com un enriquiment recíproc que no deixa de ser el motor de l'evolució (Guiteras, 2021b).

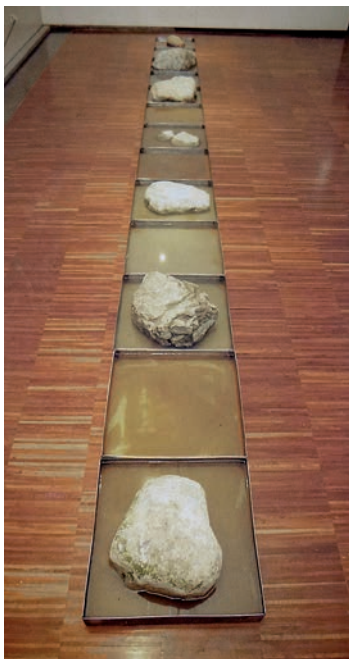
---

20 Guiteras, 2021b, p. 6.

### Vitalitat i simpoiesi

En el treball pràctic de l'autor d'aquesta tesi s'hi podrien trobar algunes ressonàncies amb l'obra de Guiteras. Hi ha un antecedent d'una peça, *Passeres*, produïda l'any 1994 per a l'exposició *Les Pedres es Queden*,<sup>21</sup> que ja assenyala una atenció cap a aquests elements primordials de la natura per enfocar com interrelacionen de manera natural i què comporta aquesta relació.

La relació entre les pedres i l'aigua, circumscrites dins d'unes caixes de ferro, emmarca una interacció de comunicació i intercanvi de dos elements primordials. És aquesta relació que comença tímidament a descobrir les interdependències i les agències que es produeixen entre els diversos actors que intervenen en una acció, i com aquestes poden expandir-se i influir en altres registres i àmbits on interactuen, produint canvis no només per la creació de nous vincles i fenòmens, sinó també en l'ésser de totes les parts involucrades.



Planella, S. (1994). *Passeres*.



Planella, S. (1994). *Passeres* (detall).

En el llibre editat a posteriori de l'exposició, *Cos i ficció* a Dilalica, on participava Ariadna Guiteras, Alejandra López Gabrielidis (López, 2020, p. 28), va escriure:

Durant segles, la tradició occidental ha entès el cos com una cosa única, sent l'ànima o esperit, els que posseïen possibilitat de transcendència. I la distinció dicotòmica de

21 Planella, 1994.

l'ànima i el cos ha creat una tendència a creure que l'únic cos que tenim en vida és el de carn i ossos. Però aquest espai somàtic i sensible delimitat per la pell també ha estat concebut per altres cultures com un espai energèticament obert a desdoblaments, és a dir, concebut en certa manera com un cos relatiu, en la mesura que està vinculat a una multiplicitat de cossos que es juxtaposen.

És des d'aquesta mirada que neixen les fotografies de reconeixement del territori i el medi on es perpetraran les accions que donaran lloc a una part del treball pràctic d'aquesta investigació: *vitalitat* i *simbiosi*.

*Vitalitat* és una descoberta de les forces subjacents en els elements, els quals actuen de manera inesperada quan es creen els estímuls o les condicions per activar el moviment, el canvi, la interactuació, les reaccions, que són inesperades segons la concepció antropocèntrica que es té de les coses, els organismes i els éssers com a entitats autònomes que exploten i viuen a despesa del seu entorn. No entendre la vitalitat com una activitat que involucra tots els éssers i els elements dels àmbits on es desenvolupa la vida és voler conservar una escala jeràrquica entre les espècies i els seus ecosistemes que respon als patrons antropocèntrics:

El confinament del cos individual no és nou, és el model de subjectivitat del neoliberalisme. Un cos tancat en si mateix que consumeix el món exterior, des d'un interior amb fronteres cada cop més espesses. La dinàmica d'aquest model subjectiu ens condueix a un atzucac, el cos que consumeix un exterior fins que l'esgota i la dinàmica s'inverteix; llavors el món exterior comença a consumir-lo a ell.<sup>22</sup>

Aquesta és la realitat en la qual es troba el món en l'actualitat. Els recursos s'estan esgotant i la impressió general és que els béns fonamentals que ofereix la natura, com l'aigua i el menjar, també estan arribant a un alt punt d'esgotament general. Per tot això, la intenció d'aquest recull fotogràfic és captar i donar valor als espais reals de confluència i interacció entre diverses entitats, fet que permet l'existència i l'esdevenir de processos evolutius i de canvi.

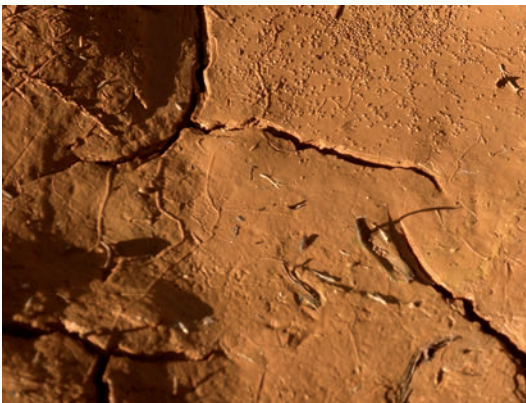
En totes aquestes realitats —les quals fan referència a medis abiòtics, com per exemple els produïts per la terra i el fang— capturades per la màquina de fotografiar, són essencials i adquireixen diverses funcions en relació amb les activitats ecològiques ambientals. Igualment, l'aigua també és una protagonista fonamental, sigui per la seva presència, sigui per la seva absència. Qualsevol de les dues situacions o tantes altres d'intermèdies condicionen els elements presentats, i comporten uns estats i unes qualitats singulars. Tanmateix, tots els actors implicats responen a les condicions que comporta la interrelació terra-aigua i, de fet, tots ells es posicionen segons aquesta relació. Per això, el progrés i el desenvolupament de tots aquests actors presentats respon a una imbricació i un

---

22 López, 2020, p. 24.

embull relacional de cadascun d'ells amb tots els altres, i, per tant, això impossibilita de separar-los i concebre'ls com a entitats aïllades i independents.

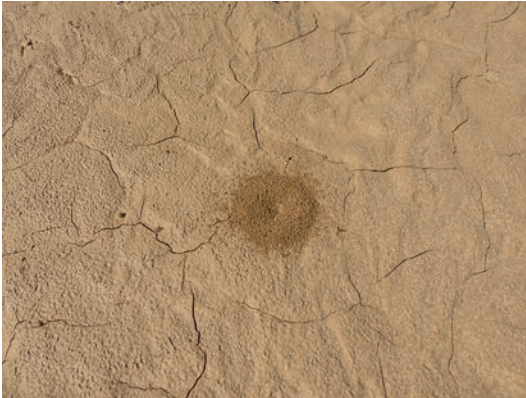
Maria Ptqk, comissària de l'exposició al CCCB *Ciència Fricció. Vida entre Espècies Companyes*, explica en el catàleg el concepte de *simpoiesi*: «[...] simpoiesi "ferse-amb". És la proposta radical [d'Haraway], profundament transformadora, que no existeixen entitats preexistents, siguin gens, cèl·lules o organismes, sinó que totes es generen les unes a les altres permanentment pels vincles que estableixen» (Ptqk, 2021, p. 15).



Planella, S. (2017). *Vitalitat 1*.



Planella, S. (2017). *Vitalitat 2*.



Planella, S. (2017). *Vitalitat 3*.



Planella, S. (2017). *Vitalitat 4*.



Planella, S. (2017). *Vitalitat 5*.



Planella, S. (2017). *Vitalitat 6*.



Planella, S. (2017). *Vitalitat 7.*



Planella, S. (2017). *Vitalitat 8.*



Planella, S. (2019). *Vitalitat 9.*



Planella, S. (2019). *Vitalitat 10.*



Planella, S. (2019). *Vitalitat 11.*



Planella, S. (2019). *Vitalitat 12.*



Planella, S. (2020). *Vitalitat 13.*

Maria Ptqk, continua:

Per aquesta raó, tant la simbiosi com les espècies companyes posen en qüestió les taxonomies clàssiques de la biologia, que mostren les relacions entre organismes a partir de la imatge de l'arbre. [...] En lloc de l'arbre, doncs, s'imposa la metàfora més contemporània de la xarxa. "Si l'arbre és filiació", afirmen Deleuze i Guattari, "el rizoma constitueix multiplicitats".<sup>23</sup>

Però la xarxa o el rizoma plantegen altres reptes. Les estructures en xarxa, precisament perquè constitueixen multiplicitats, són extremament difícils d'analitzar; és virtualment impossible quan connecten entitats vives que es transformen sense parar, afectades les unes per les altres, i ho fan, a més, en escales temporals i espacials superposades, com s'esdevé en la naturalesa. Andre Khalil<sup>24</sup> els anomena *models de ser-manifestació*, característics dels sistemes complexos: «nivells múltiples i agents de forces nombrosos que conspirin junts [...] i aquesta conspiració està tan entrellaçada que és causa i efecte alhora».<sup>25</sup>

Teresa Castro, coautora del catàleg, escriu al capítol «Navegar en aigües tèrboles amb líquens fongs i plantes ruderal»:

«Tots som líquens» [...] el «meu» cos no és més que l'embolcall protector de la «meva» microbiota: un col·lectiu multiespècie format per bacteris, fongs, archaea fins i tot virus. Igual com els líquens, que no existeixen abans que almenys dos socis s'apleguin, «jo» som nosaltres: una configuració volàtil i precària, però sorprenentment enginyosa. [...] Ser líquen no és cosa senzilla: exigeix donar ales a la imaginació i fugir del principi de no contradicció que ens enfosqueix el pensament. Ser líquen és reimaginar-nos com a éssers simbiòtics i ecosistemes en canvi constant, en tots els dominis: orgànic, social, ètic, polític, imaginari. Ser líquen vol dir articular noves aliances i concebre ecologies afectives. «Ser líquen és qüestionar els cossos i la sexualitat, obrir-se a famílies queer i a filiacions transespecífiques».<sup>26</sup>

«[...] Ser líquen és donar resposta al repte d'inventar una humanitat diferent».<sup>27</sup>

El recull de fotografies *Simpoesi* respon a unes imatges capturades de la realitat de la terrera, on l'argila deixa de ser l'actor principal i passa a formar part de l'ambient abiòtic on es desenvolupen les accions protagonitzades pels agents biòtics. Així, la terra i l'aigua

23 Deleuze i Guattari (2015). Citats a Ptqk, 2021, p. 15.

24 Khalil, A. (2014). *Above, so Below A*: Dorion Sagan i Lynn Margulis. *Vida y legado de una científica rebelde*. Ed. Tusquets. Citat a Ptqk, 2021.

25 Ptqk, 2021, p. 17.

26 Haraway, D. (2006). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene*. Duke University Press. Citat a Ptqk, 2021.

27 Ptqk, 2021, p. 29.



donen pas, a través de la vitalitat, a la vida biòtica i aquesta no se separa ni aparta del seu origen, sinó que queda profundament embullada a ell, i, com més evoluciona, més profunda arrela la vinculació, de manera que més es confonen i s'emboliquen tots els elements i els ecosistemes que fan possible l'evolució compartida i interafectada.



Planella, S. (2017). *Simpoiesi 1.*



Planella, S. (2017). *Simpoiesi 2.*



Planella, S. (2018). *Simpoiesi 3.*



Planella, S. (2020). *Simpoiesi 4.*



Planella, S. (2020). *Simpoiesi 5.*



Planella, S. (2020). *Simpoiesi 6.*



Planella, S. (2020). *Simpoiesi 7.*



Planella, S. (2020). *Simpoiesi 8.*



Planella, S. (2020). *Simpoiesi 9.*

### 1.5.2. Origen de l'aigua a la terra

L'aigua és fonamental per a l'existència de la vida i, de fet, no hi ha cap forma de vida que tingui lloc a part de la seva presència. Principalment, s'apunten tres teories per explicar la presència de l'aigua a la Terra; tanmateix, tant podria ser que una d'elles hagués succeït com que totes tres haguessin contribuït a l'acumulació d'aigua en el planeta (Ball, 2007):

- **Teoria de la creació de l'aigua durant el procés de formació dels estels.** Els núvols moleculars que es troben en l'espai interestel·lar tendeixen a condensar-se per l'atracció de la gravetat, tot mantenint la seva temperatura molt freda. En comprimir-se, augmenta la pressió molt més que la seva gravetat i d'aquesta manera pot tornar al seu estat original, o bé, si se supera el grau de massa crítica, aleshores es crea una inestabilitat i la nebulosa es col·lapsa en tot el seu volum. Aquesta hipercontracció dona lloc als brots d'alta intensitat de formacions estel·lars. Aleshores, el nucli del protoestel es va comprimint més i més, mentre aquesta massa i els gasos barrejats amb la pols còsmica comencen a girar al voltant tot formant el disc circumestel·lar. En augmentar la massa, augmenta també la seva gravetat i provoca una concentració més gran de la matèria. Finalment, l'alta densitat fa pujar també potencialment la temperatura. Quan els gasos arriben a 2.000 °C, les molècules d'hidrogen es dissocien, l'energia gravitatòria creixent s'inverteix i transforma el gas molecular en un gas amb àtoms lliures. Mentre el nucli es va compactant més i més, va augmentant la temperatura fins a arribar a deu milions de graus, moment en el qual comença la ignició de l'hidrogen en el focus

central i això provoca uns forts vents en forma de dolls protoestel·lars, o fluxos bipolars. Aquests rajos impacten els gasos i la pols que envolten l'estrella, i les ones de xoc que es creen comprimeixen i escalfen aquests gasos. Com a conseqüència es forma aigua. Els components que formen l'aigua, l'hidrogen i l'oxigen són molt abundants a l'univers. El jove sistema solar estava ple de desferres estel·lars produïdes per la formació dels estels i moltes d'elles impactaren contra la Terra. L'aigua congelada provinent de l'espai es va poder evaporar i sublimar-se en l'atmosfera.

- **Teoria de la caiguda de meteorits portadors d'aigua congelada a la Terra.** Una altra teoria defensa que la gravetat terrestre va atrapar una gran quantitat de cometes i meteorits que viatjaven com a sòlids congelats per l'espai (Ball, 2007, p. 41). La gran quantitat d'energia que desprenen els meteorits, per la seva velocitat en entrar a l'atmosfera terrestre, fa que els seus components es volatilitzin; d'aquesta manera s'hauria introduït l'hidrogen i l'oxigen, molt abundants en l'espai interestel·lar, al medi terrestre.
- **Condensació del vapor d'aigua que es trobava barrejat en la densa i calenta atmosfera terrestre.** La Terra, durant la seva formació, va ser un lloc desmesuradament calent i la seva atmosfera contenia una gran quantitat de vapor d'aigua. Quan el planeta es va refredar, a poc a poc, el vapor d'aigua es va anar condensant. Segons els científics, durant aquest procés hi va haver la tempesta més intensa de tota la història de la Terra.

L'aigua ocupa un 70 % de la superfície de la Terra i té un volum de només 1.400 milions de km<sup>3</sup> en relació amb la Terra, que té un volum d'1.083.320 milions de km<sup>3</sup>. Hi ha la mateixa quantitat constant d'aigua des de l'origen de la Terra: des de fa uns 3.000 milions d'anys, s'ha integrat i circula per la biosfera de diferents maneres, ja sigui a través dels cicles hídrics, col·laborant en el transport de la saba de les plantes, circulant pel sistema sanguini dels organismes complexos o, fins i tot, formant part de la composició de les roques. Sens dubte, la seva cooperació ha estat fonamental per a la creació, la conservació i el desenvolupament de la vida. A la temperatura que es dona a la Terra, és l'únic compost que es pot trobar en els tres estats: el sòlid, el líquid i el gasós. La majoria de les estructures no aquoses del planeta mantenen sempre el seu estat físic i molts compostos depenen d'ella per transformar-se, com per exemple l'argila (Ball, 2007, p. 51).

### 1.5.3. El medi fangós, la vitalitat

A la terrera —s'ha desenvolupat un ecosistema originat pel medi fangós, tot i l'agressió produïda per l'extracció i les conseqüències de l'erosió i del desgast en el territori—, els signes de lluita i conservació de la vida biològica són evidents a tot arreu i també es fa palesa una convivència harmònica entre tots els agents que hi col·laboren. Però la planta de producció industrial exigeix la separació de les matèries primeres per la seva

posterior elaboració de pasta ceràmica comercial, i, tot i això, la separació dels seus elements no impedeix que la lluita per la supervivència es faci efectiva en qualsevol element on l'argila estigui present.

La terra és argilosa quan té un alt percentatge d'argila primària o caolí a base d'òxid de sílice i òxid d'alúmina, que a vegades es complementa amb feldespatos. En el procés de transformació en una argila secundària, integra altres minerals que troba i arrossega des de les terres per on passa durant el seu recorregut, fins a arribar a sedimentar de nou; aquests elements poden ser ferro, calci, magnesi, liti, sodi, potassi, vanadi, manganès, níquel, coure, titani, zenc, entre molts altres.

Convertir-se en pols, arribar a ser pols de nou és, al final, el destí de qualsevol procés o manipulació perpetrat amb l'argila. L'origen i el final es toquen com un cicle complet que es retroalimenta a l'infinit. Però la pols de l'argila crua reciclada serà una pols activa, com la del principi, quan per primera vegada, amb la barreja de la pols d'argila i l'aigua, es van poder crear les primeres formes. Podrà aportar de nou, una vegada barrejada amb aigua, la seva capacitat d'enganxar, ser modelada, cohesionar-se, transformar-se, adaptar-se a la forma d'un motlle a través de processos i procediments elaborats pels humans.

En el cas d'arribar a formar part de nou dels circuits de la natura, també podrà ser utilitzada pels no humans de moltes altres maneres: pels animals, per exemple per fer habitacles, per fer nius com fan les orenetes o simplement per rebolcar-se en el fang amb la finalitat d'eliminar els paràsits de la seva pell com fan els senglars, o bé, també podrà ser la memòria del rastre d'algun animal que passi per sobre seu quan l'argila sigui humida i tova. Per exemple, han quedat petjades de dinosaures als Pirineus que han petrificat posteriorment, que daten de fa més de 65 milions d'anys. O també han quedat els rastres de les petjades dels australopitecs *amanesis* a Laetoli (Tanzània), que són de fa 3,7 milions d'anys.

Tanmateix, la natura utilitza algunes funcions determinades de l'argila per generar, per exemple, basses impermeables on s'acumula i es conserva l'aigua, hàbitats d'animals o de plantes, etc. Moltes, doncs, de les agències que executa el fang en un context natural no són originades des de les intencions humanes, i per això es pot afirmar que l'argila aporta les seves propietats i les posa a disposició de manera espontània, sense la intervenció dels humans. Es podria deduir que l'argila mateixa ja conté en potència la idea de contenidor, d'hàbitat, de rastre, de senyal... i, per tant, té unes funcions assignades. Però sobretot es pot deduir que té una vida pròpia, un recorregut únic i necessari com a entitat que interacciona amb la natura i que té unes propietats indispensables perquè l'engranatge del sistema funcioni. Els humans podrien haver entès i utilitzat aquestes possibilitats, però no en serien els artífexs ni tindrien l'exclusivitat sobre aquestes facultats, perquè l'aportació que fa el fang al medi, o sigui, la seva cooperació i la seva interagència forma part dels processos vitals evolutius interdependents de l'esdevenir de la matèria. De la mateixa manera, si en lloc d'analitzar el procés de reciclatge de l'argila

crua i la seva possible integració en els cicles de la natura s'especulés sobre el procés de formació de l'argila al llarg de l'evolució geològica, també es faria evident la seva transformació i els seu desenvolupament, els quals representen un canvi constant d'estats, formes, qualitats, relacions, agències fins a arribar a convertir-se en les sedimentacions estratificades d'argila que donen lloc actualment a l'explotació extractiva. I caldria de nou subratllar la importància que té l'argila com a procés propi i tot el que comporta en relació amb la formació del fang plàstic i vitrificable, però també caldria tenir molt en compte la seva aportació al medi com a element abiòtic interdependent i indispensable per proporcionar certes situacions de progrés i evolució.

Un exemple claríssim d'aquesta interacció profunda amb el medi seria la teoria de l'argila de Cairns-Smith (2013). Així doncs, el fang formaria part del desenvolupament de la vida no només com a medi abiòtic, sinó que segons la teoria de l'argila, els cristalls d'argila tindrien el mèrit d'haver sigut capaços d'activar la primera etapa evolutiva i el principi de l'evolució biològica, el pont entre l'inorgànic i l'orgànic.

Una de les tesis nascudes del posthumanisme apunta que no hi pot haver existència sense agència, malgrat que les teories científiques occidentals tendeixen a la separació i l'aïllament de qualsevol element per la necessitat de definir-lo i classificar-lo. Quan s'utilitza aquesta metodologia científica de la racionalització extrema, segons la necessitat de situar en el mapa taxonòmic qualsevol element, no s'és conscient que s'estan vulnerant els drets existencials de l'element en qüestió, atès que s'està separant de la vida, el ser i l'evolució per tal de congelar-lo i fixar-lo, o sigui, d'immortalitzar-lo gràcies a la identificació aïllada del seu ser. En aquest sentit, tampoc no es poden entendre les reaccions energètiques i de reordenament que activen el carboni, l'oxigen, l'hidrogen, el nitrogen i el fòsfor sense un ambient i uns processos físics i químics on desenvolupar-se.

#### **1.5.4. Terrissers divins**

En l'àmbit simbòlic, a la majoria de les cultures ha quedat un rastre de molts relats mitològics que parlen de la creació de la humanitat a partir del modelatge del fang per uns déus terrissers. I aquesta memòria col·lectiva que encara està viva ens remet directament no només a l'alt valor que aquestes societats donaven a la terra, sinó que també es fa palesa la creença de la seva capacitat transformadora i la seva vitalitat amagada. A continuació, s'apunten els mites més rellevants sobre la creació de vida a partir del fang:

- A Sumèria, segons el poema de Gilgamesh dels voltants del 3500 aC, la deessa Aruru va modelar amb argila la humanitat i també a un ser anomenat Enkilú, que era una còpia de Gilgamesh amb la finalitat de distreure'l de la pressió constant que projectava sobre els habitants d'Uruk. Per cert, en aquesta època, ja es feia servir el torn de terrisser amb una roda d'uns 90 cm de diàmetre per uns 15 cm de gruix, la qual es feia girar amb les mans.

- El poema Enuma Elix, escrit cap a l'any 1200 aC a Babilònia i gravat en una tauleta d'argila cuneïforme, narra com els déus Marduk i Enki van pastar fang amb la seva pròpia sang per modelar la humanitat.
- A la mitologia egípcia s'explica com el déu Jnum amb el seu torn de terrisseria modelava amb la llimoja del Nil a les persones i els donava el seu *ka* (la força vital individual) en el moment de néixer. Jnum també va tornejat un ou d'on sorgia la llum solar i que li va permetre poder donar vida a la humanitat. Al cap de molt de temps, cansat de tanta producció, va trencar la roda del torn i va col·locar un tros a cada dona. D'aquesta manera, va aconseguir descansar mentre els humans es reproduïen sense necessitar la seva intervenció.
- En la mitologia grega, Prometeu, un cop creat tot, va trobar a faltar un ésser espiritual. Aleshores va baixar a la terra i va modelar amb argila una criatura amb la mateixa imatge dels déus. Per tal d'animar aquestes escultures d'argila, va demanar a tots els animals qualitats bones i dolentes que va tancar a l'interior del pit de cada figura. Quan ho va veure, la deessa Atena va quedar meravellada i hi va infondre l'alè diví.
- Les faules d'Higini recullen que Inquietud estava modelant figures de fang a la vora del riu quan passà Zeus per allí; va quedar admirat i, aleshores, hi va infondre calor amb les mans i d'aquesta manera van començar a respirar.
- A *Les metamorfosis* d'Ovidi, Deucalió i Pirra, després de quedar com a únics supervivents d'un diluvi universal, van demanar a l'oracle què podien fer per poder estar acompanyats d'altres humans. La resposta va ser que havien de llençar a la seva esquena els ossos de la mare terra per tal que poguessin néixer altres humans. Quan van entendre que els ossos de la mare Terra eren les pedres, van poder repoblar-la d'homes i dones.
- A la mitologia xinesa, la deessa Nüwa, qui tenia la semblança d'un dragó, va començar a modelar humans i animals amb argila del riu Groc per poblar la terra a causa que se sentia sola. Va fer els primers homes modelant, però després, per poder-ne fer més, va utilitzar un jonc que en deixar caure a terra gotes de llimutja formava homes i dones per on queien.
- Al Gènesi de l'Antic Testament es descriu que, abans que Déu fes ploure durant la creació del món, ja sortia aigua del terra. Així doncs, Déu va utilitzar el fang per formar l'home i després li va donar l'alè i la vida.

A la majoria d'aquestes narracions mitològiques, la terra es barrejava amb aigua per poder ser modelada o tornejada. A vegades es barrejava amb la mateixa sang dels déus per transmetre efectes divins. La terra i un líquid, sigui l'aigua o la sang, simbòlicament es converteixen en les matèries primeres susceptibles de generar, allotjar i alimentar la vida, en aquests casos, la vida humana.

## 1.6. La fluïdesa de la matèria

Schrödinger, en el seu llibre on tracta el tema sobre la vida i sobre què és la vida (2015), va desenvolupar la idea que els éssers vius obtenen energia del medi on viuen, així es mantenia la diferència precisament entre els factors biòtics, els quals tenen el seu origen en el mateix ésser viu, i els factors abiòtics, que no formen part dels éssers vius ni en són producte. Així doncs, no només cal situar les reaccions vitals originals en un ambient determinat, que és tan important com els mateixos elements que executen les activitats biològiques, sinó que, tanmateix, també cal tenir en compte l'evolució abiòtica, o sigui, prebiòtica, per explicar les fases anteriors a la creació de la vida. Si hi va haver una evolució abiòtica de preparació d'un ambient que pogués promoure i ser idoni per al desenvolupament de la vida, això vol dir que el medi abiòtic, teòricament inorgànic, també va anar canviant i modificant-se fins a aconseguir obtenir les condicions necessàries per poder col·laborar en l'aparició i conservació dels éssers vius. Aquest procés també es podria entendre com un procés vital i evolutiu d'acompanyament dels elements que hi interactuen directament.

Si, d'una part, en el mateix recorregut cap a la vida hi ha un desenvolupament paral·lel, una continuïtat i una interdependència entre el biòtop i la biocenosi, i a més a més, els mateixos elements que conformen tant els components abiòtics com els components biòtics són tots ells àtoms o compostos atòmics sense vitalitat per si mateixos, aleshores l'única cosa que els diferencia quan s'activa la vida és una reacció electromagnètica que no només depèn dels elements actius, sinó també de l'ambient on es troben i que fa possible la reacció química. De fet, aquesta reacció química és la responsable i la prova perquè es consideri un sistema animat, i és el principi de la vida d'un organisme. Si la diferència entre la vida i la matèria inerta és únicament una descàrrega electromagnètica, on s'ha de col·locar, doncs, la frontera entre l'inorgànic i l'orgànic, entre l'inert i la vitalitat, entre els agents actius i els agents ambientals?

Potser no hi ha tanta diferència entre un estat i un altre. Potser únicament és una qüestió de continuïtat. Així com Rosi Braidotti (2015) parla del contínuum natura-cultura, també es podria concebre com un encadenament el contínuum inorgànic-orgànic, o contínuum inert-vitalitat, o contínuum factors biòtics-medi abiòtic. En tot cas, aquestes afirmacions ens situarien a l'interior d'una xarxa amb infinites interrelacions d'interdependència, d'intercondicionaments i d'intersubjecció que evidenciarà la descentralització de les jerarquies de raça, d'espècie, de gènere, de categoria, de forma, de subforma, etc.

Schrödinger (2015) postula que la vida no contravé les lleis de la termodinàmica, sinó que els éssers vius simplement obtenen energia del medi que els envolta per mantenir aquesta diferència. Per exemple, els fotoautòtrofs obtenen l'energia lumínica provinent del sol mentre que els quimiòtrofs i els heteròtrofs obtenen l'energia a partir de la matèria inorgànica o orgànica que els rodeja. Així, l'ordre intern dels éssers vius prové de la «desorganització» química de l'entorn; tècnicament, els éssers vius augmenten l'entropia del seu medi per disminuir-la internament. Aleshores, els éssers vius són uns

grans dissipadors d'energia. D'altra banda, Schrödinger afirma que els éssers vius també tenen la capacitat de replicar-se, és a dir, produir nous éssers vius a partir d'ells mateixos i postula teòricament la presència d'un «cristall aperiòdic» que contindria la informació genètica, tot i que en aquell moment encara es desconeixia l'estructura química de l'ADN i fins i tot es pensava que les proteïnes podien ser les portadores de la informació genètica. Thomas Hearn (2017) posa èmfasi en el fet que Schrödinger afirma que la vida és diferència, perquè les dades personalitzades codificades en els gens, són una informació compartida que determina una intenció, un sentit i una funció única, diferent en cada organisme, sigui primari o evolucionat. Per tant, Schrödinger, en el fons, està incidint en el fet que el viu que evoluciona és una entitat que pot codificar informació i és aquesta precisament —o sigui, la possibilitat de crear, gestionar, assimilar, fixar i transmetre informació— la que dona la capacitat de desenvolupar o gestar un cristall, un bacteri, una virocèl·lula o un ésser viu. Schrödinger, doncs, quan encara no s'havia descobert la informació genètica que contenen els genomes, ja intuïa la necessitat imprescindible de la codificació de dades pel desenvolupament i l'evolució de la vida.

Per tot això, és important tenir en compte també l'evolució abiòtica (prebiòtica) per referir-se a les fases de l'evolució fisicoquímica anterior a l'aparició dels éssers vius. Entre els factors abiòtics més rellevants hi ha els següents elements: aigua, aire, clima, llum, relleu, sòl (terra, pedres, fang, sorra...), però són alguns dels seus components, sobretot el carboni, l'hidrogen, l'oxigen, el nitrogen, el fòsfor i el sofre els que determinaran, des de l'ordenació en l'àmbit atòmic i molecular, a través dels seus enllaços covalents, el desenvolupament dels organismes biòtics. Cal subratllar, doncs, el fet que tant els cristalls d'argila caolinita com els gens dels organismes estan constituïts per molècules. Només canvia la composició que, en els cristalls, són molècules inorgàniques a base de silicats laminars, mentre que en els gens són molècules orgàniques constituïdes amb àtoms de carboni.

### 1.6.1. La terra i l'aigua: la plasticitat o la matèria activa

La plasticitat és la propietat que tenen alguns materials de canviar de forma a causa de forces produïdes per fenòmens exteriors, amb la particularitat que, quan la força deixa d'actuar, el material conserva la deformació sense tornar a la seva aparença original i sense realitzar cap altra mena d'alteració. En el seu estat original l'argila pot ser més o menys plàstica, en funció de la quantitat de caolí o les matèries impures que contingui. Hi ha argiles que són molt plàstiques i, com diuen a la Bisbal d'Empordà, s'arrapen amb molta força. Aquestes argiles són untuoses i tenen un poder d'adhesió vigorós. Són necessàries perquè l'argila tingui un grau de plasticitat idoni, però també creen el problema d'un encongiment molt elevat, cosa que facilita la creació d'esquerdes i trencaments durant el procés d'assecatge. Les argiles molt plàstiques, que s'anomenen grasses, són molt valuoses, però s'aconsella utilitzar al voltant d'un 15 % o un 20 % en la composició de les pastes ceràmiques. La resta es compon d'argiles magres que són



més sorroses i dures, però no són enganxifoses, sinó que es desgranen o desintegren fàcilment quan es barregen amb l'aigua.

L'aigua col·labora amb les argiles grasses per obtenir la plasticitat de l'argila, la qual està conformada per unes partícules petitíssimes; de fet, són les partícules de mida més petites que es troben a la natura. La seva dimensió pot arribar a ser d'un micròmetre (una mil·lèsima part d'un mil·límetre), mentre que la seva forma és laminar amb perímetres irregulars. Aquestes particularitats fan que l'aigua en forma de gotes penetri entre les seves partícules finíssimes i es produeixi una pressió exterior. Per lleugera que sigui, les partícules es comencen a moure amb molta facilitat, perquè l'aigua fa de lubricant. I les partícules o les capes d'argila es mantenen en la forma en què es troben quan la força exterior deixa d'actuar gràcies a l'atracció elèctrica que exerceixen els enllaços iònics dels silicats que és suficient per a mantenir-los units (Fournier, 1973/1991, p. 243).

La plasticitat és un concepte que remet a l'evolució, perquè permet el moviment i el desenvolupament constants, sense cap mena de limitació, o sigui, és la metàfora del progrés i l'adaptació constant de la vida. És la capacitat d'adaptació que és el resultat de la cooperació de diverses forces i energies. La plasticitat que l'argila obté gràcies a l'aigua l'ha fet apta per ser treballada i poder adquirir la facultat de convertir-se en un dels materials més utilitzats per la cultura humana, cosa que ha sigut fonamental de cara a transformar i manipular l'entorn, i a edificar els escenaris on s'ha anat desenvolupant la civilització.

L'aigua també ha donat a l'argila una altra capacitat que és una mica més subtil: una vitalitat especial, que es manifesta quan l'argila adopta una consistència de pasta viscosa amb una alta facultat d'adaptació que li permet respondre a qualsevol estímul exterior. És aleshores quan és capaç de mantenir un diàleg amb qualsevol interlocutor i pot donar respostes personalitzades a qualsevol interlocució. Les respostes són sempre diferents, per la seva capacitat d'adaptació infinita, per la seva disposició d'escolta personalitzada; perquè el fang té l'habilitat d'adaptació extrema, sempre canviant i creant noves fórmules de resposta. La plasticitat no té aturador, és un moviment infinit, progressiu i evolutiu. L'aigua de fet ja conté aquesta aptitud, però quan coopera amb la terra caolinita adquireix l'eficiència màxima perquè l'estructura dels silicats atorga a l'argila una estabilitat elèctrica que permet la conservació i el registre que assumeix la funció de testimoni de qualsevol diàleg, mentre que les partícules de l'aigua estan disposades en forma d'estructura amorfa i, per tant, són massa fluides i inestables per si soles.

Viktor Schauberger, nascut a Àustria i actiu a la primera part del segle XX, va ser un estudiós de l'aigua i del seu comportament, tot i que el seu pensament va quedar sempre fora dels circuits oficials. Schauberger creà una teoria sobre els fluxos i els remolins de l'aigua, la qual li va servir per realitzar diversos invents d'enginyeria hidràulica, màquines i motors basats en l'energia hidroelèctrica reconeguts en la seva època, tot i que les seves idees i pràctiques no van ser mai avalades per les autoritats de la ciència hegemònica. Nascut en una família de silvicultors, ell també es va dedicar durant molts anys a la professió de guarda forestal i, de fet, el contacte amb els boscos i l'observació de la

natura van ser la seva escola. Schauberger va renunciar a estudiar a la universitat, atès que no volia deixar-se influir pel pensament racional que, segons ell, d'alguna manera traïa els moviments i el desenvolupament de la natura.

Per Schauberger, l'aigua necessita respirar i, en el cas que estigui emmagatzemada en recipients hermètics, emmalalteix i se'n debiliten els principis actius (Coats, 1996). Per tal de no perdre la seva vitalitat, cal que es conservi a l'interior de materials porosos, com la pedra natural, la fusta (botes de fusta) o la terra cuita (també es pot conservar en contenidors impermeables, però cal que tinguin tapes poroses com el suro, la fusta o que estiguin segellats amb cera d'abella). Schauberger afirma que el moviment és una expressió d'energia i l'energia és un sinònim de vida (Coats, 1996, p. 162) i, per tant, cal que l'aigua pugui respirar, que tingui la possibilitat de transitar pels porus dels materials que la contenen i, fins i tot, que les formes on estigui continguda permetin que, per qüestions de canvis de temperatura i densitat, pugui realitzar els moviments cíclics i en espiral que la revitalitzen.

Així doncs, l'aigua i l'argila per si mateixes són una font inesgotable i profunda de significats i de valors pel seu origen i condició fonamental lligada a una constant evolució i sosteniment en relació amb totes les altres coses existents. En tot cas, quan els elements primordials i arquetípics es combinen, articulen i sumen les seves qualitats fonamentals —i aquí caldria incloure, a més de la terra i l'aigua, també l'aire i el foc—, el ball de la generació de materialitats i l'evolució de vitalitats apareix i es desenvolupa com a entitat evolutiva alimentada per una energia de fons incommensurable.

Si s'observa la relació que poden establir la terra i l'aigua, es fa evident la potencialitat que amaga la integració entre aquests dos components i com el trànsit, el moviment constant de l'element aigua i de la seva vitalitat es complementa d'una manera efectiva amb l'element terra, el qual conté una sèrie de propietats que són necessàries i fins i tot indispensables perquè l'aigua pugui completar les seves funcions ecològiques, funcionals i vitals en el planeta i els organismes. De fet, les teories de Schauberger —qui va començar a escriure als anys trenta— són un plantejament premonitori de la hipòtesi de Gaia que James Lovelock va desenvolupar als anys setanta (Coats, 1996, p. 11).

Schauberger ja tenia aleshores una consciència profunda de les interaccions i les interdependències de què depenien els ecosistemes i els organismes vius, en els quals els elements abiòtics eren tan transcendents i indispensables com els biòtics. La seva idea que l'aigua era un fluid vital, i que tenia un paper determinant en la generació i el manteniment de la vida el va portar a inventar diversos artefactes i pensar diversos sistemes per aconseguir que l'aigua no perdés la seva capacitat nutrient, atès que, en el cas que l'aigua emmalaltís, això repercutiria negativament en tots els organismes i els cicles creatius de l'aigua. Segons Schauberger, els contenidors de terra cuita provocaven, per una banda, un canvi de densitat de l'aigua que produïa corrents revitalitzants i, per l'altra, la possibilitat de transpiració de l'aigua, cosa que denotava la seva bona salut (Coats, 1996, p. 94). En efecte, la terra cuita és una matèria òptima

per afavorir les qualitats vitals de l'aigua a causa de la seva porositat, la qual permet crear un descendent de la temperatura en els líquids continguts gràcies a la despesa energètica molecular a conseqüència de l'evaporació. I, a més a més, en ser plàstica, pot ser modelada per crear formes de contenidors que fomentin els corrents interns del líquid.

Des del coneixement tecnològic de l'argila, és conegut que la porositat d'una terra cuita és menor que la porositat de l'argila crua, perquè en el procés de cocció, totes les partícules s'encongeixen i es concentren, i, a més, durant la fusió, les partícules de sílice es colen entre les partícules refractàries d'alúmina, factors que redueixen considerablement la porositat. Aleshores, si l'argila crua té més porositat, l'aigua acumulada entre les seves partícules podrà respirar millor i aquest fet implicarà una qualitat vital més gran de l'aigua que conté. De fet, la porositat distribuïda per tota la massa de l'argila tendra és una òptima condició per la necessitat de moviment, infiltració i traspàs que demana la dinàmica activa de l'aigua. La porositat de l'argila no està constituïda per canalitzacions, cosa que reduiria la capacitat d'infiltració de l'aigua, sinó que està produïda per les concavitats microscòpiques que es formen entre les partícules minerals irregulars i desordenades repartides per tot arreu de la seva massa.

Per tant, les gotes d'aigua distribuïdes entre les partícules de l'argila creen un conglomerat que encaixa a la perfecció, i proporciona una cohesió proporcionada i una integració íntima entre els dos elements, les quals exemplifiquen la capacitat de simbiosi que té l'aigua d'associar-se amb qualsevol material, sigui orgànic o inorgànic. Així doncs, es podria dir que si l'aigua necessita respirar, els materials en els quals penetra respiren, també, a través d'ella. Aquest respir també té a veure amb la seva capacitat de combinar-se amb altres elements o compostos, com si es tractés d'un dissolvent universal (Coats, 1996, p. 95) i així, a través d'ella, també transpiren com a emulsions els mitjans o elements dels organismes en els quals resideix.

Des d'aquest punt de vista, és lògic pensar que les teories de l'argila que va defensar Cairns-Smith (2013) també contenen l'aigua com a actor principal. Segons ell, l'origen de la vida biològica es va produir en el fang, on els cristalls de l'argila es van poder desenvolupar i replicar per generació espontània com a organismes primaris en una dissolució aquosa. Van poder complir, així, la funció de fixar i transmetre informació com a organismes primaris replicants (p. 239). Malgrat que Cairns-Smith com a químic i biòleg tingui un punt de vista estrictament acadèmic i científic sobre la qüestió, en aquesta investigació es voldria subratllar la coincidència de la potencialitat que es constata en les diverses fonts estudiades fins ara i presentades des de diferents registres en relació amb la combinació entre l'argila i l'aigua, i les possibilitats infinites i sorprenents que aquesta combinació amaga.

### 1.6.2. La terra i l'aigua: la reversibilitat cíclica

Quan l'argila està humida ofereix la seva màxima capacitat que es podria entendre com a màxima virtualitat, tant des del punt de vista de les propietats mecàniques com des del punt de vista d'interaccions amb altres subjectes, o sigui, des de perspectives que tinguin en compte les relacions agencials com, per exemple, succeeix des de l'ontologia orientada a l'objecte. És en aquesta etapa en què es pot considerar que l'argila es troba en la seva màxima potencialitat plàstica, o sigui, que es troba en el seu màxim grau de maduresa plàstica, preparada per explotar com si es tractés d'una substància orgànica activadora de determinades funcions d'atracció, coincidència, reciprocitat, il·lació... sempre en relació íntima amb altres actors que intervenen en el procés.

En aquest estadi l'argila és plena d'aigua. Si s'augmenta la quantitat d'aigua, el fang es comença a desfer, i perd la seva consistència i la seva estructura. Comença a estovar-se i si encara augmenta, aleshores l'amalgama comença a perdre la seva consistència, esdevé inestable, feble i comença a fluir. Però si s'equilibra la justa quantitat d'aigua i terra, la plasticitat es manifesta i la ponderació entre els dos elements crea una situació de tensió dinàmica que és propícia a l'activació, a l'animació. Mentre es produeix aquest procés d'activitat, l'aigua és visible a través de la brillantor de la superfície de l'argila i es mostra en tota la seva vivor. El seu trànsit vital de l'evaporació constant es deixa percebre a l'àrea exterior de l'argila, l'aigua traspua des de l'interior contínuament i en quantitats considerables, però no deixa de ser un fluir invisible per als humans. I en aquesta acció l'aigua circula —com no deixa mai de fer, es trobi en la situació que es trobi—, es dona a l'entorn i revitalitza el medi. Activa un procés físic mentre la terra respira per mitjà de l'evaporació de l'aigua, o sigui, mentre l'aigua transpira pels porus de l'argila i segueix exercint la seva activitat vital, tot revitalitzant, al seu temps, no només la terra per la qual s'escola, sinó també qualsevol àmbit que travessi. És una actitud d'intercanvi, de trànsit i transformació. Una activitat invisible però apercebibible físicament i sensorialment.

De fet, en anar perdent progressivament per evaporació el tant per cent d'aigua retingut en el seu interior, la terra deixa veure com la seva superfície perd la brillantor i es va tornant opaca. I això no deixa de ser el reflex de la pèrdua de vitalitat. La seva superfície no només canvia de color, també de consistència. En esvair-se la seva plasticitat, també es va enrigidint i concentrant per la pèrdua de volum. A vegades, fins i tot pot provocar processos de fissuració o trencament a causa de l'assecament accelerat o desequilibrat pel consegüent encongiment forçat localitzat en certes zones.

Una vegada l'argila ha deixat anar tota la seva acumulació d'aigua i s'ha pogut donar per acabat el procés d'assecatge, es pot procedir a la cocció. Aquesta nova etapa aconsegueix acabar d'anul·lar completament la poca vivacitat que encara conserva l'argila assecada, perquè encara persisteix una presència de l'aigua, encara que mínima, en la composició de l'argila. L'argila assecada pot reabsorbir de nou aigua i acumular-la al seu interior. Depenent de la humitat i la temperatura ambient, l'argila segueix percebent de manera activa els canvis del medi i respon amb reaccions químiques i físiques.

En el cas que la quantitat d'aigua que interactua amb l'argila eixuta fos considerable, tot i que les seves partícules s'han encongint en evaporar-se l'aigua i que estan més concentrades, encara tenen els porus oberts. Les gotes d'aigua, en entrar de nou als porus de l'argila quan està completament assecada, els dilaten, però les partícules no poden créixer sinó que simplement se separen unes de les altres i aleshores es perd el lligam entre elles. Es desestabilitzen i l'estructura s'esfondra.

Per tant, tot i haver perdut completament l'aigua per evaporació a temperatura ambient, el cos d'argila assecat encara té capacitat de reacció, tot i que limitada, perquè només permet l'absorció de l'aigua fins a la seva saturació i d'aquesta manera està obligat a la dissolució en el medi aquós. És només des de l'estat de la dissolució completa des d'on té la possibilitat de retrobar una altra vegada la seva condició plàstica. Una vegada dissolta l'argila en l'aigua, com a única alternativa es podria tornar a assolir una consistència de pasta viscosa posant-la sobre una planxa de guix que, en absorbir l'aigua excessiva, podria permetre recuperar la consistència plàstica de la pasta ceràmica.

En canvi, si una vegada assecada l'argila es procedeix a la seva cocció amb la tecnologia dels forns ceràmics, entra en un estat de vitrificació i d'irreversibilitat que, al mateix temps, presenta una rigidesa matèrica i una pèrdua completa de la seva vivacitat. D'altra banda, s'inicia un cicle d'immortalitat vinculat a la petrificació i la superació de l'afectació de la temporalitat.

Totes aquestes propietats implícites en l'aigua demostren la seva potencialitat, a l'hora de reaccionar i crear relacions agencials amb altres elements per tal de capacitar l'establiment de nous lligams i optar a crear noves situacions. L'aigua i la terra són dues entitats que sumen i es complementen tot aportant, en la seva col·laboració, noves agències plenes de vitalitat i capacitat d'adaptació a una realitat en la qual estan en sintonia, perquè també estan subjectes a un moviment i un canvi constants. Així doncs, totes dues esdevenen mentre constitueixen, construeixen i testimonien el present.

Si utilitzem la matèria sense tenir en compte la seva aportació i la seva agència, sense comptar amb la seva essència, el seu sentit i la seva funció en el medi, la matèria que es deixa utilitzar i explotar sense oposar resistència es retira i estableix una mena de relació que no serà fructífera, sinó que estarà encaminada a l'esgotament estèril de la seva vitalitat implícita a causa de la impossibilitat de prosperar. La manera com s'estan explotant actualment molts materials extrets de la terra, com per exemple el caolí —matèria bàsica de la porcellana— té a veure amb aquesta actitud desmesurada i depredadora. Han calgut molts milions d'anys per formar-lo i poques hores per convertir aquest material, que té un sentit geològic i una funció en la biosfera, en un gerro produït potser a la Xina i que acabarà sobre el piano d'una casa burgesa fins que passi de moda i vagi a les escombraries.

Aquestes poques hores de transformació de la porcellana en un gerro que no respon a una necessitat real, sinó només a l'elaboració d'un producte innecessari per treure una rendibilitat econòmica són les que anul·len la vida de la matèria plàstica. Poques hores

de processament que són irreversibles i comporten un final definitiu de la funció i del sentit del material natural. L'argila, quan queda vitrificada en passar pel procés de cocció, es converteix en una roca i perd per sempre més la capacitat de tornar a ser plàstica. Quan la matèria plàstica es torna rígida, el temps deixa d'afectar-la perquè entra en un altre estat, atemporal. Aquesta metàfora de l'esgotament de la plasticitat de l'argila pot ser traslladada a la terra, a l'entorn, al món, i la resposta serà sempre la mateixa: reconèixer la vitalitat i tenir-ne cura produeixen més vitalitat, mentre que l'explotació des d'una perspectiva antropocèntrica provoca esterilitat i estancament.

El procés vital de l'argila després de la vitrificació es dona per acabat. L'energia que fluïa a través d'ella ja no flueix de la mateixa manera, perquè l'energia s'ha estancat. Així, s'ha bescanviat la plasticitat per la perpetuïtat. El moviment i l'energia per l'estaticitat i l'equilibri. L'entropia s'ha apropiat una mica més al seu destí final, a l'estancament, a la immobilitat.

Llemotges és un exemple del col·lapse dels recursos naturals, un gran centre productor de porcellana d'ençà que es va descobrir a Occident el 1704. A Llemotges han esgotat les mines de caolí: les vetes actualment són xorques. Avui, l'importen de la Xina per poder continuar modelant els gerros de porcellana i seguir estampant la marca registrada amb el segell identitari i històric de Llemotges. Molt més a prop, al País Valencià, també passa el mateix: s'han esgotat les vetes d'argila vermella de la qual depèn la producció de rajola vidriada de la gran indústria de rajoles vidriades de Castelló de la Plana, les quals s'exporten arreu del món. El 2008 ja es va valorar la possibilitat d'anar a explotar les mines de Terol (Ortega, 2008). En el cas que finalment s'esgotin tots els jaciments d'argila i caolí a causa de la producció desmesurada de ceràmica per a la construcció, de terra cuita per a la jardineria i de porcellana per a la decoració, de què haurà servit la fabricació i la vitrificació de tot aquest material si impliquen l'exhauriment de l'argila plàstica i, per tant, la impossibilitat de poder modelar i proposar noves formes utilitzant les propietats úniques d'aquest material en les futures generacions?

Com caldrà gestionar tot el coneixement —que ja es troba en perill d'extinció— desenvolupat i acumulat des del principi de la civilització humana, i que ha pogut canalitzar i compartir la construcció del saber i el fer en relació amb els sistemes i els procediments d'elaboració artesanal amb les pràctiques de l'argila? I, des del punt de vista mediambiental i ecològic, com es podran substituir les funcions geològiques i biològiques que desenvolupen les grans masses d'argila i caolí en els ecosistemes terrestres? Com afectarà aquesta mancança i la seva possible substitució amb materials residuals de tota mena —almenys fins ara així s'han omplert els enormes forats causats per aquestes explotacions—, al futur desenvolupament geològic i l'evolució de la biodiversitat que forma part d'aquests ecosistemes?

L'explotació industrial de l'argila segueix les lògiques per l'obtenció de la màxima rendibilitat segons els objectius del neoliberalisme, per tant, només té en compte els elements que serveixen per augmentar la productivitat i no dona gens d'importància a qualsevol altra

qüestió de caràcter social o ecològic. Des de la industrialització, els sistemes productius s'han anat modificant per millorar l'eficiència i l'eficàcia productiva, fins a aconseguir arribar a instaurar uns sistemes de producció que demostren un fort desequilibri en relació amb problemàtiques ecològiques i socials que moltes vegades evidencien una gran carència de valors ètics sobre els quals teòricament s'haurien d'organitzar les bases socials de l'activitat laboral, així com s'haurien de regular les conseqüències ecològiques i mediambientals que provoca.

Aquest sistema de producció crea un fort contrast en relació amb la forma de producció artesanal que tenien antigament els terrissers i que ha anat desapareixent amb l'expansió de la industrialització, però que en alguns casos puntuals s'ha pogut conservar i arribar fins a les acaballes del segle XX gràcies a la necessitat d'alguns artesans de conservar i continuar un tarannà, un saber i una actitud alternativa als sistemes econòmics i hegemònics institucionalitzats. Per això és important tenir presents tots els processos de preparació i elaboració de l'argila al llarg del recorregut destinat a la producció d'obra a l'obrador del terrisser que s'aniran desgranant al llarg de l'extensió de la tesi, però ara i en relació amb la plasticitat de l'argila, es voldria recordar com es procedia per dotar de la capacitat de ser modelats els terrossos d'argila una vegada s'havia arrencat i transportat des de la terrera fins al taller.

Així, es pot constatar que l'observació i el contacte físic constants amb la matèria primera feien possible que s'establissin uns vincles i una complicitat entre el terrisser i la matèria que no era possible establir de cap altra manera. Lògicament, si es compara amb els sistemes de processament de l'argila que es realitzen actualment a les naus industrials, de manera mecanitzada i robòtica, amb la finalitat d'una comercialització i una distribució internacionals, s'entendrà el canvi de necessitats i objectius que representa cada actitud, i l'escala d'afectació en l'àmbit social i ecològic que aquest canvi pot representar.

Els terrissers tenien la seva pròpia bassa enrajolada, d'uns deu o quinze metres de llargada per tres o quatre metres d'amplada, i d'una fondària aproximadament d'un metre, on es barrejava l'argila seca arrencada de la terrera, triturada i passada pel sedàs, amb l'aigua. Una vegada escampada i aplanada l'argila al fons de la bassa s'hi abocava aigua fins a cobrir-la. Es deixava a dintre de la bassa els dies que fos necessari fins que l'aigua s'evaporés i l'argila quedés sedimentada, amb la consistència de llimutja. Era aleshores quan, des de la vora de la bassa, s'utilitzava una canya ben llarga per tallar la llimutja en línies ortogonals per tal de marcar i separar els pans d'argila. Al cap d'uns dies, quan ja tenien una certa consistència, es guardaven en un forat sota terra a la part nord de l'obrador, on hi havia molta humitat provocada per corrents d'aigües subterrànies, i s'hi deixaven uns quants anys abans de ser utilitzats. Durant els anys que l'argila estava en repòs, en una condició de gran humitat ambient, s'hi generava molta matèria orgànica, augmentava la seva plasticitat i la feia molt més idònia per ser tornejada.

La quantitat d'aigua determina l'adequació de la pasta ceràmica per a una tècnica o una altra (l'extrusió demana menys aigua, al voltant d'un 15 %, el modelatge al voltant d'un

18 %, el torn per sobre del 20 %, la colada pot arribar al voltant d'un 40 %, etc.). Si hi ha massa aigua, la consistència es desestructura completament i deixa de considerar-se pasta ceràmica; malgrat tot, encara es pot utilitzar com a engalba o colada. Els mateixos components de base (sílice, alumina i feldespat), però amb una altra proporció, amb més percentatge d'aigua i afegint plom o bòrax a baixa temperatura s'utilitzen com a esmalt, juntament amb altres components químics que determinen el color, la textura, la brillantor, l'opacitat, etc. En el cas de l'engalba i l'esmalt, és necessari advertir que aquestes dues cobertes que s'apliquen en estat líquid necessiten un cos ceràmic sobre el qual adaptar-se per falta d'estructura pròpia i, així, es converteixen en un revestiment vitrificat durant el procés de cocció al forn ceràmic.

L'engalba és una dissolució d'argila en aigua que presenta una consistència entre fluida i viscosa, de manera que flueixi quan s'aplica sobre el cos ceràmic amb consistència de cuir, però que permeti l'adherència d'una capa d'uns dos mil·límetres de gruix. En ser una colada a base d'argila, és opaca i porosa. Si s'utilitza una base d'argila blanca, es pot canviar fàcilment el seu color amb òxids metàl·lics o colorants ceràmics.

La tècnica d'engalbar té la finalitat de canviar el color del cos ceràmic o obtenir diverses composicions de color i textura. Consisteix a aplicar un bany d'argila en consistència líquida per tal de cobrir el cos ceràmic i donar-li unes altres qualitats de color, textura, etc. És indispensable aplicar l'engalba líquida sobre el cos ceràmic amb consistència de cuir, això és, quan està a mitjan procés d'assecatge, és a dir, quan ja ha perdut la seva capacitat plàstica, flexible i de ser modelat, però encara permet la modificació de la seva superfície per pressió amb punxó, eina o timbre, com si es tractés de processos de gravat, esgrafiat, etc. D'aquesta manera, s'aconsegueix que l'arrelament entre els dos materials sigui profund, que l'encongiment dels dos materials sigui sincrònic i que l'aigua de l'engalba no pugui estovar ni fer esfondrar el cos ceràmic.

L'aigua, doncs, és fonamental perquè la funció i les qualitats de l'argila siguin les adequades en qualsevol dels seus estats. Tanmateix, l'aigua és també fonamental perquè l'argila tingui una viva característica de la seva idiosincràsia que es demostra en dos vessants: per una banda, l'enregistrament o la impressionabilitat de la seva superfície en contacte amb qualsevol entitat, per subtil que sigui; i, per l'altra, l'equilibri entre la capacitat plàstica d'adaptació i la de resistència de la mateixa estructura de l'argila.

Des de la seva extracció a la terrera, totes les operacions de preparació que es fan amb l'argila estan realitzades en funció de la seva relació amb l'aigua. Des de l'estesa sobre una esplanada perquè es quedi a sol i serena durant els mesos d'hivern, amb la finalitat que vagi madurant i erosionant-se per les pluges i les glaçades; la seva acumulació en coberts per protegir de la pluja, per tal que es deshidrati; la seva sedimentació a les basses per estovar-la amb l'aigua, amb la finalitat d'obtenir els pans d'argila plàstica, fins a deixar-la en un forat sota terra durant uns anys perquè, amb la intensa humitat, es generi molta matèria orgànica, amb la finalitat que esdevingui més plàstica, etc.



Igualment, una vegada es comença el procés de treball que permetrà elaborar l'obra amb l'argila, també es té sempre en compte la proporció d'aigua continguda en la pasta per poder treure el màxim rendiment de les seves propietats en cada etapa d'assecatge, amb la finalitat d'aconseguir unes qualitats formals òptimes. Per exemple, durant el procés de pastat, s'equilibra la quantitat d'aigua a l'argila mentre es mescla sobre una superfície de fusta o de guix que absorbeix l'aigua fins que s'obté la consistència desitjada; quan es torneja, es busca trobar un equilibri entre l'aigua afegida, perquè les mans rellisquin sobre la peça en moviment, però s'evita l'excés per no estovar massa el fang i no arriscar l'esfondrament de l'estructura; quan la peça entra en l'estadi de consistència de cuir, o sigui, quan ha perdut la plasticitat, però encara es manté mínimament hidratada, és el moment d'aplicar l'engalba —perquè el seu gran percentatge d'aigua s'equilibra amb el poc percentatge del cos ceràmic, cosa que potencia un bon arrelament, amb un assecatge i un encongiment homogenis. Tanmateix, la consistència de cuir també permet la incisió i el tall, és el moment ideal de polir i realitzar els acabats de la base i la superfície exterior amb unes eines de tall especials, tot centrant de nou la peça al plat del torn per treballar una altra vegada per rotació; la total evaporació de l'aigua a temperatura ambient és el senyal que la peça està completament assecada i es pot procedir a la cocció.

Durant la cocció també hi ha diversos estadis que s'elaboren en funció de l'extracció de l'aigua de la temperatura ambient al voltant dels 100 °C i de la sostracció de l'aigua molecular al voltant dels 600 °C. Paradoxalment, als porus on s'ha produït la sostreta de l'aigua en totes les seves formes, s'omple d'un altre líquid que està produït per la fusió de la sílice a altes temperatures, la qual, en fondre's emplena les cavitats que abans allotjaven l'aigua tot consolidant, quan es refreda, la pèrdua de la porositat. En funció de la temperatura i la puresa de l'argila es pot assolir o bé una reducció de la porositat, o bé una impermeabilització total de les pastes de porcellana quan arriben al seu màxim punt de fusió.

L'argila tendra és un dels materials amb més alta sensibilitat impressionable. Un dels moments de més capacitat d'enregistrament és quan la peça es dona per acabada en el procés del torn. La pasta ceràmica per poder ser tornejada ha hagut d'humitejar-se constantment durant tot el procés i ha absorbit una gran quantitat d'aigua que, fins i tot, sovint provoca esfondraments, atesa la pèrdua de consistència de les parets. Quan la peça surt del torn, doncs, és molt plàstica, i qualsevol contacte que tingui amb qualsevol altre element serà enregistrat de manera fidel i clara. També passa el mateix en el moment en què s'acaba d'engalbar una peça. De fet, s'aconsella fins i tot col·locar la peça al sol de seguida després d'engalbar, perquè l'aigua de l'engalba podria estovar massa el cos ceràmic de la peça, el qual es troba en consistència de cuir, i enfonsar-la. Una font de calor intensa provoca que l'aigua s'evapori ràpidament i d'aquesta manera no té temps d'ablanir-se. Quan l'argila té aquesta consistència és extremadament impressionable; per exemple, en són una prova les rajoles de terra cuita amb la petjada que un gat o un ocell han fet en passar-hi per sobre mentre s'estaven assecant al terra de la rajoleria. Però poques persones saben que un pètal d'una flor d'ametller, un mosquit o un cabell poden

també deixar registre del seu contacte a la superfície d'una peça acabada d'engalbar o tornejada, i que, segons quina sigui la incidència d'aquest rastre juntament amb el grau d'exigència de l'acabat de la peça caldrà procedir a repetir-la, o no. Això denota la seva hipersensibilitat.

En efecte, no hi ha cap altre material plàstic a la natura que pugui gravar amb aquesta precisió i detall les incidències externes. Això és possible perquè les seves partícules són extremadament fines a causa, en primer lloc, de la meteorització soferta per les roques granítiques que comporta el procés de producció de les argiles primàries (caolí) i, en segon lloc, a causa del seu posterior transport que ocasiona una nova i considerable erosió en rius, vents, glaceres, etc., fins que al final se sedimenten a les planes fluvials, al fons dels mars o altres depressions geològiques tot formant estrats o vetes d'argiles secundàries. I, a més d'aquestes partícules minerals finíssimes, en els processos d'impressió també intervenen l'aigua i, posteriorment, l'aire, el qual dona la possibilitat de congelar les formes a causa de l'assecatge del fang i encara es podria utilitzar el foc de la cocció ceràmica en el cas de voler vitrificar l'argila, per tal que es pogués conservar perpètuament com si es tractés d'un procés de mineralització.

### **1.6.3. La terra, l'aigua, l'aire i el foc: la irreversibilitat perpètua**

Cal recordar que la primera terra cuita elaborada pels humans que es coneix és la venus prehistòrica de Dolní Vestonice, de la República Txeca, d'uns 29.000 anys, fet que demostra que ha arribat fins a l'actualitat una terra cuita de l'època del Paleolític i que segurament aquesta ceràmica conservada en unes condicions òptimes podrà perdurar molts segles, i probablement molts altres milers d'anys. De fet, la terra, l'argila, les pedres ja tenen aquesta tendència natural a la perdurabilitat per la seva alta resistència als fenòmens fisicoquímics, i la vitrificació d'una terra cuita no deixa de ser un procés semblant a la litificació. D'aquesta manera, la ceràmica adquireix algunes de les propietats dels minerals o les pedres. Potser també cal subratllar que aquests processos de mineralització de rastres d'activitats orgàniques no són produïts únicament pels humans, sinó que els mateixos processos biològics i geològics els ocasionen espontàniament. Només cal pensar en els fòssils o les petjades de dinosaures petrificades. Les petjades de dinosaures al Pallars Jussà, per exemple, datades entre 72 i 66 milions d'anys evidencien com l'argila és capaç de guardar el negatiu d'un rastre animal al llarg de milions d'anys de manera natural. Es petrifica a causa de l'expulsió dels fluids, juntament amb la gradual compactació i cimentació per les pressions geològiques i temperatures extremes. Es constata, doncs, que l'argila impresa que pateix un procés de diagènesi és capaç de perdurar com a mínim 72 milions d'anys, i segurament es podria assegurar que tindrà la capacitat de perdurar milions d'anys més en unes condicions favorables.

L'assecatge de l'argila comporta l'evaporació de l'aigua dels seus porus en una tendència cap a la rigidesa per l'absència d'aigua, una concentració de les partícules minerals i

un encongiment del volum de l'argila. És molt curiós observar com un tros d'argila en procés d'assecament, o sigui, quan encara conté una certa quantitat d'aigua als seus porus aguanta molts dies sense desfer-se dintre l'aigua i, en canvi, un tros d'argila completament assecada es desintegra instantàniament en posar-lo dins l'aigua.

Els terrissers disposaven de sales on diverses parets amb gelosies de rajoles creaven uns corrents d'aire continus per afavorir l'assecatge de l'obra. La construcció i la inversió que representava l'habilitació d'aquests espais demostra la importància d'aquesta etapa en el procés. En aquest cas, l'assecament és un estat on es confirma que el modelatge de la peça, o sigui, la capacitat de transformació de l'argila plàstica es dona per acabada, i s'entra en la fase de solidificació de la peça, el qual conclou en una posterior coccio per dotar de molta més resistència mecànica l'argila cuita.

D'altra banda, també es podria parlar de l'ús de l'assecatge com a procés constructiu, quan s'utilitzen les propietats sobretot estructurals però també expressives de l'argila en les diverses fases del procés d'assecament per obtenir capacitats i resultats especials. Per exemple, en la tècnica de l'ordit, o sigui, de construcció de peces de gran format amb xurros cosits amb uns gestos de les mans i compactats, posteriorment, amb unes paletes de fusta especials és importantíssima la progressiva consolidació, gràcies a l'assecatge de la part inferior de la peça, perquè creixi la part superior que, en canvi, ha de mantenir una consistència completament plàstica, és a dir, amb molta humitat. Es construeix la forma —la qual pot arribar a tenir cinc, sis o set metres d'alçada— en etapes, per tal de permetre que gradualment es vagin assecant i solidificant les parts inferiors, mentre aquesta estabilitat ofereix la possibilitat d'aixecar i modelar amb argila tendra les parts superiors.

Així doncs, hi ha sempre una franja de trànsit entre l'argila més assecada que es troba a la part inferior i l'argila més plàstica, situada a la part superior. Aquesta es modela primer i es compacta posteriorment per tal de servir de base estable per modelar un altre estrat a sobre seu. Aquesta franja s'anirà desplaçant de baix cap a dalt progressivament quan el modelatge i la compactació de cada etapa es doni per acabat. Continuarà, així, creixent i s'afegiran nous estrats a la part superior, els quals seguiran el mateix procés. Cal que aquesta franja que es mou constantment vers les capes superiors reguli i equilibri el grau d'assecament de les zones inferiors amb el grau d'humitat de les zones superiors. D'una banda, les zones inferiors ofereixen consistència i, de l'altra, la humitat de les zones superiors és necessària per poder enganxar, modelar i donar forma a les noves capes d'argila.

Una altra qüestió a tenir en compte durant l'assecatge és que cal fer-lo a l'ombra. Una peça amb argila tendra sense xamota exposada al sol es pot esquerdar i trencar molt fàcilment. El sol produeix una evaporació molt ràpida a la zona irradiada i, en canvi, a la zona en ombra es produeix una evaporació molt més lenta. Això comporta uns encongiments desequilibrats que ocasionen esquerdes i trencaments a la peça. Sí que hi ha processos d'elaboració de peces que s'exposen directament al sol, però són argiles amb un alt percentatge de xamota o sorra i palla com, per exemple, les construccions amb tàpia.

En exposar una peça d'argila al foc a través de la cocció, aquesta experimenta un canvi d'estat a causa dels processos quimicofísics als quals se sotmet. Els principals canvis són: l'eliminació de l'aigua higroscòpica al voltant de 100 °C; la crema de substàncies orgàniques al voltant de 300 °C; la pèrdua d'aigua química al voltant de 600 °C, juntament amb la descomposició de l'argila en SiO<sub>2</sub> i Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, que després es torna a combinar; els CO<sub>2</sub> perden els carbonats des de 550 °C a 950 °C; de sulfats al voltant de 950 °C; al voltant de 1.000 °C comencen a combinar-se en silicats i aluminosilicats.

En aquest procés d'escalfament controlat a temperatures fins a arribar al voltant de 950 °C – 1250 °C es produeix la combinació dels silicats, o formadors de vidre, amb els aluminosilicats, que són materials refractaris. Els materials fundents junt amb els silicats, a aquesta temperatura, es tornen fluids i penetren en les porositats que hi ha entre les partícules refractàries, a més de crear reaccions d'interfase reactiva amb elles. Durant el procés es produeix la conversió d'un material molt fràgil que es pot deteriorar fàcilment, com és l'argila, en un material sòlid amb una estructura amorfa similar al vidre, sense estructura cristal·lina, la qual adquireix una gran resistència mecànica i química: la terra cuita o ceràmica vitrificada.

La vitrificació és un procés irreversible. Una vegada s'ha efectuat la conversió vítria de l'argila i s'ha convertit en un sòlid mineralògic, comença un nou cicle vital del material que ara sí que es pot anomenar *ceràmica*. Aquesta nova etapa depèn de les noves propietats: ha adquirit una gran duresa, una gran resistència a la compressió, el desgast i la corrosió; és, a més, aïllant tèrmic i elèctric, ha reduït considerablement la seva porositat i en alguns casos és impermeable, té un elevat punt de fusió, és incombustible, etc.

Les argiles vitrificades obtenen, amb aquestes noves capacitats, nous comportaments i funcions que han transformat el món durant tota la història de la civilització humana. I, de fet, aquestes noves propietats són les responsables que aquests materials hagin pogut continuar desenvolupant les seves funcions durant segles o mil·lennis en alguns casos, i que moltes d'aquestes peces hagin arribat fins a l'actualitat. Queda demostrat, doncs, que la incorruptibilitat i la capacitat de conservació del material ceràmic són molt elevades.

La seva durabilitat fa palès que una terra cuita situada en un ambient idoni podria subsistir infinitament en el temps. Però té un punt dèbil: la fragilitat, la qual es mesura segons el mòdul de Young per determinar el límit elàstic que pot suportar. Actualment, s'està investigant com superar aquesta propietat problemàtica de la ceràmica. En tot cas, fins avui, la fragilitat de la ceràmica ha estat una propietat que en certa manera representa un punt dèbil, però al mateix temps és la que permet la seva reintegració en els cicles naturals.

Actualment, l'ecodisseny i l'economia circular proposen la radicalització de les «3 R» (reduir, reutilitzar i reciclar), i posen la mirada en projectar també la fase final del producte perquè no produeixi residus ni deixalles. Precisament, la fragilitat de la ceràmica permet la seva lenta desintegració a partir de l'erosió provocada per traccions, fregaments, cops, abrasions, etc. Lentament, una rajola o una terra cuita pot arribar a convertir-se de nou en finíssimes partícules de silicats, aluminosilicats i altres molècules que li donen

l'oportunitat d'integrar-se de manera neta, no tòxica ni contaminant a la natura i poder, d'aquesta manera, començar des de la terra un nou procés de cooperació elemental.

En tot cas, cal recordar que la terra cuita o la porcellana triturada, anomenada *xamota*, mai no podrà ser un material plàstic, per petites que arribin a ser les seves partícules, perquè en el procés de cocció l'argila perd les propietats plàstiques i adhesives que li venen donades. Altres característiques que impossibiliten la plasticitat de la xamota són: la dimensió micromètrica de les partícules, la capacitat de fluir en un medi aquós i la reacció elèctrica dels ions, els quals, d'un costat, tenen la funció de congelar les deformacions sofertes per causes exteriors i, de l'altre, tenen la funció adherent que manté unides totes les partícules de caolí que entren en contacte.

D'altra banda, l'argila grassa conté una gran quantitat de caolí, el qual li proporciona una gran intensitat plàstica i adhesiva (com s'ha esmentat anteriorment, col·loquialment es diu que s'*arrapa*). La xamota mai no tindrà aquesta capacitat vital d'arrapar-se, perquè en el seu procés de vitrificació per cocció abans de la trituració perd la capacitat que la natura li ha atorgat d'activar-se químicament i elèctricament, un fet que manifesta unes virtuts atractives i relacionals properes a l'animació.

#### **1.6.4. Assemblees de terra, aigua, aire i foc**

L'anàlisi desenvolupada fins ara de la combinació entre l'aigua i la terra, concretament en l'àmbit de les pràctiques de l'argila, deixa al descobert una infinitat de possibilitats, reaccions, processos, resultats, condicions, factors... que poden desenvolupar-se i materialitzar-se en recorreguts i direccions diverses, i, sens dubte, poden cristal·litzar en realitats sorprenents que potser no es poden ni tan sols imaginar. La importància d'aquesta potencialitat incontrolable rau en l'associació d'aquests dos elements que en si mateixos són essencials i primigenis.

En tot cas, en aquest recorregut realitzat fins ara s'ha volgut fer palès que la separació d'elements o aparellaments entre elements és un recurs utilitzat per les lògiques reduccionistes antropocèntriques per tal de poder estudiar, definir, classificar els subjectes des de l'escissió del seu ambient i l'aïllament en relació amb les interaccions a les quals estan vinculats amb altres entitats. Com a contrapartida, i precisament per copsar la riquesa de les interaccions múltiples, per tal de reconèixer la indispensabilitat de les interconnexions i donar importància a les agències, les relacions i la capacitat de cooperació entre diverses entitats, fenòmens i condicions, s'ha fet necessari mencionar i explicar una infinitud de casuístiques possibles que podrien determinar processos i resultats completament diferents i, sens dubte, infinits de les pràctiques de l'argila. Aquest seria l'esperit remarcable que té a veure amb la real incapacitat de tallar i diferenciar la relació entre un o més elements que no poden existir ni desenvolupar-se sense l'agència de la resta de fenòmens del seu entorn.

La idea de Viktor Schauberg (citada per Coats, 2006, p. 11) de la interdependència entre els organismes, entre els organismes i els elements que els constitueixen i, encara, entre els organismes i els ecosistemes és un bon exemple des del qual crear una correspondència amb els recursos i els components que intervien en les pràctiques de l'argila, i que en el fons no deixen de ser entitats, fenòmens i mitjans que tenen la seva base en els processos de la natura; per tant, les reaccions i les transformacions que es produeixen, encara que accelerades per la tècnica i les eines de l'ofici, poden tenir certes afinitats amb les reaccions i les transformacions que tenen lloc en l'àmbit natural. Es poden entendre també com a extensions i evolucions de l'operativitat del desenvolupament natural. És per això que les pràctiques de l'argila constitueixen una continuïtat, es desenvolupen amb unes pautes de comportament a través de la utilització i la cooperació amb unes matèries primeres, i provoquen una sèrie de relacions i reaccions que són les mateixes que es desenvolupen en l'àmbit de la natura. Per tant, la relació argumentada amb detall entre l'aigua i l'argila que té en compte i engloba tota la resta d'agències que intervien necessàriament en els processos creatius i de l'esdevenir, és una reivindicació que es fa evident i imprescindible des de les pràctiques de l'argila precisament per la seva complexitat de registres, i per la necessària cooperació i col·laboració entre una infinitat d'agents implicats humans i no humans, naturals i culturals.

Així es posa sobre la taula de manera crítica i amb una plena consciència de les conseqüències ecològiques i ètiques que pot arribar a tenir qualsevol mena d'actuació en l'àmbit creatiu de les pràctiques de l'argila per les seves conseqüències directes en les bases fonamentals de la matèria sobre les quals se sustenta la vida del planeta, però també en l'afectació directa que es pugui causar a les dinàmiques operatives que activen les interaccions i les connexions entre totes les entitats i fenòmens que en formen part, i entre els quals també hi ha inclosos els humans. Sí, la creativitat, en forma d'art contemporani o artesanía contemporània, també ha de retre comptes de les seves actuacions i la seva contribució a les brutals conseqüències que està comportant l'antropocè, no només en l'àmbit químicofísic i geològic, sinó també en les perverses implicacions que això comporta en els ambients biològics i vitals del planeta.

Al començament de l'apartat sobre els estats de la matèria es constata que el desplegament i el desenvolupament del projecte civilitzador de la vida humana al planeta implica unes conseqüències directes en el tracte i el destí que es dona a l'entorn i la matèria. En funció de l'actitud i les intencions que es derivin de la forma d'evolució de les societats humanes, es construirà una forma de relació amb el seu cos constitucional, o sigui, amb la matèria espai-temporal, la qual s'activarà des del sotmetiment o des de la cura, des de la diferència o des de l'empatia, des de la separació o des de la consciència de formar-ne part. Per tant, la forma de vida dels humans i totes les seves activitats, sobretot les que utilitzen com a matèries primeres les bases i els recursos fonamentals de la natura i els ecosistemes vius —amb tot el

seu potencial ecològic i vital que involucra una infinitat d'agents que interactuen amb elles i que en són interdependents— repercuteixen de manera directa en la manera com s'actua sobre la matèria, el destí que se li assigna i com s'incideix en la seva evolució, cosa que interpel·la directament els humans, i no només els humans, per la seva total i absoluta dependència del medi.

## **1.7. La matèria, l'energia i el temps en relació amb les lleis de la termodinàmica**

### **1.7.1. El comportament de la matèria i el temps en relació amb la calor i l'energia**

La idea que la massa es conserva es remunta al químic Antoine Laurent Lavoisier, el científic francès creador de la química moderna, qui, a la segona meitat del segle XVIII, va mesurar acuradament la massa de les substàncies abans i després d'intervenir en una reacció química, i va arribar a la conclusió que la matèria, mesurada per la massa, no es crea ni destrueix, sinó que només es transforma en el curs de les reaccions. El mateix principi va ser descobert abans per Mikhaïl Lomonosov, de manera que és a vegades citat com a *Llei de Lomonosov-Lavoisier*, més o menys en els següents termes: la massa d'un sistema de substàncies és constant, amb independència dels processos interns que puguin afectar-la, és a dir, «la suma dels productes és igual a la suma dels reactius, i se'n manté constant la massa». No obstant això, tant les tècniques modernes com la millora de la precisió de les mesures han permès establir que la llei de Lomonosov-Lavoisier es compleix només aproximadament.

L'equivalència entre massa i energia descoberta per Einstein obliga a rebutjar l'afirmació que la massa convencional es conserva perquè massa i energia són mútuament convertibles. D'aquesta manera, es pot afirmar que la massa relativista equivalent (el total de massa material i energia) es conserva, però la massa en repòs (la massa d'un cos que és constant per a qualsevol sistema de referència) pot canviar, com passa en aquells processos relativístics en què una part de la matèria es converteix en fotons. La conversió en reaccions nuclears d'una part de la matèria en energia radiant, amb disminució de la massa en repòs, s'observa per exemple en processos de fissió com l'explosió d'una bomba atòmica, o en processos de fusió com l'emissió constant d'energia que realitzen les estrelles.

Al segle XVIII es va començar a estudiar la calor com a font d'energia per millorar el rendiment de les màquines de vapor. Sobretot per aquest motiu, entre d'altres, es va desenvolupar la termodinàmica, la teoria científica que explicava el comportament de la natura i el cosmos a partir de la calor i l'energia.

Els científics que van començar a desenvolupar les teories de la termodinàmica a partir de la primera part del segle XIX es van basar en els estudis anteriors, del segle XVIII, de Lomonosov i Lavoisier, entre d'altres, i van descobrir que el moviment i la transformació de la matèria eren una part fonamental de la física. Així, van seguir investigant en aquesta direcció, i centrant-se en l'origen del moviment i les seves repercussions en els fluxos energètics sense perdre de vista les capacitats de control sobre la matèria, i la seva possible aplicació tècnica amb la finalitat de treure'n un rendiment productiu.

Poc després d'argumentar i confirmar que la calor existia, que era una font d'energia i que estava produïda pel moviment de petites partícules, el científic William Thomson, en col·laboració amb l'investigador James Prescott Joule, va poder formular la primera llei de la termodinàmica: l'energia en un sistema tancat pot passar d'una forma a una altra, però no pot augmentar ni disminuir completament. D'això es dedueix que la matèria i l'energia són sempre les mateixes des de l'inici de l'univers fins al seu esgotament, tot i que constantment van canviant la seva forma i aparença, no augmenten ni disminueixen.

Actualment, el físic teòric Carlo Rovelli, en el sisè capítol del seu llibre *Set lliçons breus de física* (2016) fa referència a dos científics, James Clerk Maxwell i Ludwig Boltzmann, els quals van entendre i demostrar que la substància calenta és una substància en què els àtoms es mouen més de pressa. La calor marca un moviment de canvi entre el passat i el futur en anar de les coses calentes a les fredes, i això passa per una qüestió d'atzar: les temperatures d'objectes en contacte tendeixen a uniformar-se per qüestions de probabilitat. Però com es comporta el camp gravitacional o, cosa que és el mateix, l'espai (o l'espai-temps, com s'anomena després d'Einstein) quan la calor s'hi difon? Caldria que vibressin l'espai i el temps, però, tot i que el concepte de vibració ens interessa pel que fa a la recerca, Rovelli ens aclareix que encara no es pot descriure, perquè encara no s'han pogut formular les equacions que descriuen la vibració tèrmica d'un espai-temps calent.

A més, els físics i els filòsofs han arribat a la conclusió que la idea de *present* també és subjectiva, tal com la idea d'*aquí*, i que el pas universal del temps és una il·lusió. L'experiència del pas del temps neix de l'activitat del flux de calor que diferencia el passat del futur, tot i que aquesta emergència física no respon a una determinació exacta de l'estat de les coses, sinó que es basa en l'àmbit d'interaccions entre els humans i fenòmens estadístics (Rovelli, 2016, p. 59).

És interessant parar una atenció especial a la idea que el pas del temps està íntimament connectat amb la seqüència de la transmissió de calor d'un cos a un altre. La temperatura és una propietat específica i física de la matèria, i per això es podria deduir que tota matèria, per existir, necessita el pas del temps per equilibrar i compartir la seva temperatura amb l'entorn. Si pensem un moment en l'argila, la qual és molt sensible a la temperatura —perquè d'ella depèn el seu estat en els diversos estadis que li atorguen diverses qualitats (evaporació a temperatura ambient quan és humida, assecatge a una temperatura constant al voltant de 80 °C, eliminació de l'aigua molecular entre 450 °C i



600 °C, inversió del quars a 573 °C, vitrificació al voltant de 1.000 °C, sinterització total a 1.300 °C, etc.)—, es pot entendre que l'argila és un clar exemple d'un material que no només necessita el temps per la seva existència o evolució, sinó que, en el fons, l'argila i el temps estan radicalment vinculats, fins i tot des d'aquest punt de vista es podria entendre com una integració profunda. Timothy Morton (2017), un teòric representant de les noves materialitats, defensa que els objectes no només estan subjectes al temps sinó que són el temps, per tant, el fang —o sigui, l'associació de terra i aigua com a materials primigenis, des del punt de vista físic i cosmològic, però també com a arquetips des del punt de vista simbòlic en moltes cultures— expressa d'una manera molt clara aquesta dependència del temps per poder manifestar-se en tots els seus estadis i qualitats, les quals, en el fons, són les que el fan un material únic i present en totes les cultures des del començament de les civilitzacions.

### **1.7.2. L'augment i la irreversibilitat de l'entropia: el sorral de Robert Smithson**

L'univers distribueix l'energia de manera uniforme, però aquest fet, al mateix temps, amplia i augmenta la capacitat d'acció de l'entropia, la maximitza. Cada vegada que es produeixi un canvi d'un estat termodinàmic a un altre en qualsevol procés natural o no, hi haurà una certa quantitat d'energia de transformació que es desordena i es perd per la seva irreversibilitat. Es dona, doncs, un augment constant de l'entropia en l'univers que també es converteix en un indicador per mesurar el grau de desordre del sistema. Per disminuir l'entropia seria necessari el treball, però en aquest cas, encara que localment es donés una davallada del grau d'entropia, en algun altre lloc de l'univers es produiria un augment de la dispersió d'energia. Per exemple, la temperatura d'un gas monoatòmic, en la seva dimensió microscòpica, que tingui les partícules lliures dins un contenidor és el resultat de les energies cinètiques i potencials de cadascuna de les seves partícules. Aquestes són les causants dels fenòmens de la pressió, la temperatura i l'entropia, que no es poden explicar per la mecànica clàssica perquè contempla únicament, en la dimensió macroscòpica, el comportament dels cossos rígids com si sempre es comportessin tots igual. En canvi, en un procés termodinàmic es produeix una redistribució de l'energia interna a causa dels xocs i la transmissió de temperatura entre les partícules en moviment; es produeix en una seqüència temporal transmetent calor del més calent al més fred i aquest esforç també produeix entropia. Mentre es redistribueix la temperatura per igualar-se en totes les partícules implicades, es dispersa l'energia i avança en una direcció irreversible. El plat de sopa calenta que ha escalfat l'ambient on es troba mai més no podrà tornar-se a escalfar per la temperatura que li pugui transmetre l'ambient. Quan es trenca un vas de vidre, el desordre creix, com l'entropia (Rovelli, 2016, p. 57).

L'entropia és una funció de propagació i dispersió d'energia i, molt important, l'entropia serveix per mesurar el nombre de microestats possibles en un macroestat (Rovelli, 2016,

p. 59). Amb aquesta última afirmació s'entra de ple en l'àmbit de la previsibilitat o la imprevisibilitat, però no en el de la certesa i la determinació, les quals són els objectius de la física clàssica convencional. Rovelli posa especial èmfasi en el fet que Boltzmann va ser qui va desvelar l'origen probabilístic del comportament de la calor i la temperatura, però això —l'atzar— tampoc no va ser acceptat pels físics de la seva època. Tanmateix, la física estadística cada vegada ha guanyat més pes a partir de Boltzmann i, de fet, tot i que amb unes altres bases científiques, ha arribat a formular una llei que determina que el moviment de qualsevol partícula s'esdevé a l'atzar.

La teoria de la mort calenta de l'univers pronostica que l'entropia anirà creixent i l'energia s'anirà equilibrant fins que s'arribarà a la màxima entropia, és a dir, a l'equilibri tèrmic: l'energia s'haurà anat situant a llocs de menys energia fins a l'estancament del flux energètic. Aleshores, en deixar d'haver-hi desequilibri, tampoc no hi haurà treball, ni moviment, ni canvi, perquè no serà necessària cap mena d'activitat. Tot quedarà congelat i continuarà així, quiet, erm, fins al final del temps.

Una altra teoria que declara la fi de l'univers com a causa d'un procés que arriba a l'entropia absoluta a partir de l'expansió continuada del cosmos és la de la mort freda. Exposa que l'univers s'expandirà sense treva fins que es produirà el gran esqueixament. La velocitat d'expansió serà tan alta que tots els àtoms se separaran i es produirà l'entropia total.

El deteriorament ecològic de l'antropocè és comparable a un procés entròpic accelerat. L'arbitrarietat i la inconsciència ecològica del model productiu d'explotació de la terra provoquen un procés topològic de transformació global de la superfície de la Terra. L'enorme impacte causat per la petja humana comporta un caos i un desequilibri de les dinàmiques de progrés biològic, i de les capacitats regeneratives del medi ambient que la mateixa natura havia aconseguit autoregular, atès que aquestes dinàmiques formen part del seu propi procés de desenvolupament.

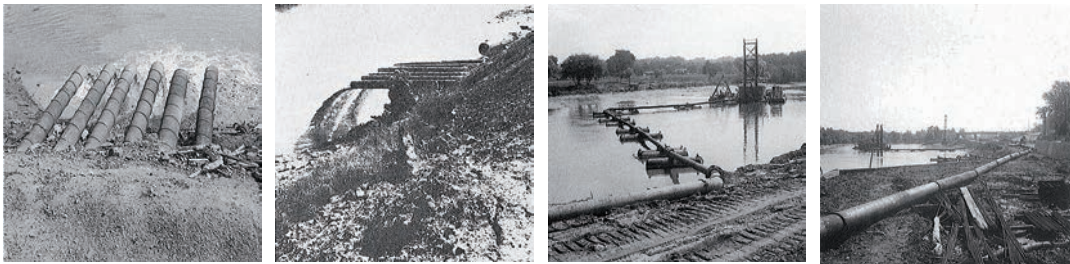
Així doncs, en aquest procés de consumpció i erosió es poden trobar paral·lelismes amb la teoria de la mort calenta. El fet que grans quantitats d'argila siguin vitrificades cada dia en els macroprocessos de producció industrial en l'àmbit mundial representa que una enorme quantitat de matèria que abans era plàstica —i podia desenvolupar unes funcions ecològiques en els seus respectius ecosistemes, i a més a més també creatives en diversos àmbits culturals— queda restringida, després de la cocció, a un estadi de vitrificació irreversible de manera que s'anul·la la capacitat plàstica que tenia l'argila, la qual permetia una reorganització i una reordenació constants i cícliques de les seves capacitats i funcions.

L'argila, en el seu estat postproductiu de vitrificació, davant la pèrdua de la facultat vital de renovació del seu estat natural presenta un estat d'alta resistència, perquè les partícules s'han fos i unificat entre si. L'obtenció de la duresa i la tenacitat perpètuas anul·la la qualitat plàstica i, per tant, la possibilitat d'intervenir en processos vitals per sempre més. Aquest procés irreversible té una correspondència directa amb el procés irreversible de l'entropia, on l'energia que s'ha dispersat en la producció d'un procés termodinàmic, en

passar d'energia a treball, contribueix a augmentar l'entropia a l'univers i aquest creixement constant podria arribar a provocar l'equilibri tèrmic, el qual, segons vaticina la teoria de la mort calenta, representa l'estancament de l'energia i la consegüent desaparició del desequilibri, del moviment, del canvi. Així doncs, en el procés de sinterització de la terra cuita, igualment com en el procés de creació de l'entropia, tot queda petrificat, immutable i quiet per sempre més.

En relació amb aquestes qüestions, cal destacar «The monuments of Passaic» de Robert Smithson (1967, p. 48), publicat a la prestigiosa revista *Artforum*. Com apunta Martina Deren (2012), en aquest article Smithson desenvolupa la seva idea d'entropia (noció en la qual estava molt interessat, com demostra la seva obra), a partir d'atorgar una nova significació a uns edificis i unes instal·lacions industrials abandonats pel Crac del 29 a la perifèria de Nova York. Això li serveix per qüestionar la direcció i l'acceleració del progrés, i l'inici d'un consumisme desmesurat a la dècada dels anys seixanta. Smithson reclama la reincorporació de la cosa abandonada, de la despulla i el rebuig per mitigar l'expansió de l'entropia i, al mateix temps, per la necessitat d'invertir els valors en una societat cada vegada més sobrecapitalitzada.

Al final de l'article, Smithson (1967) posa l'exemple, entre moltes altres fotografies del seu passeig per Passaic, d'un sorral d'un parc infantil del poble. Aquesta troballa li fa pensar en la irreversibilitat de l'entropia, cosa que il·lustra tot explicant que, en el cas que la sorra fos de dos colors, blanca i negra, i un nen corregués pel sorral en una direcció, la sorra es barrejaria i es tornaria grisa. Però en el cas que el nen corregués després en la



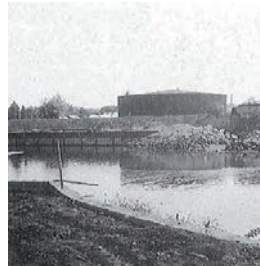
D'esquerra a dreta: Smithson, R. (1967). *The Monuments of Passaic (The Fountain Monument: Bird's Eye View; The Fountain Monument: Side View –Variant; Monument with pontoons: the Pumping Derrick)* [Els Monuments de Passiac (El Monument de la Font –Vista d'Ocell; El Monument de la Font: Vista Lateral –Variant; Monument amb Pontons: la Torre de Bombeig)].

Smithson, R. (1967). *The Great Pipes Monument* [El Monument de les Grans Canonades].



D'esquerra a dreta: Smithson, R. (1967). *The Bridge Monument –Long View; Highway Construction –Bulldozer* [El Monument del Pont –Vista de la Llargada; Construcció de la Carretera –Buldózer].

D'esquerra a dreta: Smithson, R. (1967). *The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks; The Bridge Monument –Piling View* [El Monument del Pont –Mostrant la Vorera de Fusta, Vista de la Pilastra].



D'esquerra a dreta: Smithson, R. (1967). *Highway Construction —Concrete Abutments; Highway Construction —Concrete Abutment* [Construcció de la Carretera — Estreps de Formigó, Construcció de la Carretera — Estrep de Formigó].

Smithson, R. (1967). *Unidentified Monument — Storage Tank* [Monument No Identificat — Dipòsit d'Emmagatzematge].

Smithson, R. (1967). *The Sandbox Monument — Also Called The Desert* [El Monument del Sorral — També anomenat *El Desert*].

direcció contrària, la sorra no tornaria a ordenar-se en els dos colors originals, sinó que es barrejaria encara més i es tornaria més grisa, sinònim de dissolució, de dissipació.

Smithson, amb la seva rauxa visionària, va descriure un futur sinistre a partir de la imatge entròpica del sorral. Es tractava d'una intuïció futura que, en principi, podria ser provocada per la inèrcia entròpica implícita en la matèria i l'energia. Malauradament, la situació actual respon perfectament a la descripció de la seva al·lucinació escatològica i sembla que hagi arribat molt abans del temps estimat; a més a més, sembla que ha arribat no pas per causes físiques i cosmològiques, sinó a causa de la sobreexplotació de la natura i el planeta pels humans, cosa que d'alguna manera és el que estava denunciant Smithson en la seva passejada i amb el seu article sobre Passaic. Les fotografies que acompanyen l'article són una clara prova del maltractament de la terra, l'aigua i la natura que suposen aquesta mena d'instal·lacions industrials, i sobretot encara es fa més palès després de quasi quatre dècades d'abandonament, des del 1929 fins al 1967, sense cap mena d'intervenció ni intenció reparadora, fins al moment de la passejada de Smithson:

L'últim monument va ser una caixa de sorra o la maqueta d'un desert. Sota la llum morta de la tarda de Passaic, el desert es va convertir en un mapa de desintegració i oblit infinits. Aquest monument de minúscules partícules enlluernava sota un sol que brillava intensament i suggeria la dissolució sinistra de continents sencers, el dessecament dels oceans —ja no hi havia boscos verds ni altes muntanyes—, tot el que hi havia eren milions de grans de sorra, un immens jaciment d'ossos i pedres polvoritzades en pols. Cada gra de sorra era una metàfora morta equivalent a l'atemporalitat, i per desxifrar aquestes metàfores portaria qualsevol a través del mirall fals de l'eternitat. Aquesta caixa de sorra funcionava també com una tomba oberta: una tomba on els nens juguen alegrement.

[...] Havia desaparegut qualsevol sensació de realitat. Al seu lloc havien aparegut il·lusions profundament assentades, l'absència de la reacció de les pupil·les a la llum, l'absència de reflexos —tots ells símptomes de la meningitis cerebral progressiva: la supressió del cervell [...].

Louis Sullivan, «un dels més grans arquitectes», citat a *Mobile* de Michel Butor.

Ara m'agradaria demostrar la irreversibilitat de l'eternitat mitjançant un experiment àrid com a verificació de l'entropia. Imagineu la caixa de sorra dividida per la meitat, amb sorra negra per un costat i sorra blanca per l'altre. Agafem un nen i el fem córrer centenars de vegades en el sentit de les agulles del rellotge dins la caixa fins que la sorra es barregi i comenci a tornar-se grisa; després, el fem córrer en sentit antihorari, però el resultat no serà la restauració de la divisió original, sinó un grau més alt de grisor i un augment de l'entropia.

Per descomptat, si filméssim aquest experiment, podríem demostrar la reversibilitat de l'eternitat tot mostrant la pel·lícula cap a enrere, però tard o d'hora la mateixa pel·lícula s'esmicolaria o es perdria i entraria en l'estat d'irreversibilitat. D'alguna manera, això suggereix que el cinema ofereix una evasió il·lusòria o temporal de la dissolució física. La falsa immortalitat de la pel·lícula dona a l'espectador una il·lusió de control sobre l'eternitat, però «les superestrelles» s'estan esvaint.<sup>28</sup>

L'extracció de terres a les terreres de la Bisbal d'Empordà i els productes finals ceràmics en què es transforma també són un lloc testimonial de la irreversibilitat de l'entropia. Amb el forat immens que deixa l'absència de la terra, el buit és irreversible i suposa una dispersió de l'argila en el seu entorn proper o llunyà en l'espai o en el temps, però també representa una escissió en les seves funcions, els sentits i els estats. Aquesta terra processada, distribuïda i comercialitzada per tot el món està destinada a ser transmutada en antiplàstica, o sigui, a ser alterada de manera perpètua per mitjà dels processos de cocció ceràmica i adquirir una altíssima capacitat de resistència a les tensions i les deformacions que li impediran, per sempre més, de tornar a ser plàstica. La impossibilitat de canviar, la incapacitat plàstica, l'estaticitat perpètua és, en el fons, la mostra més clara i evident de la immobilitat que comporta l'entropia.

La tercera llei de la termodinàmica que relaciona l'entropia i la temperatura especula amb la possibilitat de la pèrdua de moviment de les partícules de la matèria, les quals deixarien de moure's i, fins i tot, de vibrar. Això suposaria una pèrdua de temperatura de qualsevol massa, fins al punt d'arribar a la temperatura de zero absolut. La tercera llei, doncs, també anomenada *teorema de Nernst*, formula i defineix el zero absolut en graus Kelvin.

De fet, assolir aquesta temperatura voldria dir estar a  $-273,15$  °C, i això no és possible. En el cas que fos viable, qualsevol valor de qualsevol sistema físic quedaria aturat, l'entropia arribaria al seu valor mínim i seria constant. Però això és impossible que succeeixi, perquè la temperatura zero només existeix en l'estat fonamental i aquest és incompatible amb l'entropia, la qual és determinada únicament per la degradació de l'estat fonamental. Aquest medi on la calor, l'energia i l'entropia desapareixen suposaria estar en una altra dimensió.

---

28 Smithson, 1967, p. 51.

Els acadèmics posen l'exemple d'un cristall a temperatura zero per explicar la impossibilitat de tal especulació. Segons el teorema de Nernst resolten que l'entropia d'un cristall perfecte d'un element qualsevol a la temperatura de zero absolut és igual a zero:

És molt útil definir les entropies absolutes relatives a un estat de referència. Aquest estat de referència és el zero absolut de temperatura. S'elegeix aquest espai de referència perquè en el zero absolut un cristall perfecte presenta un estat de màxim ordre (cada partícula està en un punt de l'estructura cristal·lina i té una energia mínima), compatible amb un únic microestat, i l'entropia, d'acord amb l'equació de Boltzmann, serà zero. De manera que la tercera llei de la termodinàmica es pot enunciar així: l'entropia dels cristalls perfectes de tots els elements i compostos purs és zero a la temperatura de zero absolut.<sup>29</sup>

Tanmateix, s'entra en una gran contradicció pel que fa a la formació dels cristalls perquè només es pot donar a una temperatura superior a zero absolut, i lògicament això suposaria que tindrien imperfeccions que no podrien ser eliminades en refredar-se per arribar a la temperatura dels 0 K. Aquests defectes del cristall tenen un efecte que es manifesta, i que impedeix obtenir la qualitat d'un cristall perfecte i accedir a la temperatura del zero absolut, on l'entropia hauria de ser zero (Jou, 2006, p. 41). És a dir, per formar-se un cristall ha de fer-ho per sobre de 0 K, i aleshores contindrà algun defecte que li impedirà arribar a la temperatura 0 K.

És molt interessant ressaltar l'exemple que posa el cristall com a element molt proper a la perfecció, és a dir, a l'absència d'entropia. És important posar l'èmfasi en el fet que, d'una banda, el procés de cristal·lització és hipotèticament considerat com una possible expressió de la vitalitat de l'inorgànic, i per això, es fa molt estrany el contrast amb la teoria de l'estructura cristal·lina i el seu possible posicionament en el zero absolut, una vegada s'arribés —en el cas de ser possible— a la cristal·lització perfecta de formes geomètriques perfectes. Arribar a aquest estat representaria la supressió de qualsevol moviment, de qualsevol transmissió de calor, i al final, de qualsevol manifestació del pas del temps: l'equilibri perfecte i complet, la immobilitat permanent. En el fons, l'estat de zero absolut és un estat que no té cabuda en la dimensió matèrica i temporal, i, tanmateix, la matèria i el temps no tenen la possibilitat d'existir en aquest estat fonamental. De fet, la matèria, com a entitat evolutiva, sigui des de l'inorgànic com des de l'orgànic, demana moure's i interrelacionar-se, necessita combinar-se i conglomerar-se. És la seva essència i el seu sentit existencial, perquè el canvi, la fluïdesa i la plasticitat permeten la seva *inter* i *intra* manifestació.

Els materials amb un estat molecular més allunyat de les estructures cristal·lines perfectes són els que tenen més capacitat de moviment. Entre aquests materials destaquen l'aigua, el fang i el vidre, el qual és considerat com un líquid subrefredat a temperatura

<sup>29</sup> Olba, 2007, p. 64.

ambient. Tots aquests materials tenen les seves partícules moleculars desordenades i, de fet, això és el que els permet la fluïditat o la plasticitat. En efecte, la fluïditat i la plasticitat que comparteixen aquests materials, la qual els permet una alta disposició a l'adaptació i l'alteració, sembla que es troba en una situació contrària a la perfecció cristal·lina i l'estat de zero absolut, on l'entropia seria constant. Així doncs, seria lícit deduir que la plasticitat i la fluïditat que permeten algunes materialitats com l'aigua, el fang i el vidre, per exemple, podrien ser símbols de la vitalitat i l'energia en potència i, per tant, demostrarien una vitalitat elevada i una condició entròpica allunyada del grau d'homogeneïtat alta, la qual cosa indicaria proximitat a l'entropia zero.

## **1.8. La termodinàmica, l'entropia, l'energia i l'antropocè segons Cara New Daggett**

Rovelli (2016) dona una visió actualitzada, i explica com es conceben avui la termodinàmica i l'entropia des de la visió de la física teòrica. Han passat més de dos-cents anys des que Lavoisier va explicitar la llei de conservació de la massa en un tractat elemental de química, el 1789, i més de cent cinquanta anys des que Rudolf Clausius va introduir la idea de l'entropia en les lleis de la termodinàmica.

Actualment, des de la crisi civilitzatòria que s'està patint i el trasbals de l'antropocè, també és necessari tenir una mirada analítica per entendre quins han estat els processos germinals de l'àmbit tecnocientífic que han abocat posteriorment la civilització al desastre global. Per això s'utilitzarà l'anàlisi que va exposar Cara New Daggett en el seminari dirigit per Jaime Vindel en el marc del Programa d'Estudis Independents del MACBA, *Cap a una nova imaginació ecosocial. Narratives i transicions davant la crisi de civilització*, el qual es va celebrar el març de 2020, quan precisament s'estaven donant a Catalunya els primers casos de la covid-19. Uns dies després, es desencadenaria la pandèmia mundial del coronavirus que va causar la mort de centenars de milers de persones, el confinament domiciliari de la totalitat de la població mundial i la consegüent aturada econòmica d'àmbit planetari.

Cara New Daggett imparteix classes al Departament de Ciències Polítiques de Virginia Tech University, i s'ha especialitzat en la investigació de les polítiques ambientals i particularment en les polítiques de l'energia. Enfoca, però, la seva recerca des del punt de vista del feminisme i la teoria crítica. Es va doctorar el 2016 amb una tesi sobre el poder de l'energia en relació amb el combustible, el treball i els residus en el marc de la política de l'antropocè, en la qual defensa que l'energia no és transhistòrica, sinó que pertany i es desenvolupa en l'antropocè.

Per a la investigadora, la termodinàmica, tot i no haver estat estudiada a fons des de les humanitats contemporànies, ha tingut una gran incidència i ha supeditat el desenvolupament històric i ecològic, atès que la ciència de l'energia oferiria la possibilitat

de conciliar, d'una manera fluida i sense contradiccions, l'ètica del treball protestant de l'Escòcia presbiteriana dels segles XVIII i XIX amb un sistema urbà industrial de treball assalariat. De fet, Daggett tracta la termodinàmica com a ciència nuclear del nou sistema imperialista britànic que es va desenvolupar i estendre de manera global en aquella època. L'energia es va concebre com un element fonamental de l'engranatge productivista, en el qual conflüen diversos factors i condicions, com per exemple el gènere, les races, les classes socials, etc., i aquest espai d'intersecció servia per codificar les persones com a treballadors o tècnics, i les coses com a matèries d'extracció o explotació, etc., amb la finalitat de poder ser organitzats i dirigits per les potències imperials.

Posteriorment, la termodinàmica fou la base sobre la qual se sustentà el desenvolupament inicial de l'ús del combustible nuclear. A causa d'aquesta influència, l'energia nuclear va agafar un caire tendencios en relació, entre altres coses, amb la seva gestió en termes de treball i residus.

Com a conclusió, Daggett (2016) ressegueix la genealogia de l'energia per tal d'albirar-ne la consideració en l'època contemporània i posa finalment en relleu com la ciència energètica i la idolatria del treball productivista, que estan imbricades de manera profunda, fan molt difícil canviar i plantejar alternatives a la dependència dels combustibles fòssils, fet que demana també una transformació de les cultures productives del treball postindustrial. Amb aquestes idees, Daggett (2016) obre noves perspectives en relació amb les matèries primeres, les quals són recursos naturals que contenen una potencialitat que pot ser transformada en treball productiu. Com el carbó mineral o el petroli, l'argila també té una finalitat com a factor abiòtic en la natura, i col·labora a sustentar l'equilibri i el manteniment dels ecosistemes, entre altres funcions. Els recursos naturals, en perdre certs valors i qualitats reals com a components relacionals i interdependents d'un ecosistema, anulen automàticament les seves agències naturals d'interès ecològic i interconnectades, i així es presenten legitimats per ser considerats propietat privada, disponibles per ser matèria productiva sota qualsevol forma de manipulació, explotació o transformació.

### **1.8.1. L'ètica del treball o la ideologia de la matèria productiva i la productivitat humana**

Al seu últim llibre sobre el naixement de l'energia, en el qual analitza la utilització de la termodinàmica i els combustibles fòssils amb la finalitat d'esbrinar les conseqüències en les polítiques del treball, Daggett (2019) examina la genealogia de l'energia, o sigui, la seva història crítica, i obre la possibilitat de reorientar la política, des d'unes polítiques de l'energia independents de l'atenció en el treball. Ella té molt en compte com el treball domina les relacions que els humans estableixen quan el pensen en relació amb l'energia.



Daggett (2019) utilitza el terme *geoteologia* per explicar la història de la relació ètica dels humans amb la industrialització, els combustibles fòssils i el planeta. Des d'aquesta perspectiva, Daggett va tenir la necessitat d'entendre què és realment l'energia, quan i per què s'origina aquest concepte, i va descobrir que fou amb l'estudi de la termodinàmica que es definí l'energia com a eterna i universal. Es va adonar que, com més aprofundia en la ciència de l'energia, més es posava de manifest que no és un concepte assentat en la física, sinó que és sobretot una relació matemàtica útil per explicar els sistemes tancats que, a més a més, els físics teòrics —com Richard Feynman i a Percy Williams Bridgman— tendeixen a ignorar.

En l'àmbit del nou imperialisme britànic, la ciència de l'energia va influir en la política del treball i també en la política de l'energia. Així doncs, Daggett (2019) considera l'energia una entitat històrica que articula natura i cultura conjuntament amb la seva materialitat. Com hem dit, en la seva investigació agafa un pes determinat la connexió assumida entre energia, treball i vida. De fet, aquesta triple relació es concep com un bé suprem i s'erigeix en l'eix vertebrador de la ideologia fonamental de la productivitat.

La productivitat s'ha assimilat socialment, per una sèrie de raons culturals, en el context capitalista, com un compromís natural que ha d'assumir qualsevol ciutadà integrat en el sistema. Daggett (2019) explica com l'historiador especialista en l'època de la industrialització, Anson Rabinbach, descriu la productivitat com una creença que es basava en la idea que la societat humana i la natura estan vinculades per una prioritat intrínseca compartida i sostinguda en l'activitat productiva que es desenvolupa a través de diversos mitjans com són el treball, les màquines o les forces de la natura. S'atribuïa, doncs, a la productivitat del treball humà un origen natural, com si la natura desenvolupés aquesta tasca de manera natural. D'aquí es podia interpretar que el món no humà podia ser tractat com un sistema industrial, un engranatge mecànic i, en conseqüència, el món esdevenia una enorme reserva de poder en potència que espera ser convertit en treball.

Daggett (2019) dedueix, doncs, que els mateixos mitjans que es podrien fer servir per treure el màxim rendiment d'una màquina es podrien fer servir, també, perquè els cossos humans produïssin treball de manera eficient, o les ciutats, o els imperis. El fet que l'energia es pogués rastrejar i comptabilitzar a partir de les formulacions de la termodinàmica li va donar un valor material, i permeté que es convertís en un producte de consum. Això també facultava la gestió de la productivitat i, per tant, de la capacitat de fer-la rendible o lucrativa. Aleshores, la potestat sobre l'administració de l'energia com a valor atorgava poder en aprofitar-se de la dependència que suposava l'apropiació d'aquest bé comú, i a més a més facultava a manipular políticament la seva eficiència i el seu proveïment, fet que comporta poder afavorir els requisits i les necessitats dels grups subordinats i afins a l'aprovisionament. D'aquesta manera, es va consolidar la creença que la productivitat estava sostinguda per les teories de la termodinàmica i l'energia es concebia com un impuls universal que s'originava en la naturalesa.

L'energia, doncs, és concebuda com una força condicionada a la transformació universal, i, tot i això, i al mateix temps, l'energia té un significat específic quan es refereix en política a l'ús del combustible fòssil pels humans. Per Daggett (2019) l'energia és com una teologia geològica que va importar uns valors a la política a través de la física, cosa que ha influït profundament en els conceptes de treball i de residu.

El concepte de treball en aquest context és entès com una energia de transformació i totes les conversions de l'energia poden ser analitzades o rastrejades en relació amb els seus residus. S'accepta, així, la producció de residus en ser la conseqüència de la transformació del material industrial i en valorar, per sobre de qualsevol altra cosa, la capacitat productiva i el seu impacte econòmic. En canvi, no es té en compte la pèrdua irreversible de l'energia del combustible utilitzat.

La termodinàmica entén el sentit de l'energia i el treball com a capacitat de transformar la matèria en productiva: l'energia té la capacitat de produir treball, el treball posa la matèria en moviment i la potència és la quantitat de treball fet o produït. Amb la termodinàmica inicia la supremacia de l'ètica del treball o la geoteologia, i es consolida amb la idea de la irreversibilitat de l'entropia. D'aquesta manera, s'aconsegueix consolidar amb rapidesa la ciència de l'energia, la qual posa en relació, en el fons, l'eficiència productiva, l'energia, el treball i el poder. Així, l'ètica del treball es reforça per la física de l'energia.

En la termodinàmica, els físics troben les formulacions matemàtiques necessàries per millorar i quantificar l'eficiència de tots els aspectes de l'energia. Actualment, el subministrament energètic és essencial no només per als governs, els quals depenen de la informació del *big data*, sinó que també és imprescindible per a la ciutadania, tant en l'àmbit privat com professional. Això demostra que la política energètica, en el marc de la geoteologia del treball i els residus, es va implantar amb contundència i com les seves arrels han anat creixent i l'han anat subjectant amb força fins avui. Aquesta instauració profunda de la lògica de l'energia en tots els àmbits socials i polítics es fa palesa en el fet que, per a la ciutadania, la limitació de subministrament energètic representaria una clara devaluació democràtica i una minva de llibertat, mentre que per als governs seria sinònim de menys treball i, en conseqüència, de menys poder. Aquesta incongruència demostra com els governs utilitzen l'energia per manipular la ciutadania.

El problema va començar quan l'energia física es va convertir en energia operativa. Amb aquest exemple es pretén explicar l'estreta relació política i social que va representar, en l'època de la revolució industrial i el nou imperialisme, la intersecció entre energia, treball i vida. És, doncs, en aquesta associació basada únicament en els principis científics de la termodinàmica que deixa completament de banda els àmbits socials i ecològics —que de fet s'han degradat fins a esdevenir immorals i catastròfics— on es podria situar un dels focus problemàtics de l'ètica del treball en el context capitalista.

## 1.9. La matèria i l'energia en relació amb la teoria de la relativitat

### 1.9.1. L'espai i el temps són una matèria plàstica

Cal remarcar que, ja a principis del segle XVIII, es comença a parlar de la matèria en relació amb la transformació, el moviment, el canvi; es comença a parlar de la temperatura i la calor de la matèria; de la transmissió i la vibració de partícules. Aquests conceptes són part essencial de les formulacions que fan avançar la ciència i sobre les quals es basa encara avui. Dos segles més tard, concretament el 1916, Einstein va formular la teoria general de la relativitat i va quedar en evidència que no hi ha un sistema predominant per sobre dels altres, i que tampoc no existeix un sol punt fix a l'univers. La teoria de la relativitat es basa en el fet que tot es mou conjuntament amb tota la resta. Einstein també va descobrir que l'única cosa que és constant en aquest univers completament inestable és la velocitat de la llum, la qual paradoxalment també és una acció de moviment, i és el moviment més veloç que existeix a l'univers. En canvi, l'espai i el temps són relatius, perquè pateixen modificacions constants segons el sistema de referència on actuen.

El 1919, durant un eclipsi total de Lluna, l'astrofísic britànic Arthur Eddington va poder fer unes fotografies que mostraven les estrelles que es veien al costat del Sol, en una posició il·lusòriament desplaçada per efectes òptics de la curvatura de l'espai. La situació real de l'estrella en qüestió era exactament just darrere del Sol, a la qual l'eclipsava. Aquestes fotografies esdevingueren la prova astronòmica que avalava la teoria que l'espai era corbat. D'aquesta manera, l'espai i el temps van quedar indissolublement lligats i es van desaprovar les seves propietats com a entitats individuals, separades i absolutes.

Segons Einstein, la matèria és energia i l'energia és matèria. La fórmula que ho explica,  $e = mc^2$  —energia és igual a massa per la velocitat de la llum al quadrat— deixa clara l'acumulació d'energia que conté la matèria. Per fer visible la quantitat enorme d'energia que conté una petita partícula de qualsevol mena de matèria, es pot sotmetre a una reacció nuclear. Una part de la massa per l'efecte de la fissió es redueix, però la resta es converteix en una energia enorme com a producte de la reacció nuclear que allibera la resta de la massa i de neutrons a la velocitat de la llum al quadrat. També es pot fer al contrari, o sigui, convertir l'energia en massa, però llavors es necessita una immensa quantitat d'energia per obtenir una microquantitat de matèria. El desenvolupament de l'energia nuclear ha deixat constància històrica de la gran quantitat d'energia que hi pot haver en un petit tros de matèria i la gran alteració destructiva que pot causar en el seu entorn, o bé ser aprofitada per la societat i aportar una gran quantitat de força, la qual es pot traduir en el desplegament de moltes funcions bàsiques i fonamentals, com l'electricitat.

Des de la formulació de la teoria de la gravetat de Newton, se suposava que l'espai entre els objectes i entre els planetes era buit, i en aquest espai buit es produïa l'atracció entre

ells a causa de la força de gravetat. Einstein va posar en dubte que l'atracció entre dos cossos massics fos real perquè no va trobar proves que demostrassin aquesta tendència a ajuntar-se. Finalment, va descobrir que l'atracció a causa de la gravetat no existeix. Aleshores, si la força de la gravetat ho manté tot unit, com actuava aquesta força? També va confirmar que qualsevol objecte enviat a l'espai distorsiona l'espai que l'envolta, però com es produeix aquesta influència i per què?

Els objectes es mouen només quan alguna cosa els empeny; no cauen, doncs, per la gravetat, sinó que cauen perquè la consistència de l'espai es plega sobre ells i els empeny cap a terra. És l'espai que en la seva «materialitat» es corba per les forces gravitatòries de les masses i empeny contra si mateix els objectes que són a prop. Els que són lluny també, però la distància disminueix la força, perquè la curvatura de l'espai temps és menor. La teoria general de la relativitat, doncs, és la teoria que descriu el comportament de la gravetat: l'espai dirigeix els objectes i els indica cap on han d'anar; la matèria i l'energia són els indicadors que descriuen i presenten com és l'espai.

Carlo Rovelli comparteix el seu punt de vista referent a la teoria general de la relativitat: Einstein va entendre que la gravetat necessitava un camp per on ser transportada, com les ones o l'energia elèctrica són transportades pel camp electromagnètic (Rovelli, 2016, p. 12). Se sap que un camp electromagnètic és una entitat real que omple l'espai i pot vibrar, ondular-se com la superfície d'un llac. Hi havia d'haver, doncs, un camp gravitatori anàleg al camp electromagnètic. La gran aportació d'Einstein fou descobrir que l'espai no és el lloc buit on es mouen els objectes. Va entendre que el camp gravitatori no està difós per l'espai, sinó que és el mateix espai. I aquesta és la idea bàsica de la teoria general de la relativitat: l'espai on els planetes i els satèl·lits orbiten, en el qual es mouen totes les coses, és el mateix que el camp gravitacional que transporta la força de la gravetat. Si l'espai és el camp gravitatori, ha de tenir una estructura i una consistència pròpies. Tot i que no es pot percebre, l'espai ha de ser com un teixit flexible, adaptable i tridimensional, perquè és per on circulen les ones o les forces gravitacionals produïdes per les masses dels objectes, que a més a més, l'alteren.

Rovelli insisteix en el fet que l'espai és una continuïtat de la matèria. Ja no hi ha diferència entre ells, l'espai és un component material del món. És una massa que pot ser modelada, ondulada, doblegada, torçada, encorbada... (Rovelli, 2016, p. 14). Així doncs, l'espai és flexible i plàstic, i, com la matèria, no pot ser fix, estàtic, ni immòbil, sinó tot el contrari. L'espai, per exemple, està subjecte a augmentar o disminuir en funció de la velocitat en la qual es mogui. I, tanmateix, la velocitat del sistema determina la qualitat del temps. O sigui, que en funció de la velocitat, el temps és diferent. Des d'aquesta idea, Einstein va poder deduir que l'espai tenia quatre dimensions i no tres, i aleshores va introduir el concepte *espai temps*, que combinat amb la idea de la correlació entre la inèrcia dels cossos i la seva massa gravitatòria li va permetre arribar a la deducció de la curvatura de l'espai, la qual augmenta allà on hi ha cossos amb més massa.

I com que tota aquesta massa d'espai està en moviment constant, transformant-se i adaptant-se a totes les posicions i les relacions entre els objectes que tothora van interactuant, necessita ser còmplice d'un altre element que li atorga la possibilitat de realitzar-se en l'àmbit temporal: el temps. I d'aquesta manera queden indissolublement units l'espai i el temps per la teoria general de la relativitat.

El matemàtic Bernhard Riemann, al voltant del 1850, va investigar la manera de capturar les propietats d'un espai corbat amb les funcions de variable complexa. Einstein va fer servir l'anomenada *curvatura de Riemann*,  $R$ , per elaborar la seva teoria. Segons Einstein,  $R$  és proporcional a l'energia de la matèria, o sigui, que l'espai es corba allà on hi ha matèria:

$$R_{ab} - 1/2 R g_{ab} = T_{ab}$$

Aquesta senzilla i concentrada equació descriu com es corba l'espai i per què els planetes orbiten al voltant del Sol o d'altres estels. També, per què la llum deixa de viatjar en línia recta i es desvia. Aquesta simple equació preveu que, quan un estel acaba l'hidrogen que utilitzava com a combustible, s'apaga. La matèria que estava sostinguda per la pressió de l'energia nuclear en el seu interior s'esclafa sota el seu propi pes i capgira l'espai fins a enfonsar-se, tot creant un autèntic forat amb una gravetat infinita, un forat negre. Aquesta clara equació indica que l'espai no està mai parat, que es mou constantment. La demostració d'això rau en el fet que l'univers està en expansió des del seu origen. Aquesta senzilla equació prediu que l'espai té ondulacions, com la superfície del mar, i aquestes ones gravitatòries s'observen al cel en els estels binaris. L'equació també prediu que el temps s'encorba, és a dir, el temps és més lent a l'espai que sobre la superfície de la Terra, per això un astronauta envellix menys a l'espai que els seus coetanis que es queden a la Terra (Rovelli, 2016, p. 14).

### 1.9.2. La matèria dels quàntums constitueix l'espai i el temps

Quan Hawking parlava del que hi havia abans del Big Bang, ho feia definint-ho com una boira calenta més petita que una partícula, la qual es va anar escalfant fins a explotar. I comentava que no es pot imaginar mínimament com podia ser aquella dimensió. Deia que actualment no es disposa dels coneixements necessaris per poder entendre què amagava aquell altre estat regit per unes pautes diferents de les de l'espai i el temps. Sense cap referència on poder-se agafar, no es pot valorar la qualitat de la dimensió de l'espai i el temps, i això també fa que sigui difícil donar reconeixement al medi en el qual es viu, perquè aquest ha vingut donat tal com el coneixem. Però si es tingués l'oportunitat de saber què hi havia abans de la dimensió material, potser es podrien entendre científicament totes les lleis de l'univers, fins i tot la de la gravetat, però aquest coneixement segurament atorgaria als humans una altra consideració del

món i l'univers. Potser, aleshores, la vida, la terra, l'aigua, l'argila agafarien un altre valor, potser els en donarien molt més.

La gravetat, o més aviat, el gravitó —que encara no s'ha pogut observar— és l'hipotètic portador subatòmic de la força gravitatòria. De fet, la gravetat és una força misteriosa que encara no es pot explicar. El mateix Einstein l'entén com un fenomen que provoca una pertorbació de l'espai-temps, però no explica com ni per què es produeix. Sí que se sap que és una força dèbil, però, tot i això, és constant i ocorre a tot arreu. Per això, afecta tots els cossos i totes les partícules, tant si tenen càrrega elèctrica com si no en tenen, tant si tenen massa com si no en tenen —com, per exemple, el fotó—, tant si són a prop com si són lluny.

Fa uns quaranta anys que els físics teòrics estan investigant la teoria de la gravitació quàntica de llaços, també anomenada *teoria de cordes*, estudis que poden donar algunes respostes que ajudin a entendre aquestes intuïcions que es desprenen del contacte amb l'argila, i de l'experiència i la reflexió a partir de les seves pràctiques. Carlo Rovelli, entre altres físics teòrics, treballa actualment en la teoria de cordes, la qual prova d'unificar la teoria general de la relativitat amb la física quàntica. Aquest seria un primer pas per aconseguir el somni d'Einstein, encara inassolible: arribar a concretar la teoria del tot; en altres paraules: trobar una fórmula que unifiqui la dimensió macroscòpica amb la física de partícules i la termodinàmica, per tal de desvelar i fusionar en una fórmula simple totes les interaccions fonamentals de la natura.

S'anomena *teoria de cordes* perquè planteja que les partícules subatòmiques no són puntuals, sinó estats vibracionals d'un element amb extensió, com si es tractés d'una corda. Es té la impressió que són ratlles unidimensionals quan s'observen de lluny com a subpartícules, però de prop es converteixen en cilíndriques bidimensionals a causa de la seva superfície tubular. La majoria de cordes sembla que són obertes; en canvi, els gravitons es presenten com a cordes tancades, fet que podria explicar la força dèbil de la gravetat, però el que és important és que es pronostica que el gravitó podria exercir la seva influència més enllà de l'univers de tres dimensions i ser l'element de connexió entre diversos universos paral·lels (Rovelli, 2016, p. 48).

L'espai no és una caixa inerta, sinó un lloc completament dinàmic. La física quàntica ens demostra que la totalitat dels àmbits que constitueixen l'espai, sigui l'espai-temps o l'espai físic, estan fets de quàntums, que són unes unitats elementals i indivisibles de l'àmbit subatòmic que es concreten en els nusos que connecten totes les cordes, tot creant una xarxa infinita. Els nusos vibren a causa dels estímuls produïts per la seva interacció (Rovelli, 2016, p. 48).

Rovelli (2016) desenvolupa la idea de la teoria de cordes, tot argumentant que el nucli central de la proposta prediu que l'espai no és pas divisible fins a l'infinit, sinó que estaria format, en l'escala de cent mil milions de milions de vegades més petita que el nucli d'un àtom, per uns grans que serien les vibracions de les connexions de la xarxa de les cordes i cada nus seria un «àtom d'espai». Això voldria dir que no són pas punts

unidimensionals, sinó grans d'espai, en el sentit que cada gra és un espai, que a més a més està relacionat amb tots els altres grans d'espai a través de la xarxa de cordes.

Aquests quàntums d'espai no estan amagats o concentrats en algun lloc, sinó que són l'espai, l'espai en què els humans, els planetes i tots els altres elements de la realitat comparteixen i cohabiten. Els quàntums formen l'espai que des d'Einstein anomenem *espaitemps*. Per si això no fos suficient, la interacció de quàntums de gravetat individuals és el que crea l'espai. La conseqüència és que desapareix la idea de l'espai continu on es manifesten les coses, perquè es considera que l'espai es crea en el mateix moment de la seva manifestació; la vibració dels quàntums n'és la responsable. I això provoca la desaparició de la seqüència temporal que dona la vida transitòria a les coses que els humans copsen i són. Els grans d'espai i matèria anul·len el temps, però això no instaura la immobilitat ni invalida el canvi, sinó tot el contrari: el canvi es constitueix com a omnipresent. Cada quàntum d'espai interacciona amb els altres quàntums més propers a ell de manera independent i amb el seu propi ritme. D'aquesta manera, el temps és constitutiu del món, s'origina en el mateix moment que el món es construeix a partir de les interrelacions entre els esdeveniments quàntics (que de fet són el món) i, tanmateix, també són la gènesi del temps. No existeix res més que les relacions primordials dels quàntums d'espai i matèria que interaccionen entre si constantment (Rovelli, 2016, p. 48).

Una nova concepció de la realitat que de moment sembla ciència-ficció, però segurament ben aviat, com ha passat en tantes altres hipòtesis científiques, serà demostrable i provocarà un altre canvi d'actitud i comprensió de l'entorn i la natura, tant la més distant i exterior als humans, o sigui, la còsmica, com la més interna i propera, tan i tan propera que no se'n pot tenir consciència —ni tan sols té visibilitat—: la quàntica. La pregunta que es formulava Hawking i molts altres físics sobre què era l'espaitemps abans del Big Bang es podria resoldre a partir de la recopilació de dades de la física teòrica d'aquests últims anys que, a partir de l'estudi del quàntum, explica la formació de l'espaitemps com una topologia plàstica efectuada des de la ubiqüitat del canvi.

En resum, hi ha constatacions científiques que donen pistes sobre el gravitó i la seva condició fenomenològica. La gravetat és real, és una força dèbil que afecta tots els cossos i totes les partícules —independentment de si tenen o no tenen càrrega, o si tenen o no tenen massa, com per exemple el fotó—, amb més o menys intensitat en funció de la massa i la distància dels objectes que uneix totes les coses de l'univers. El gravitó, o sigui, el seu agent «material» fa efectiva la seva manifestació, tot pertorbant i alterant l'espaitemps. Les partícules subatòmiques són estats vibracionals, resultat de les seves interaccions, que cristal·litzen com a grans materials d'espai tridimensionals o, cosa que és el mateix, àtoms d'espai. És la interacció d'aquests grans, que s'anomenen *quàntums de gravetat individual*, la seva vibració la que crea l'espai en el mateix moment de la seva manifestació, i, tanmateix, anul·la la seqüència del temps, perquè en la seva adveració constitueix el món. Així doncs, només existeixen els quàntums d'espaitemps i la seva constant interacció. Els físics teòrics consideren el gravitó un possible agent

que té influència més enllà de l'univers conegut de les tres dimensions, i, fins i tot, es refereixen a ell com un possible connector entre universos paral·lels.

No tindrà a veure, aquesta capacitat hipotètica del gravitó, també amb una reminiscència o herència de l'estat de la desconeguda i impenetrable «substància» que existia abans de l'explosió del Big Bang? O sigui, allò que Hawking definia com una boira calenta més petita que una partícula que es va anar escalfant fins a explotar, i on en un estat hiperatapeït i hipercompactat on no hi havia la possibilitat física de l'existència de l'espai i el temps, però sí que hi havia la constatació de la gravitació quàntica que conté en potència la capacitat de totes les possibilitats. No podria contenir, aquesta gravitació quàntica, l'essència o el germen que el gravitó adquireix i conserva en aquesta dimensió? No explica Rovelli que el gravitó té una influència que va més enllà de les tres dimensions de l'univers conegut? No afirma que el gravitó podria ser una connexió entre universos paral·lels? Així, l'espai i el temps, que fins abans de la formulació de la teoria de la relativitat es concebien de manera separada, des d'aleshores es fonen com a espai i temps, el qual emergeix com a multiplicació de la unitat d'acció, compactada i integrada per totes les constants vitals i fonamentals de la natura en forma de quàntums, els quals permeten brollar i generar sincrònicament els esdeveniments reals com el doll d'una font, o com la llum que arriba i fa visible allò que no existia en la foscor.

Per acabar de respondre i tancar la hipòtesi inicial —que especulava sobre la correspondència entre la constitució i transformació de l'espai i temps, i la contingència de la matèria fonamental de l'univers, o sigui, el mineral, la roca, la terra, l'argila— es pot recórrer de nou al pensament de Rovelli (2016), quan sosté que l'estudi dels forats negres pot ajudar a verificar la teoria de cordes: la matèria que es concentra en un forat negre originat per la implosió d'un estel es fa cada vegada més i més densa. Dintre el forat negre segueix concentrant-se cada vegada més, fins que la pressió provocada pels corrents quàntics genera una pressió contrària que pot equilibrar el seu pes. Quan el Sol acabi el seu combustible i es converteixi en un forat negre aproximadament d'1,5 km, en el seu interior la matèria continuarà esfondrant-se sota el seu propi pes fins a arribar a convertir-se en la mida d'un àtom. Quan tota la matèria que acumula el Sol es converteixi en un àtom, s'haurà convertit en un estel de Planck. Però l'estel de Planck no és estable, pot explotar i tornar a expandir-se de nou. Així doncs, les equacions de la teoria dels llaços permeten arribar a esbrinar alguna cosa anterior al Big Bang. Quan un univers arriba a comprimir-se i es comprimeix a la mida d'una nou, la pressió quàntica genera una força repulsiva amb el resultat d'una gran explosió com la del Big Bang. Així es podria explicar l'origen de l'univers (Rovelli, 2016, p. 51).

El que és important observar és que, quan l'univers s'ha comprimit a la mida d'una nou, allí dintre es troba la veritat de la gravitació quàntica en un estat d'hiperdensitat on no hi ha rastre de l'espai i temps, on tot està dissolt en una nebulosa atapeïda de probabilitats. En efecte, hi ha una fase possible i intermèdia sense temps ni espai entre la desaparició d'un univers i la formació d'un altre (Rovelli, 2016, p. 54), però de la qual es pot deduir que el gravitó en forma part.



Aquest estadi és el que cal contrastar amb el de l'existència del món i l'univers. Si es pot arribar a tenir consciència del que representa aquest estadi, aleshores no només la vida, sinó la matèria, la terra, l'argila agafen un altre valor. Un valor que va molt més enllà de l'humà i de la història de la humanitat o de l'univers, un valor que sobrepassa el que és la natura i, per això, un valor sobrenatural, o sigui, incompreensible per als humans.

### **1.9.3. Correspondències de les propietats de l'espai i del temps amb les propietats de l'argila**

L'argila, com a paradigma de la matèria massiva, té unes propietats que poden trobar correspondències amb les propietats de l'espai i del temps, entès com a espai on es mouen les coses. En primer lloc, l'espai i el temps es transformen constantment, sigui per la influència del camp gravitatori que el modela o perquè, per exemple, s'està expandint des de la seva creació. L'argila té una gran capacitat de transformació, produïda per qualsevol estímul exterior que li pugui provocar qualsevol mena de canvi. Es transforma de manera espontània en els processos de formació geològica o per accions climàtiques, però també ho fa interactuant amb activitats biològiques o entitats orgàniques.

En segon lloc, l'espai i el temps es contrauen i s'expandeixen en funció dels seus sistemes de referència. L'argila s'expandeix amb l'absorció d'aigua i es contrau amb l'evaporació. També es dilata per l'augment de la temperatura fins a arribar al seu punt de fusió, que és quan es fon i es torna líquida. Quan es refreda, en acabar la cocció, es torna a concentrar.

Un tercer aspecte en comú té a veure amb el fet que algunes subpartícules i àtoms de l'espai i del temps existeixen des del Big Bang i les altres es van crear a partir d'explosions de les supernoves durant la formació de l'univers. La composició de l'argila està formada per aquestes partícules i algunes d'elles poden haver estat originades en el principi de la creació, o per les primeres explosions de les supernoves.

En quart lloc, l'espai i el temps, en la seva articulació com a camp gravitacional, té la funció d'unir totes les coses que existeixen i aquesta propietat es manifesta a partir de la força gravitacional que conté. L'espai i el temps també disposa de la facultat d'encadenar i lligar esdeveniments i experiències, com també de gestionar la seva memòria i la seva presència d'acord amb la seva successió i el seu registre temporal. L'argila té la propietat adhesiva gràcies a l'electromagnetisme provocat pels enllaços iònics dels silicats, els quals permeten congelar les estructures de les partícules i les capes d'argila una vegada han patit qualsevol mena de deformació. Aquesta propietat i la consistència líquida o viscosa de l'argila també permeten enganxar-se, i fins i tot engolir, empassar-se i fer desaparèixer qualsevol substància o objecte en el seu interior. De fet, en funció de la composició del material absorbit, podrà ser assimilat i dissolt, o bé conservat fins a una possible futura regurgitació.

En cinquè lloc, l'espai-temps semblaria que té la propietat de l'elasticitat, de fet s'adapta d'una manera supersensible a qualsevol mena d'influència d'atracció desenvolupada per les forces gravitacionals que són activades des de la massa dels cossos, però una vegada aquesta influència desapareix, l'espai-temps retorna al seu estat originari, com si es tractés d'un teixit elàstic o, fins i tot, d'un fluid més o menys viscos. La plasticitat, coincident en alguns factors amb l'elasticitat i oposada en d'altres, és una de les propietats més importants de l'argila i la seva hipersensibilitat matèrica és igualment eficaç en relació amb qualsevol mena de registre, comparada amb l'adaptabilitat de l'espai-temps.

En tot cas, les seves consistències físiques són completament oposades, perquè l'argila és una substància amb una alta densitat matèrica —de fet, la terra, l'argila, són els arquetips de la matèria—, mentre que la substància de l'espai-temps és immaterial com a teixit elàstic invisible que recull les influències dels camps gravitatoris dels cossos massics que es troben a l'espai. Això és, l'espai-temps es concep com a immaterial segons la teoria de la relativitat, perquè es considera un teixit còsmic que es corba per adaptar-se a la força de la gravetat i dirigir les òrbites dels astres que hi circulen. Per això, encara que no sigui visible, se'l considera tan real com l'argila.

Tanmateix, Rovelli ha investigat les propietats i la composició de l'espai-temps, i ha arribat a la conclusió que el camp gravitacional no està difós per l'espai, sinó que és el mateix espai (Rovelli, 2016, p. 13), i que aquest teixit plàstic, flexible i tridimensional és una continuïtat de la matèria. Per tant, si es considera l'espai-temps com una persistència matèrica, aleshores és absurd parlar de dues funcions diferents produïdes per la massa o per l'espai on es mouen les coses, quan són el mateix. Són el mateix encara que canviï la seva densitat, compacitat o irradiació gravitacional. Per deducció lògica, caldria parlar de la mateixa funció que agafa diferents intensitats en relació amb les masses i els espais on es mouen les coses, i, per tant, amb les diferents maneres d'emetre o rebre influències de les forces gravitacionals segons aquestes diverses condicions.

Les propietats de la plasticitat o l'elasticitat, de les quals es pretenia trobar la diferència en funció de si es produïen en l'espai-temps o en l'argila —com a paradigma de la massa matèrica—, perden el seu sentit argumental en posar de manifest que no es tracta de dues forces en competència i tensió, sinó que es tracta d'una sola condició que interacciona amb diferents estats d'ella mateixa a través del gravitó i la força de la gravetat, la qual és la força més dèbil, però és la que afecta totes les partícules. El desenvolupament còsmic és l'inici de l'evolució i en el seu procés ja es troba el valor de l'existència, el qual es desplega a través de la interdependència, l'atracció, les assemblees. L'existència està lligada a la subsistència, que vol dir canviar, transformar-se, evolucionar.

En el fons, es tracta de contribuir al foment de les interconnexions i les interrelacions per fer progressar i fluir l'energia i la vitalitat. Així doncs, no es tracta de dues cares de la mateixa medalla, la material i la immaterial, i de quina manera competeixen i es comporten, sinó que es tracta de la capacitat de l'espai-temps, el qual inclou la matèria com un estat

més de la seva condició, que li permet articular-se i dinamitzar-se de diverses maneres per reordenar-se, recompondre's i revitalitzar-se constantment.

En resum, es podria concloure que la continuïtat entre la matèria i l'espai-temps com a estats d'un mateix fenomen no té la correspondència que es buscava entre ambdós, perquè són el mateix, i com a tals, tenen les mateixes propietats i funcions. Per tant, la propietat de l'elasticitat atribuïda a l'espai-temps en retornar al seu estat original després de la desaparició de la matèria massiva agafa un altre significat quan es conceben les dues entitats com la mateixa cosa. És aleshores quan la plasticitat agafa sentit, en assumir el dinamisme i l'articulació necessaris per fer possible el trànsit i les dinàmiques de transformació entre els diversos tons, consistències i continuïtats que van agafant en un procés de metamorfosi constant, el qual adquireix segons les qualitats associades a la matèria o l'espai on es mouen els cossos.

És precisament aquest dinamisme entre la matèria i l'espai-temps que permet una combinatòria infinita de possibilitats i probabilitats, les quals es materialitzen en l'esdevenir que permet l'existència i el desenvolupament de la vitalitat en qualsevol de les seves formes, com per exemple la quàntica o la macroscòpica, l'orgànica o la inorgànica, la natural o la cultural, la biològica o la computacional... Aquí és on l'espai-temps i l'argila com a arquetip de la matèria concorden, sintonitzen i sincronitzen les seves funcions, no per una correspondència que vincula dues entitats diferents, sinó perquè, en ser la mateixa cosa, tenen la mateixa funció, que és la de fer possible l'acció topològica de l'esdevenir de la materialitat plàstica en totes les seves formes, que es reconfiguren i prosperen constantment, sigui a través de les experiències performatives individuals o comunitàries, sigui a través de la concreció de la reformalització cíclica material dels sistemes microcòsmics o macrocòsmics.

Reprenent l'enumeració de correspondències, en sisè lloc, es podria afirmar que l'espai-temps es constitueix a partir dels quàntums de gravetat individual o àtoms d'espai que són tridimensionals i matèrics, tot i ser les partícules quàntiques més petites que existeixen, i segons investigacions científiques d'aquests últims anys, són l'última unitat d'espai divisible perquè l'espai no es pot dividir infinitament (Rovelli, 2016, p. 49). Així mateix, les partícules d'argila són els corpuscles més petits que existeixen a la natura, perquè la seva formació com a pols de caolí gràcies a la meteorització i la seva posterior erosió fins a sedimentar les redueixen a una mesura infinitament petita. El següent nivell de mesurament ja formaria part de l'àmbit quàntic. S'està parlant, per tant, de pols, o sigui, d'acumulacions en suspensió de partícules sòlides en l'aire en forma de núvol o en repòs.

Així doncs, la correspondència entre la pols en l'àmbit quàntic com a partícules de quàntums o la pols en l'àmbit macrocòsmic com a corpuscles d'argila són, d'una banda, la font de creació de matèria en la seva conglomeració amb potencialitat per l'evolució topològica de la materialitat, o, d'altra banda, el testimoni ossi essencial de l'estructura romanent del final d'un cicle. En tot cas, són una mena de partícules que evidencien els mòduls o les unitats fonamentals per a la creació de combinatòries potencials evolutives,

o, tanmateix, també poden ser els mòduls o les unitats testimonials de les carcasses residuals en què es redueix la vitalitat de la materialitat una vegada arriba el final d'un cicle.

També cal esmentar que, en l'àmbit de la pols microcòsmica —composta per l'onada vibrant de la interacció produïda entre les partícules quàntiques que origina la creació de l'espaitemps en el mateix moment de la seva manifestació, o, tanmateix, en la modificació estructural de les partícules que comporta el modelatge de l'argila amb el consegüent moviment potencial de la infinita combinatòria topològica de la reconfiguració de la realitat—, es reconeix una condició de les unitats bàsiques de cada quàntum, o cada partícula de silicat d'alumini hidratat, com a grans d'espai tridimensionals i matèrics. Per tant, amb la singularitat de contenir massa matèrica en el seu interior, o sigui, gravetat individual —fet que comporta disposar d'una unitat força d'empenta dèbil, però general i continuada que neix de la massa—, adquireix la capacitat d'interactuar i modificar tot l'entorn proper o llunyà.

Finalment, la darrera correspondència a observar serà la font del temps, la qual emergeix dels mateixos quàntums quan s'interrelacionen i vibren: es constitueixen com la causa del temps o com el doll de creació del món. Cal recordar que la vibració és el moviment dels nusos dels quàntums enllaçats entre ells per la xarxa de cordes i que, en l'àmbit atòmic, es tradueix en un moviment més gran de les partícules, el qual, al seu temps, provoca la tendència espontània a igualar la temperatura entre els cossos en el món *macro*. Precisament, aquest augment de la calor que provoca l'experiència del pas del temps en l'assecatge de l'argila per l'evaporació de l'aigua és un clar exemple de la relació entre el dinamisme de l'àmbit atòmic i com influeix en la dimensió macrocòsmica.

Segons Rovelli, els grans d'espai i matèria no contenen el temps, perquè el canvi és ubic, o sigui, que el temps és inherent i neix del món, de les relacions entre els esdeveniments quàntics que són el món i són ells mateixos la font del temps (Rovelli, 2016, p. 49). I aquest doll del temps a partir de la vibració quàntica és l'origen de la sensació de pas del temps en la realitat macrocòsmica i la interrelació que es produeix, per exemple entre els porus de l'argila humida que contenen aigua i la seva evaporació a causa de la calor, produeix l'experiència —que en tot cas és aparent— del pas del temps.

És important constatar que la relació que s'estableix amb el temps a partir de l'experiència de les pràctiques de l'argila transmet una sensació creixent de connexió amb un temps diferent del temps lineal que s'ha imposat pel ritme de la vida contemporània, i, en canvi, la seva pràctica augmenta la sintonia amb un temps cíclic i imbuït que es desperta a partir de la implicació física i mental en la reordenació constant de l'argila i la seva capacitat de transformació plàstica. La participació en la reorganització estructural i la complicitat en el canvi de configuració que representa la mutació de l'argila tendra tenen una afectació profunda i de connexió amb un temps inherent a la vibració i el moviment del món, que es concreta en la vivència de prendre part, des de la gestualitat, en la recombinació formal i estructural de les seves capes i les partícules per mitjà de la consistència modelable del fang.

#### 1.9.4. Anna Maria Maiolino i l'experiència de la reafirmació de la unitat plàstica espai-temporal

Anna Maria Maiolino (2011a) entén l'art com a estat de consciència. Segons Helena Tatay (2010), comissària de l'exposició sobre Anna Maria Maiolino a la Fundació Tàpies el 2010, Maiolino desenvolupa el seu treball com una estructura rizomàtica que enllaça diverses temàtiques o formes de coneixement, experiències, percepcions, com per exemple el gest quotidià, la pulsio de la vida, la fusio amb l'altre, la topologia afectiva, el menjar, la cosa objecta, el cos social, el cos com a lloc de reinvençio de l'existència, la diferència i la repeticio, la construccio de la subjectivitat, l'antropofàgia, la subjectivitat relacional, etc.

En el procés d'identificacio del seu llenguatge creatiu, va passar per un recorregut evolutiu des de la bidimensionalitat del gravat, el dibuix i la pintura, a la descoberta de la tridimensionalitat i la corporalitat de la matèria. És així com comença a parar atencio a certes propietats inherents a la materialitat i que, a partir de la seva manifestacio, assenyalen aspectes com dins o fora, positiu o negatiu, absència o presència, sobre o sota, ple o buit..., i que es converteixen en motors de processos de produccio materials. Incorpora, així mateix, en el seu discurs creatiu, el vocabulari i els recursos de diversos mitjans tècnics vinculats als oficis de les pràctiques de l'argila o la construccio de motlles, per exemple (Maiolino, 2011b).



Maiolino, A. M. (2017).  
*Instal·lació.*

És en afrontar la materialitat com a pràctica activa, cosa que comporta un discurs implícit, quan s'adona que el seu exercici és profund i ancestral. Per Maiolino (2011b), la relacio que es va establir amb la matèria va ser alliberadora, perquè no necessitava cap mena de justificacio estètica ni conceptual, sinó que es basava fonamentalment en el gest, l'acció i la concrecio física del material. L'artista explica que és el mateix

material el que indica com ha de ser treballat, quasi com si tingués i transmetés el seu propi pensament. Seguint aquestes insinuacions s'arriba a l'essència de la relacio entre el gest i la matèria, a l'origen d'aquest compromís, el qual implica un retrobament de les primeres accions conscients de les cultures originals. Això succeeix quan els primitius prenen consciència per primera vegada de l'acte primordial d'organitzar i tocar la matèria amb la primera eina humana, la mà. És el moment en el qual els avantpassats humans van deixar d'agafar els aliments amb la boca i van començar a agafar-los amb la mà.

Aquest canvi de comportament també va representar una nova forma d'organizacio en relacio amb la manipulacio dels materials de l'entorn, com per exemple l'argila, i va provocar una nova manera d'utilizacio i organizacio des de la consciència del gest d'alta precisió de la mà en qualsevol mena de manipulacio. Així, els actes d'elaboracio amb la mà, per Maiolino, esdevenen porcions d'activitat vital realitzada amb un gest, batecs d'accions humanes encarnades en la matèria, i també creacio de formes bàsiques i completes perquè no necessiten res més del que són ni del que tenen

(Maiolino, 2011b). És així com l'acció humana sintonitza amb l'activitat de la natura, atès que les primeres formes no són exclusives d'una identitat diferenciada ni una voluntat projectada, sinó que són el producte d'una sincronització compartida entre el gest i la matèria, entre l'acció i la manifestació física.

Maiolino fa possible revivre la situació de l'esdevenir de la natura en tota la seva potència, obertura i pertinença. Amb determinació, intensitat i iteració proposa la producció de formes bàsiques que es poden entendre com les materialitzacions del ritme, del moviment, de l'origen de l'esdevenir. Es configuren com a formes elementals cilíndriques, d'esferes, de forats, de llesques... l'artista sobrepassa la seva intenció d'experimentar amb la manera de procedir de la natura i, inesperadament, es troba en plena sintonia còsmica desplegant el ritme primordial de la font de l'esdevenir.



Maiolino, A. M. (2017).  
*Instal·lació (detall)*.

Les seves accions i instal·lacions es poden entendre com una materialització de l'activitat de la font de l'existència, la qual és explicada des de la física teòrica com la teoria de cordes, que es desenvolupa a partir de la vibració dels quàntums o els àtoms de gravetat individual. Des de l'afirmació i la repetició d'un gest essencial, espontani i ancestral, i amb la complicitat

de la matèria, Maiolino sembla que estableixi una correspondència profunda amb la vibració quàntica que explica la interacció entre si dels grans d'espai matèrics que creen l'espaitemps en el mateix moment de la seva manifestació. És així com desapareix la seqüència temporal, perquè els mòduls o les unitats d'espaitemps l'anul·len i s'instaura el canvi com a omnipresent, de manera que el temps esdevé constitutiu del món: les relacions entre els esdeveniments quàntics són el món i ells mateixos són la font del temps (Rovelli, 2016, p. 48).

La natura manifesta aquesta producció imparable en la prosperitat de tots els seus organismes, però també en la suscitació a la transformació constant de tots els seus elements inorgànics. La seva ànsia de créixer, procrear, subsistir, evolucionar... és una demostració impressionant del disseny i l'energia de caràcter evolutiu que s'expressa en la manifestació física de la matèria: des d'un fil d'herba a una fulla d'un arbre, sense oblidar un gra de sorra, per exemple, o qualsevol element natural, poden ser la demostració de la imparable inèrcia constitutiva de l'existència. Maiolino posa l'exemple de les defecacions calcàries del fons del mar elaborades pels mol·luscs per explicar que la necessitat de fabricar aquestes primeres formes activa la natura; fins i tot la vida incipient, com la unicel·lular, també utilitzà el recurs de formes simplificades, perquè els seus processos de transformació no toleren la complexitat, sinó que busquen sempre la manera més eficient, pràctica i econòmica —amb el consum mínim d'energia— de desenvolupar-se. Maiolino (2011b) parla de la creació espontània dels organismes i el procés evolutiu dels elements inorgànics d'una manera semblant a com els conceben els biòlegs i els naturalistes. La preparació col·lectiva de les seves instal·lacions, les quals mouen milers de kilograms d'argila plàstica —més de 6.000 kg a la seva instal·lació de la Fundació

Tàpies — per escenificar la creació modular de les primeres formes com a unitats indivisibles de l'activitat constitutiva de l'esdevenir, és una activitat que no només té a veure amb la qualitat, el sentit i el ritme de creació d'espaitemps, sinó que també planteja la qüestió de la totalitat. La totalitat que s'afronta com alguna cosa de la qual es forma part, però que és inabastable. La suma dels fragments, de tots els elements, de tots els fenòmens és l'estructura de la totalitat, però en si mateixa no pot arribar a ser conclusa. En tot cas, Maiolino no es dona per vençuda davant la completesa, intenta apropar-s'hi i viure-la a través de la producció contínua de fragments, de la mateixa manera que la totalitat actua a través de la reconfiguració constant de partícules, de l'acumulació incessant d'unitats, tal com ho fan els quàntums en la creació de l'espaitemps.

L'artista fa convocatòries col·lectives per realitzar les seves instal·lacions, i reuneix un munt de persones amb la finalitat de modelar formes elementals d'argila i col·locar-les de determinades maneres, per exemple, amuntegades a terra, ordenades sobre taules, enganxades a les parets, etc., per fer al·lusió a la constant generació a tot arreu de les pulsacions de vitalitat. L'enorme producció i apilonament d'aquests elements és una tasca gegantina, però basada en el modelatge conscient de cada tros, de cada bocí, de cada element. Per Maiolino (2011b), cada segment és diferent i precisament pel fet de ser diferents cascun d'ells és necessari, però en el cas que es perdi o desaparegui pot créixer o crear-se'n un altre. Això sí, mai no serà igual: també serà diferent.

Iteració i diferència són, doncs, la base de la seva metodologia de treball. Sennett (2009) també analitza la pràctica de la repetició, perquè és una part important de les metodologies d'aprenentatge i desenvolupament artesanal:

Repetir una i una altra vegada una acció sense parar, és estimulants quan s'organitza i es programa com un repte que mira endavant. La part substancial de la rutina pot canviar, patir metamorfosis, millorar, però la compensació emocional resideix en l'experiència personal del fet de repetir. Aquesta experiència no té res d'estrany, tothom la coneix: és el ritme. Ja és present en les contraccions del cor humà, l'artesà estén el ritme a la mà i a l'ull.<sup>30</sup>

Sennett localitza la importància de la iteració en el ritme, en la pulsació del cor, tot entenent que cada batec és important, únic i necessari, i trasllada aquesta pulsació a altres membres del cos, concretament a la mà i l'ull. És la constatació, des del pragmatisme de Sennett, que el batec universal —que en els humans es manifesta en el cor perquè assumeix les funcions de bombar la sang per tot el cos—, també pot traslladar-se i executar altres funcions de responsabilitat a través de la mà o l'ull. Així mateix, Maiolino també desplaça aquests compromisos desenvolupats pel ritme còsmic en la seva producció perpètua de l'esdevenir, en el treball humà, l'acció que contribueix —a través de la transformació

---

30 Sennett, 2009, p. 216.

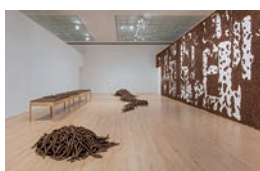
de la matèria realitzada pel gest de la mà— a fer una aportació a la totalitat des de la consciència de la fragmentarietat.

D'aquesta manera l'humà, a través de l'acció de la mà que interactua amb l'entorn, toca la totalitat, perquè, com diu Maiolino (2011b), el gest per si mateix sempre és complet. El gest no es pot fragmentar i el treball de l'artesà està basat en el gest. De fet, el treball de l'artesà es podria entendre com el principi del treball i, tanmateix, com l'arquetip del treball, perquè és la primera activitat humana amb consciència d'especialització —i, tanmateix, de connexió amb una capacitat de generació còsmica—, com si es tractés de la continuació d'un recurs de la natura que en la dimensió de l'entorn del medi humà s'ha reconfigurat com una facultat d'especialització, o necessitat animal, que permet millorar les pròpies capacitats o accedir a la supervivència. Per tant, en algun moment de l'activitat del treball, quan s'aplica el gest amb tota la seva transcendència corporal i tota la seva completesa intencional, com bé diu Maiolino (2011b), s'arriba a la totalitat; el treball ho és.

El cúmul d'accions fetes amb l'activitat de les mans és un fragment de la totalitat, i aquí Maiolino (2011b) es refereix al pensament de Deleuze quan fa la correspondència amb el fet que cada humà és un fragment de la humanitat, i assenyala les formes de relació. Només hi ha el gest, l'acció i la concreció física del material. Al final, tot es redueix a porcions vitals realitzades per gestos corporals, a batecs vitals que deixen el seu rastre en la matèria transformada. Material en reconfiguració constant que s'acumula tot agafant diverses formes que en el seu aplegament i la seva globalitat adopta la presència de la totalitat, tot i mantenir-se sempre només com un fragment.



Maiolino, A. M. (2002). *N Vé Um* [N en Veu Un] (detall).



Maiolino, A. M. (2017). *Instal·lació*.



Maiolino, A. M. (1995). *Mais de Mil* [Más de Mil].



Maiolino, A. M. (2017). *Instal·lació* (detall).

És la consciència del treball com a principi productor de la realitat i de l'esdevenir, el qual en si mateix transcendeix la dimensió humana i se situa en la dimensió còsmica, en relació amb l'esforç constant per la generació i el manteniment de l'existència. En aquest sentit, Maiolino té molt clares les associacions i les relacions que s'estableixen amb el desenvolupament d'altres treballs realitzats per la col·lectivitat humana, les quals tenen a veure amb la terra, amb les collites, amb la verema, amb la construcció comunitària, etc., on també es tenien en compte les influències planetàries i còsmiques. Per tant, és



també un ritual de commemoració de la satisfacció i la realització que comporta el treball manual i comunitari el que remet a una experiència ancestral d'ascendència còsmica, i que encara està gravat en l'inconscient col·lectiu.



Maiolino, A. M. (2017). *Instal·lació* (detall).



Maiolino, A. M. (1996). *Ainda Mais Estes* [Encara Més d'Aquestes] (detall).



Maiolino, A. M. (1996). *Ainda Mais Estes* [Encara Més d'Aquestes].



Maiolino, A. M. (1995). *Instal·lació*.

Una altra característica de l'obra de Maiolino que interpel·la directament a la matèria primera que s'utilitza per a les pràctiques de l'argila és la utilització fonamental de la massa de fang humida en les instal·lacions. Maiolino és completament conscient de la importància de la humitat de l'aigua en aquesta pasta d'argila, la qual li atorga la consistència plàstica que en les seves instal·lacions esdevé fonamental. Ella mateixa és conscient dels paral·lelismes, d'una banda, amb el menjar, el qual generalment conté uns alts percentatges d'aigua —per exemple el pa, la carn, les verdures, etc.— i, d'altra banda, també és una presència important en les formes excrementals amb què s'associen els seus mòduls de fang, els quals conformen una bona part de les seves instal·lacions, i se solen trobar abandonats i acumulats directament sobre el terra.

La massa humida, doncs, remet al forn de pa, a la cuina, al menjar, i per això sol presentar-se a sobre de taules i ordenada de manera precisa i meticulosa. Aquesta connotació de l'aigua en el menjar troba la seva màxima expressió en l'associació amb la pasta de pa en el moment de ser pastada, o amb les taules de pasta fresca de les cuines italianes els dies de celebracions i trobades col·lectives. L'aigua, doncs, que combinada amb altres components naturals constitueix els elements que el cos ingerirà. Aquests elements patiran una transformació a l'interior del cos: mentre una part d'ells serà assimilada com a nutrients, una altra part serà rebutjada com a excrement.

Helena Tatay explica que és així com Maiolino posa en relació allò que entra al cos amb allò que en surt (Tatay, 2010). En el context de l'obra de Maiolino, doncs, aquestes formes escatològiques són formes essencials, modelades directament per les vísceres d'un cos animal, sigui o no sigui humà. Per tant, Maiolino valora la importància d'una matriu orgànica que modela una escultura de formes elementals que transcendeix qualsevol intenció humana, perquè són part de la tipologia formal que es va desenvolupar en la manifestació de les primeres formes que es van donar, per exemple, en la creació de l'univers i que, lògicament, encara ara es donen en la creació de qualsevol estructura elemental espontània. Els excrements com a tipologia formal, doncs, en són un paradigma.

Tots aquests elements realitzats amb la massa aquosa i plàstica de l'argila s'aniran assecant al mateix lloc de la instal·lació, i, per tant, continuaran i faran visible també la seva transformació com a matèria subjecta al temps i a la seva afectació, fins a convertir-se de nou en pols i acabar el seu cicle com a objectes culturals sense haver deixat de ser mai elements naturals. Així, doncs, Maiolino demostra un respecte pel material i el seu cicle vital, tot permetent que arribi al seu final natural, i aquí també es podria considerar que existeix una correspondència escatològica amb la possibilitat de donar forma a una altra existència, una vegada acabada la seva vida i la seva història.

### **1.9.5. Panets (acció), la matèria es manifesta**

#### **Creixements, el canvi implícit de la matèria**

El 2011, en un treball expositiu, «A tocar», per a un projecte d'instal·lació a la Nau Còclea de Camallera, l'autor va estar fent una recerca sobre els processos evolutius i les transformacions que provoquen els creixements repetitius a la natura. La importància de la recerca no n'era el resultat formal, sinó l'experiència viscuda durant el procés de realització i construcció de les estructures plàstiques. La tècnica del torn va ser la base per a l'elaboració de les peces *Creixements Hexagonals*, *Creixements Marins* i *Creixements Vegetals*. Les possibilitats tècniques que va proporcionar aquesta pràctica van determinar l'execució processual de les peces, cosa que va ser decisiva en la resolució del resultat formal. La tècnica del torn demana que l'argila tingui molta quantitat d'aigua per ser tornejada i, quan la peça es dona per acabada, és fàcil que sigui molt i molt tova. Era just en aquest moment d'extrema capacitat de deformació de les peces que, en treure-les del plat del torn, s'ajuntaven i encaixaven entre elles per crear el conglomerat de múltiples elements. D'una banda, l'extrema plasticitat produïa un arrelament profund entre les diverses unitats encaixades; de l'altra, l'alta vulnerabilitat de les peces, produïa deformacions incontrolables que precisament els donaven una frescor i una vivor especial; a més a més, adquirien unes formes casuals i imprevistes provocades per les pressions, els ancoratges i les manipulacions que patien.

La professora d'escriptura i pintura xinesa Patrícia Li, les classes de la qual l'autor d'aquesta recerca va seguir des de l'any 1994 fins al 1996, donava molta importància al fet que, a l'Orient, el valor d'una obra no residia en la qualitat d'icona d'una representació, sinó que la importància consistia a aconseguir captar la vitalitat del subjecte, o sigui, el sentit de la seva evolució o el seu moviment, la immaterial manifestació de la seva vida. Eren precisament aquests accidents incontrolables, els quals succeïen en el moment de la unió entre els elements, els que donaven una vitalitat i un dinamisme propis a la peça, impossibles de transmetre des de la tècnica ni des del control projectiu del llenguatge estètic. La vitalitat que es desprenia de les peces s'originava en la mateixa matèria,

estava produïda per l'expressió implícita en la mateixa manifestació inherent de la materialitat. La vitalitat de les reaccions que van tenir lloc en el moment de manipular la peça sortida del torn per adaptar-la a l'assemblea col·lectiva va modificar accidentalment l'estructura de l'argila, i va permetre que afloressin unes altres qualitats de la matèria que manifestaven la seva forma de ser i comportar-se en plena llibertat. Aquestes alteracions van ser respectades íntegrament i són les que concedeixen que es detecti una certa vibració profunda, i que es transmeti una certa vivor intrínseca.



Planella, S. (2011). *Creixements Hexagonals*.



Planella, S. (2011). *Creixements Marins*.



Planella, S. (2011). *Creixements Vegetals*.



Planella, S. (2011). *Creixements Marins (detall)*.



Planella, S. (2011). *Creixements Vegetals (detall)*.

Aquesta propietat de manifestar-se i la capacitat expressiva implícita en la matèria era el que calia desenvolupar i prioritzar per aconseguir una transmissió profunda i autèntica, una transmissió que unís les dues formes de ser i comportar-se de les dues corporalitats, la de l'argila i la humana. El gest és el mediador entre les dues. El gest que, com diu Anna Maria Maiolino, sempre és complet. El gest que, en aquest cas, neix de l'entrega, de l'adaptació, del respecte, i no pas de la imposició, és capaç de fer néixer una veu que des de sempre ha estat silenciada. La matèria i la seva expressió troben l'espai per manifestar-se, desenvolupar-se i construir un discurs propi.

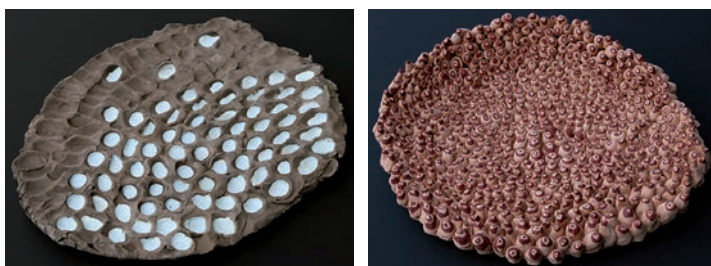
El discurs, quan està desenvolupat des de les facultats culturals humanes, les quals precisament són les qualitats que suposadament diferencien els humans dels animals, no és complet, perquè el saber i el coneixement humans són incomplets, imperfectes, inacabats. En canvi, quan el discurs prové de la matèria —com el gest—, és complet i es revela com a enter, sencer, autèntic, íntegre, total. Aquesta va ser la descoberta que

va permetre l'experiència de la realització dels *Creixements Hexagonals*, *Creixements Marins*, *Creixements Vegetals* i la seva realització a partir de la tècnica del torn.

Per tant, el resultat és completament secundari en relació amb la importància de les descobertes que va suposar tenir l'experiència. És reconeguda, es coneix i s'entén la capacitat tècnica, la destresa i l'habilitat dels humans per aconseguir dominar la matèria, sotmetre-la i fins i tot dirigir el seu comportament, però es desconeixen les possibilitats i les revelacions que poden aflorar de la impenetrable manera de ser de la matèria. El fang és un candidat ideal per aprofundir en aquesta idea, per la seva gran capacitat d'enregistrar i comunicar qualsevol estímul, moviment, suggeriment, noció...

### **Kamikazes, repetició i diferència**

Una altra característica d'aquestes peces, però també de moltes altres que van formar part de l'exposició —tot i no estar elaborades amb la tècnica del torn—, és la de la repetició i la diferència. Analitzant el treball d'Anna Maria Maiolino, s'ha aprofundit en els continguts d'aquests conceptes i, sens dubte, aquest treball també remet a les mateixes claus de lectura que es basen en el modelatge amb argila tendra de mòduls espai-temporals, els quals permeten la sincronia amb la creació de l'esdevenir. Aquí, exactament com en les peces d'Anna Maria Maiolino, hi ha una consciència de la capacitat d'acostar-se a la completesa a través del gest —que sempre és íntegre— i l'experiència transcendental del treball —com a principi productor de la realitat—, la qual s'alinea amb les dinàmiques cosmològiques que impliquen poder abastar i tocar la totalitat.



Planella, S. (2011). *Creixements Pous*. Planella, S. (2011). *Creixements Ulls*.

Així doncs, les peces presentades en aquest projecte d'instal·lació, tant les tornejades com les realitzades amb altres tècniques constructives, assenyalaven aquest procés il·limitat a través de la repetició, capaç de donar accés a zones de totalitat per mitjà del gest i el treball. La diferència, la varietat, la complementarietat que constitueixen la materialització dels processos de treball artesanal en correspondència amb el seu origen, que es podria trobar en el mateix desenvolupament de la natura —com, per exemple,

en les capacitats d'especialització tècnica dels animals—, són clars indicadors del valor que tenia la diversitat en qualsevol mena de producció preindustrial i pretecnològica.

La repetició en la construcció d'aquestes peces en argila de diferents orígens i amb intervencions gràfiques amb engalbes o òxids també es basa en la diferència de cada mòdul individual. És des de la diversitat des d'on es creen els registres i els valors compositius i estructurals que li atorguen la qualitat creativa, el sentit i el significat que transmeten. La repetició és un mitjà i un procediment fonamental en les pràctiques artesanals tradicionals i contemporànies. Forma part de totes les etapes de l'exercici artesanal, des de les d'aprenentatge a les etapes de producció, de perfeccionament, pedagògiques, etcètera.



Planella, S. (2011). *Kamikazes*.

En la construcció d'aquestes peces hi ha, doncs, una apropiació d'aquest vocabulari dels oficis, combinada amb una indagació dels processos repetitius com a fórmula de desenvolupament propi de la natura. També hi ha una conscienciació del que això representa en relació amb el gest i el treball. En aquest sentit, sobretot la peça *Kamikazes* està oberta a poder ser continuada i créixer de manera indefinida, contínua o discontinua en qualsevol moment. El gest i el treball

han sigut interromputs, i, per tant, el treball formal s'ha congelat, però es poden reiniciar en qualsevol moment i permetre que la peça pugui seguir evolucionant. Per tant, aquestes zones de totalitat són provisionals, i susceptibles de ser abraçades i ampliades en tot temps i en qualsevol lloc. En efecte, les repeticions constitueixen una base evolutiva, però a través de les identitats diferenciades —absolutament al revés de la repetició idèntica, la qual, de fet, és un concepte que no té cabuda a la natura, on cada repetició és un test i una prova de millora.

En moltes converses mantingudes amb la creativa d'art tèxtil Teresa Lanceta, ella defensava que la repetició és un compromís afirmatiu que es reafirma en cada nova reproducció realitzada per l'artesà. Una reivindicació a través de la materialització d'un acte que esdevé un manifest de responsabilitat envers l'evolució i la transformació material i de l'entorn; una transformació de l'entorn material i natural que ocorre a través del filtre cultural de l'artesà, i que, per tant, representa una presa de posició propositiva i ecològica en relació amb l'evolució compromesa de la continuïtat natura-cultura.

Aquest acte de conscienciació i empoderament de la visió del treball i la repetició des de l'experiència de les pràctiques artesanals es pot ampliar i completar amb les consideracions de Tim Ingold (2012, p. 73), estudiós en el camp de l'antropologia ecològica i especialista de les cultures inuit del nord de Finlàndia, qui ha desenvolupat la teoria que l'habilitat, a conseqüència de la reproducció d'uns gestos determinats, dona la possibilitat de rectificar cada acció o moviment que el cos executa segons la percepció que es té de l'acció mentre s'està desenvolupant en el mateix moment. Per tant, aquesta capacitat

de corregir i millorar cada gest que desenvolupa una acció, en el mateix moment en què s'està desenvolupant o just en la rèplica de l'acció consecutiva, ofereix la possibilitat que cada acció i el seu consegüent resultat sigui diferent, en el sentit que pugui, amb cada intent, superar l'anterior.

Les idees de Richard Sennett sobre la producció repetitiva es basen en la seva vinculació amb el ritme que desenvolupa les capacitats d'anticipació i concentració (Sennett, 2009, p. 218). Aquestes accions estan supeditades a una atenció extrema que, per la seva intensitat, quasi està en el límit de la normalitat, perquè en la vida quotidiana no es demana aquest grau de circumspecció i vigilància. Així, es podria dir que la qualitat de concentració que es convoca en l'operativitat repetitiva sobrepasa un estadi normal de consciència. Veure treballar un torner especialista d'un taller de terrisseria és impressionant, per l'espectacle que representa la seva velocitat d'acció en relació amb els gestos que produeixen les seves mans. La pràctica repetitiva permet l'acció directa de les mans, les quals són completament autònomes de la ment i, d'aquesta manera, poden actuar i prendre les decisions oportunes amb una rapidesa extraordinària a causa del coneixement implícit que tenen assumit. La integració dels gestos de la mà amb la plasticitat de l'argila és simbiòtica, desapareixen les fronteres entre les dues corporalitats, de manera que els estímuls i la informació són compartits i distribuïts entre totes dues, cosa que permet la fusió dinàmica total entre elles, i la dissolució absoluta dels límits entre el gest i la transformació física del fang.

Entre la concentració i l'acció de les mans es produeix un estat de consciència excepcional que faculta la connexió amb un altre estat i un altre ritme, diferents dels ordinaris o quotidians. Com en un ritual, la màxima concentració i la repetició impliquen entrar en una dimensió on estan succeint coses determinants en tot moment. És aquesta sintonia amb el moment present que fa especial cada gest que representa un moment de màxima intensitat i, per això mateix, important, únic, diferent. Cada gest és una unitat d'acció, de temps i d'espai que cristal·litza en una materialització concreta, prova d'un estat de consciència fora de la normalitat.

La possibilitat d'entrar en aquest estat d'abstracció que comporta la plenitud d'una determinada línia de desenvolupament tècnic del gest succeeix en el «si del procés rítmic que es produeix i es manté en la pràctica, la qual fa possible refinar progressivament més i més cada gest o modificar-lo. L'aprehensió presideix qualsevol passa tècnica, i cada passa està saturada d'implicació ètica» (Sennett, 2009, p. 220). La responsabilitat ètica en el cos teòric de Sennett està generalment associada amb el compromís de l'artesà en relació amb el treball ben fet, però també es pot referir a tenir consciència de la finalitat i el sentit de qualsevol operació tècnica, per les conseqüències que comporta. En aquesta citació sobre la pràctica repetitiva posa l'accent en l'acte de l'aprehensió que, segons el seu pensament, és responsable d'anticipar el significat de qualsevol acció i, per tant, també és capaç d'intuir i construir el futur. També emfatitza el fet que l'artesà, en el seu procés constant de refinar els gestos i modificar-los, està donant significat i forma al futur, i aquest és el seu gran repte ètic (Sennett, 2009, p.191).



Planella, S. (2011). *Kamikazes* (detall).

En la realització de la peça *Kamikazes* hi ha la idea d'una doble repetició. Primer, es presenten els mòduls del volum cilíndric dels pastons massissos de fang calcari, i, en segon terme, es manifesten unes unitats gràfiques repetides, realitzades amb engalba blava. La iteració constant dels gestos a causa de la gran quantitat de peces a modelar i l'enorme quantitat de grafismes necessaris per cobrir les superfícies dels rolls van propiciar una actitud de treball automàtica

per a la seva elaboració. Sobretot en l'aplicació dels grafismes amb engalba que, compositivament, estaven constituïts per uns quadrats amb un punt en el seu interior, el gest reflex es va anar modificant i transformant de manera fluctuant en altres moviments, cosa que va causar l'aparició d'altres signes o marques com, per exemple, creus, ics, llàgrimes, comes, cercles, etc.

En tot cas, no es va perdre mai la coherència compositiva ni la intensitat focal que despenia el dibuix inicial. Al contrari, es van mantenir el ritme i la intenció dels gestos originals, però la concentració i la intensitat de l'acció van donar pas un estat de consciència subsidiària, la qual va permetre el desplegament d'una acció implícita de la gestualitat i una comunió amb l'espontaneïtat i l'anticipació irracional que podrien estar relacionades —o ser més properes— amb els processos de creació evolutius —sigui biològics o inorgànics— de l'activitat creativa de la natura.

És en aquest procés pràctic nascut d'una consciència tàcita on és possible, sobretot perquè els àmbits de les pràctiques artesanals incorporen i desenvolupen recursos tècnics que mantenen vincles amb processos evolutius de la natura i respecten recorreguts culturals preracionals i prehomínids, on poden coincidir tres visions complementàries sobre la repetició, com la reafirmació de la Teresa Lanceta, la rectificació en cada gest consecutiu d'Ingold i l'anticipació implícita de Sennett. No hi ha dubte que totes tres defensen un estat progressiu en relació amb la millora de la qualitat i la intenció del gest, i de la seva materialització, la qual es basa fonamentalment en la diferència apreciable en cada nova unitat d'acció i concreció material. Això permet una evolució constant i gradual cap a una totalitat composta d'infinitat de complementarietats, d'ílimitats mòduls materials i discursius diferenciats que, en la seva inèrcia vers la prosperitat, s'encadenen i retroalimenten de manera interconnectada i recíproca.

La diferència, doncs, és la base de l'evolució en qualsevol àmbit, i la seva reivindicació és necessària i indispensable en aquest món que tendeix cada vegada més a l'homogeneïtzació, i que malauradament ha demostrat històricament, i ho segueix fent actualment, no només una mancança de respecte absolut cap a tot allò que sigui minoritari, sinó també una permissió a menystenir i agredir tot allò que és diferent. Aquesta tendència cultural reprobable no només és evident en l'àmbit social, també en qualsevol altre. El capitalisme, el consumisme, la globalització, la industrialització, la internacionalització, el poder econòmic supraestatal, etc., estan incidint i col·laborant

en la tendència a l'hegemonització de les cultures. Per tant, des de les artesanies que es basen en les pràctiques que entenen i utilitzen la repetició com un mitjà afirmatiu de reconeixement i constitució d'unitats bàsiques diferencials en qualsevol categoria, estat o condició, s'impulsa i es remarca la potencialitat i la necessitat de la diversitat com a eina indispensable per poder crear, evolucionar, prosperar, constituir-se, complementar i aportar alguna cosa nova per enriquir i millorar l'evolució comunitària.

### **Pedres i Panets, unitats bàsiques diferencials**

Des d'aquest context de reconeixement i celebració de la diferència, una altra peça que també va ser presentada al mateix projecte d'instal·lació «A tocar» va ser *Pedres*, la qual es va plantejar com una proposta enfocada a la condició de la diferenciació. La mateixa clau en relació amb la diversitat que es troba en un còdol, es troba en qualsevol gra de sorra o en tota volva de pols, però també en cada unitat temporal mínima i cada unitat d'espai, en definitiva, en qualsevol fragment constitutiu de l'existència, perquè la diversitat n'és una qualitat essencial.



Planella, S. (2011). *Pedres*.



Planella, S. (2011). *Pedres* (detall).



Planella, S. (2011). *Pedres* (detall).



Planella, S. (2011). *Pedres* (detall).



Planella, S. (2011). *Pedres* (detall).



Planella, S. (2011). *Pedres* (detall).

A l'anàlisi exposada de l'obra d'Anna Maria Maiolino s'ha esmentat la pulsio, el batec mínim d'energia que és la unitat bàsica d'activitat que constitueix el procés de l'esdevenir, i també s'ha fet al·lusió a la diferència que es presenta a cada acció consecutiva, encara que estigui formulada des de la repetició. *Pedres* planteja la condició de la diferència i desenvolupa aquest concepte des de la formació de les identitats com a resultat d'una



evolució històrica i d'una causalitat experiencial, però també des d'una perspectiva que té en compte les agències, i, per tant, les marques que queden inscrites en els cossos, sigui per emissió o per recepció, de les transferències relacionals i ambientals que es produeixen per la pertinença a un medi.



Planella, S. (2017). *Panets* (detall).



Planella, S. (2017). *Panets* (detall).



Planella, S. (2017). *Panets* (detall).



Planella, S. (2017). *Panets*.

D'altra banda, *Panets* és l'acció-instal·lació realitzada l'estiu del 2017 a la terrera de Vacamorta, la qual enfoca les troballes i intenta donar respostes a les preguntes sorgides de les experiències realitzades en treballs anteriors, analitzades en aquest apartat. El fang de *Panets* està constituït per diverses argiles, sorra i aigua recollides de manera rudimentària a diverses zones de la terrera, amb la finalitat d'obtenir una argila plàstica i adherent. Una vegada obtinguda la pasta, les masses d'argila han estat llançades amb tota la força del cos contra el penya-segat esgarrapat per les màquines. Les masses de fang, les quals han agafat la forma de panet a partir de l'impacte que han sofert en col·lidir amb la paret del cingle, s'han adherit, assecat gradualment i mantingut enganxades fins que les forces dels elements les han deformat, desfet i fet caure. Al fons del barranc s'han anat dissolent per l'erosió ambiental i s'han convertit, de nou, en pols d'argila que s'ha barrejat amb la de l'entorn.

En aquesta acció s'ha intentat disminuir la intervenció humana tot reduint les accions a gestos repetitius i elementals, com són el fet d'arrencar les terres, barrejar-les i llançar-les contra la paret. Uns gestos que tenen simples connotacions d'accions que remet

a la cultura animal, per exemple a les orenetes quan recullen el fang i l'enganxen a les parets per construir els nius, i, per tant, s'allunyen de les activitats creatives de la cultura humana que tenen finalitats estètiques. És així com es dona protagonisme a la matèria argilosa, als seus canvis d'estat i les seves manifestacions, mentre que la voluntat humana de domini es dilueix. Els gestos són només mitjans agencials, com ho podria ser qualsevol acció climàtica, geològica o biològica, i, per tant, només actuen com a detonants dinamitzadors del canvi, però sense cap intenció de dirigir les respostes cap a alguna mena de resultat preconcebut. Més aviat, es planteja construir una experiència i compartir una convivència —en un medi ferit per l'acció humana—, i observar els comportaments i les afectacions que neixen d'aquestes relacions.

Aquesta forma d'acostament amb els elements que conformen l'entorn en el qual viuen els humans i amb què es mantenen unes formes de relació segons uns patrons heretats s'articula des de la intuïció de la potencialitat i la creativitat de la matèria. Des de l'escolta, l'observació i la consideració, doncs, es prepara un terreny on puguin succeir esdeveniments que no es poden donar en un context on predominen les lògiques antropocèntriques.

Així doncs, queda expressada, concebuda i celebrada la diferència com a màxim exponent de les continuïtats i les discontinuïtats en les quals es basa qualsevol evolució vital que es pugui desenvolupar en relació amb un medi determinat. La repetició, doncs, és un mitjà evolutiu, però la finalitat és la diversitat i la seva prosperitat, sigui individual o en relació amb el medi on es desenvolupa. És en aquest ambient on es pot deixar espai perquè la matèria, i les seves evolucions i continuïtats, puguin desenvolupar-se i crear diàlegs i complicitats compartides. En aquest ambient d'intercanvi és lícit compartir una acció i experimentar una vivència plegats.

La viscositat de la pasta extremadament plàstica captura els rastres dels gestos que interactuen amb ella des de la complicitat en l'esdevenir conjunt. La granulositat i la consistència enganxifosa dels elements que la componen —els quals creen una dicotomia entre el moviment fluid i la continència viscosa— determinen un comportament de l'argila que es manifesta com si es tractés d'una massa viva, sensible en ser estimulada per les provocacions de la intervenció humana. La cooperació i l'encaix entre les dues corporalitats i els seus comportaments, gestos i reaccions provoquen una transferència i una transposició de les qualitats de cada entitat, procedint a una mena de simbiosi entre les dues condicions per crear-ne una de nova, resultat de la contribució de les dues.

Tanmateix, l'acció implica més actors, i tots ells també participen de l'acció i contribueixen a la resolució del fenomen —i, en tot cas, aquesta conclusió no és final, sinó que queda oberta; de fet, prossegueix el seu procés evolutiu amb la intervenció d'altres actors. Després de l'acció, hi ha una anomalia al penya-segat, però no hi ha incoherència ni cap contradicció. Les intencions de les dues corporalitats s'han ajuntat i han coincidit en l'experimentació de la creació d'una nova relació. El moviment de les masses de fang que ha produït l'impacte ha fet aflorar noves formes i nous volums reflexos i involuntaris.

La diversa densitat dels components de la massa ha provocat diverses reaccions i moviments del material, cosa que ha obert fissures i esqueixaments del conglomerat. Han aparegut noves textures que responen a resistències o adaptacions de la pasta magmàtica, on no queda cap rastre de la intervenció humana. La desaparició de la presència humana en la materialització de l'experiència és una recuperació dels espais aracionals que s'escapen del tarannà antropocèntric que ha determinat els vincles esbiaixats des de fa mil·lennis. Aquesta desaparició comporta, doncs, un ressorgiment de la vitalitat de la matèria, la qual havia quedat completament silenciada, i deixa constància que la seva forma de ser i el seu comportament no tenen res a veure amb els patrons convencionals establerts; és a dir, la matèria no és un compost inert i immòbil, sinó que disposa de les seves dinàmiques vitals que es fan visibles en situacions favorables.

Això és alliberador i, de fet, la relació que s'estableix entre aquests elements —enganxats a la paret amb la intervenció de l'acció humana i els elements que constitueixen la paret del cingle, que són allí a causa d'un procés geològic que no té res a veure amb la participació humana— és entre iguals. És a dir, el sentit, la funció, el capteniment que tenen l'argila, les pedres, la sorra, la matèria orgànica del penya-segat, és el mateix que tenen les masses d'argila enganxades a la paret. El fet d'estar enganxades a la paret per unes propietats intrínseques, com les que tenen la resta de components del seu entorn, i el fet de no tenir cap rastre de la memòria de l'acció humana fan que aquests elements puguin gaudir de les seves pròpies propietats, capacitats i qualitats, en definitiva, del seu ser, independentment de les dependències i les influències humanes, i, per tant, que puguin comportar-se i desenvolupar-se com el que són, un tros més de fang, exactament com la resta de fang que hi ha al cingle; per tant, adscriuen les mateixes funcions, condicions i agències. La cooperació humana, en aquest cas, dona prioritat a les necessitats de la natura per sobre dels interessos humans.

Aquesta forma de relació no implica un canvi de direcció en els processos, els comportaments i les funcions de la matèria amb la finalitat de manipular-los i subjugar-los als interessos dels humans, sinó una introspecció en els seus processos, els comportaments i les funcions amb la finalitat d'enfocar-los i comprendre'ls, i, així, poder gaudir i participar d'un esdevenir compartit. Concretament en aquesta acció s'ha aconseguit que no hi hagi cap diferència entre l'argila que ha estat còmplice de l'activitat humana i l'argila verge del penya-segat. Una vegada integrades, segueixen i comparteixen el mateix esdevenir, tot i haver seguit recorreguts completament diferents, en contacte o no amb l'acció humana, havent tingut o no una relació amb l'activitat humana. Aquesta no pot ser pensada des de la confrontació i la competència amb el medi en el qual s'inscriu, sinó que seria convenient que se situés en una posició de participació propositiva, perquè el fet de formar part del medi demana que se'l tracti amb atenció i cura per tal de contribuir a la seva prosperitat, cosa que serà beneficiosa per a tots els seus actors i, sobretot, per reforçar les seves connexions.

## **Panets i Creixements, conclusió**

Aquesta és, doncs, la conclusió que s'ha obtingut a partir de l'experiència pràctica realitzada a la terrera amb l'acció de la instal·lació *Panets*. En aquesta etapa del treball pràctic, s'ha trobat la manera de compartir una experiència i una vivència amb l'element terra, des del fet d'estar present i participar en l'establiment d'una relació col·laborativa respectuosa i descentralitzada, la qual ha permès desenvolupar la manifestació vital dels seus processos d'esdevenença propis. Aquests s'activen no pas per la voluntat individual de la mateixa argila, sinó per una activitat agencial col·lectiva. Formar part d'un medi vol dir estar actiu en les formes de relacionalitat interactives que desperten una activitat vital a partir de la contribució de les aportacions de tots i cadascun dels participants. Les interaccions relacionals comporten unes reaccions químiques, físiques i biològiques que són, en si mateixes, formes d'esdevenir actives. Aquestes formes són les que generen el ser, que és en si mateix l'esdevenir.

Per formar part d'aquestes relacions i no quedar-se fora dels processos de constitució del món, cal deixar enrere els patrons antropocèntrics que impedeixen esdevenir conjuntament amb la resta d'actors presents. És per aquestes raons que en la intervenció *Panets* es dilueix la intervenció humana i, en canvi, es dona espai a les reaccions desenvolupades per la mateixa matèria, que són les mateixes amb les quals dialoga i interactua quan s'emplaça en un ambient on altres masses d'argila es manifesten plenament en el seu més pur estat natural, sense cap mena d'influència humana, com ho és el penya-segat de la terrera on se situa l'acció.

La repetició diverses vegades dels mateixos gestos elementals per a la realització de l'acció no impedeix que el resultat final estigui constituït per la diferència formal de les diverses masses de fang enganxades a la paret. De fet, la repetició és una fórmula per activar agències de diversos orígens que interactuen de diferents maneres en cada acció, pel fet que cada moment, cada element i cada interacció amb els altres elements conté una sèrie de factors que marquen diferències.

En resum, qualsevol activitat artesanal, com per exemple la pràctica de fer bols al torn, utilitza l'acte repetitiu com un mitjà per aconseguir l'eficiència en el treball, però no té la finalitat d'homogeneïtzar els resultats, més aviat la repetició en l'elaboració artesanal té la consciència de la manifestació de la diferència com a suma de fragments de la totalitat. En el ritme de la repetició busca aconseguir una superació amb cada acció consecutiva, cosa que enalteix i fomenta el fet diferencial, el qual, en l'artesania, s'activa des del gest i el coneixement implícit, tot actuant amb una independència absoluta de la racionalitat.

La idea de la repetició com a rutina monòtona i mecànica neix de la industrialització. En aquesta època es plantegen els objectes produïts per les màquines com a idèntics, i es concep aquest fet com a signe de precisió i perfecció. S'anul·la d'aquesta manera la diferència com a valor i, al mateix temps, es perd el sentit de la imperfecció, el qual permet el repte de superar-se amb cada temptativa, i finalment s'accepta la noció de perfecció

que s'instaura des dels acabats de precisió mecànica. Aquesta nova concepció de la producció té repercussions en la manera de pensar i fer. Les màquines, dissenyades des de la racionalitat cartesiana, només poden actuar des d'aquesta actitud basada en la lògica matemàtica. En la seva activitat no hi ha lloc per a l'accident, la contingència, l'aproximació, el dubte, l'indefinit, la contaminació, etc., i precisament aquesta necessitat de definició categòrica de l'objecte l'aïlla i li atorga una autonomia que el fa realçar com a entitat individual. Al final, aquesta concepció de l'objecte amb una supremacia individual accentuada bloqueja totes les formes de relació entre l'objecte i el món, perquè la seva confecció s'ha basat en aquests valors. Aquest aïllament i aquesta separació del món representen un empobriment de les seves qualitats com a entitat relacional, i adquireix un valor com a objecte únicament arran del desenvolupament les seves funcions.

Tot el contrari de l'obra artesanal, que parteix d'una matèria a la qual se li reconeix una certa activitat vital en el seu procés de formació, es genera des d'un gest implícit i complet, i es desenvolupa des de la consideració de formar part com a fragment d'un procés compartit i progressiu que tendeix a la consecució de la totalitat. Un procés que, per cert, és un reflex —i dona continuïtat— dels processos de la natura com a suma d'interaccions on la diferència és la unitat evolutiva bàsica de l'evolució, i l'entitat autònoma agafa sentit per la seva funció d'aportar valor des de la diversitat, per tal de complementar i enriquir les relacions i les interaccions recíproques, les quals són els fonaments en què se sustenta el progrés i la prosperitat. Aquestes són, doncs, les pautes fonamentals en què es basa l'artesania per poder evolucionar de manera orgànica i compartida, i per poder ser una alternativa real i contemporània a la globalització i l'hegemonització, desenvolupades des de les lògiques logocèntriques, les quals, al final, representen una reducció de les interaccions entre les coses i, per tant, un empobriment de les possibilitats de generar diversitat.

## **1.10. La culturització de la matèria i la natura productiva**

### **1.10.1. Separació de la matèria de la seva qualitat intrínseca del medi interrelacional**

D'acord amb els principis occidentals, la substància s'ha concebut separada de la matèria. En canvi, en temps dels primers filòsofs grecs, deixant de banda Aristòtil, la matèria es considerava un accident, un complement subordinat a la substància que s'adaptava a ella segons la seva voluntat. Va ser així fins que aquesta, entesa com a subjecte, va guanyar protagonisme en relació amb la matèria.

En la tradició del pensament occidental, sempre ha predominat la tendència a separar i a desencaixar els sistemes d'elements interdependents. Potser perquè és més fàcil analitzar-los un per un que no pas com si fossin un sistema simbiòtic complex. O potser

—i això seria encara més greu— perquè els humans no hem estat capaços d'entendre els ecosistemes naturals com un conjunt d'elements col·laboratius, integrats i interdependents.

Cada ésser viu té una tendència innata a la supervivència. La lluita i l'esforç que fa per sobreviure neixen d'una inèrcia pròpia, o d'un *eros* impulsor, inseparable de qualsevol existència. Això dona peu a pensar que la consciència col·laborativa podria ser una pauta marcada per l'essència de la vida i que tots els éssers la posarien en acte exactament tal com si es tractés del seu instint de supervivència. Potser la humanitat ha traït aquest instint un cop ha desenvolupat la raó. Potser aquesta capacitat cognitiva ens ha restat capacitat intuïtiva i simbiòtica pel que fa a la potestat de relacionar-nos d'una manera més directa, holística, oberta i física amb l'entorn.

Aquesta desviació, en el cas de ser certa, és un greuge que es deu haver donat des que la raó humana preval sobre la intuïció animal o el sentiment de formar part de la natura. En tot cas, aquesta orientació ha marcat tota l'evolució cultural d'Occident i ha dictat un tipus de relació de superioritat dels humans envers la natura. Cada vegada amb més intensitat, alhora que avançava el desenvolupament del pensament antropocèntric lligat al progrés científic i tecnològic. De fet, la separació entre l'humà i la natura en l'evolució de la civilització s'ha fet cada vegada més profunda. I, tanmateix, ha anat avançant un tipus d'orientació entossudada a separar les parts del tot.

La idea de considerar la substància com a quelcom irreal, perquè no és demostrable científicament, es va consolidar en l'època dels racionalistes i els il·lustrats, i ha persistit fins avui. Tot allò que no fossin fenòmens demostrables científicament va perdre valor i, fins i tot, es va menystenir. Des d'aleshores, l'escissió entre matèria i substància, entre matèria i forma o entre físic i espiritual s'ha anat fent cada vegada més evident.

Mircea Eliade (1986) posa de relleu la concepció que tenien els avantpassats (herois, xamans, artesans divins...) de la natura, la terra, els minerals... com a matèria viva amb autodeterminació. També de perfeccionar-se amb la complicitat del temps, una manera d'entendre el món més propera a una evolució natural relacional. La compenetració amb l'esdevenir natural els feia pensar que els humans, amb els seus coneixements tecnològics, podrien col·laborar amb la natura per tal d'accelerar-ne el procés de maduració i, així, arribar a la perfecció tant física (en relació amb la matèria natural) com espiritual (en relació amb els humans). Això els ajudaria a comprendre els secrets de l'esdevenir i de la natura, i es convertirien en còmplices, en coautors i col·laboradors d'un poder superior. Malauradament, aquesta ideologia cooperativista va quedar arrelada a la recerca alquímica i es va anar arraconant fins que fou suplantada pel vessant més prosaic del pensament humà. Aquest fet responia a la descoberta que la seva derivació científica, concretament la pràctica de la química, oferia uns resultats que augmentaven el control sobre la matèria. És així com, en l'era de la raó, es va optar per la ciència empírica com a pilar de la nova societat que va donar continuïtat a l'il·luminisme. La supèrbia enfront la natura i l'ànnsia de dominar-la van encaminar aquesta relació cap a una explotació sense mesura, egoista i interessada.

### 1.10.2. La natura sagrada i la transmutació de la matèria, considerada viva en la societat arcaica

La «conquesta de la matèria» va començar probablement al Paleolític, és a dir, tan aviat com els humans van aconseguir dominar el foc i utilitzar-lo per modificar els estats de la matèria. Eliade, al seu llibre sobre els primers ferrers, miners, metal·lúrgics i alquimistes a l'edat arcaica, sosté que la matèria i la possibilitat de transformar-la estan directament vinculades al sentit que agafa, per a les cultures primordials, la relació amb la natura i la terra. El cultiu de la terra o la coccio de l'argila, com passa més endavant amb el treball de miners i forjadors,<sup>31</sup> situaven l'home arcaic en un univers curull de sacralitat, en el qual es tenia un pensament dominat pel simbolisme cosmològic —que implicava una experiència del món molt diferent de la que es té actualment. El món no només era «viu», sinó també «obert». Un objecte no era mai només un objecte (com passa amb el coneixement modern), sinó que era també un signe o un receptacle d'alguna cosa més, d'una realitat que transcendia el pla de ser d'aquell objecte. Per exemple, el camp llaurat era alguna cosa més que un tros de terra, era també el cos de la mare Terra. L'aixada era un *phallus*, sense deixar de ser una eina. Llaurar era al mateix temps un treball (efectuat amb eines fetes per l'home) i una unió sexual orientada a la fecundació hierogàmica de la mare Terra. També les cultures primitives donaven als minerals un caràcter sagrat pel seu origen, atès que creixien a l'interior de la mare Terra, al seu ventre, com si fossin embrions. Cal recordar que etimològicament «matèria» està relacionada amb *māter* («origen, font, mare»).

En les societats arcaiques, els metal·lúrgics i els forjadors havien adquirit un estatus especial. En primer lloc, perquè el coneixement de l'ofici es transmetia a través de rituals d'iniciació; i, en segon lloc, perquè el constructor d'eines i armes —que havia assolit el domini del foc i el coneixement de les propietats de la matèria— es va convertir en un ésser connectat amb allò superior, per la seva comprensió del sagrat. Els objectes que construïa tenien la capacitat d'influir en la conquesta de la vida, de contribuir a la cultura, o bé de provocar la mort a través de la possessió d'armes de guerra.

Així doncs, el forjador agafà una aura d'ésser diví, ja que fou capaç de perfeccionar la creació i modificar el món a partir de la matèria i el foc. Tenia la capacitat de fer evolucionar la civilització, educar els homes i apropar-los la cultura. Era el ferrer diví, l'heroi culturitzant que estava connectat amb un àmbit superior. Aquesta col·laboració amb el demiürg suprem li donava la possibilitat d'accedir a la comprensió dels misteris,

---

31 Tot i que Eliade reconeix que hauria preferit abordar la temàtica des de l'experiència demiúrgica del terrisser primitiu com a primer modificador de l'estat de la matèria (per la seva vinculació amb la matèria primera més bàsica i més original, com és la terra, l'argila), es va veure obligat a fer l'estudi a partir de l'aproximació als miners, metal·lúrgics i forjadors pel fet que hi ha molt més material mitològic que tracta aquest tema. Sigui com sigui, hi ha una correspondència entre la modificació dels metalls i la modificació de la terra, i és que les dues es troben al subsol, es modifiquen amb el foc i es transformen mitjançant els forns.

al poder curatiu i el desenvolupament de l'ordre espiritual. És justament l'*Homo faber* qui vaticina la supremacia de les èpoques industrials posteriors:

L'alquimista occidental acaba l'última etapa de l'antiquíssim programa, iniciat per l'*Homo faber*, des del moment en què es proposa transformar una naturalesa que considera en diverses perspectives com a sagrada o susceptible de ser convertida en una manifestació del sagrat. El concepte de la transmutació alquímica és la fabulosa coronació de la fe en la possibilitat de canviar la Natura mitjançant el treball humà (treball que implica, no ho oblidem, una significació litúrgica).<sup>32</sup>

Després de la fi dels alquimistes i de l'inici de l'hegemonia de la mentalitat racional amb el triomf de la ciència i la raó per sobre de la connexió amb el sagrat, comença una nova etapa que es proposa el control de la natura i que culminarà amb el col·lapse de l'antropocè. Hi ha, però, una zona alternativa i silenciosa que ha permès desenvolupar la unió entre el fet espiritual i el que és material. Aquesta recerca sobre la continuïtat entre la immaterialitat i la matèria ha estat possible sobretot per qui està en un diàleg i contacte constant amb la materialitat.

### 1.10.3. Cristina Gozzini i la matèria etèria

Cristina Gozzini té la capacitat natural d'estar vinculada a la resta de persones, espècies i coses. Una actitud intuïtiva d'escolta i obertura que reconeix una continuïtat entre totes les coses que existeixen, des d'on s'estableixen uns lligams de connexió i responsabilitat envers elles. L'atenció, l'afectivitat i les cures podrien ser eines amb què reforça el sentit de formar part d'aquesta comunitat amb la qual comparteix l'existència. Només des d'aquesta posició de reconeixement és possible nodrir-la i col·laborar amb la seva prosperitat. En tot cas, en el seu treball aquestes nocions no són explícites, sinó que es troben en forma de metàfores que parlen, entre altres coses, de compartir el fet d'estar en aquest món. També parlen de la interdependència de totes les coses i del fet que sigui necessària i, tanmateix, permeti interaccionar, esdevenir, emergir i ser.

Gozzini, com a visionària i reveladora de hierofanies —*Profuso Verde* [Verd Profús], *Cresce* [Creix], *Verde* [Verd], *Infra* [Infra], etc. —, capta esdeveniments on es manifesta la força creativa que impregna qualsevol experiència activa o vital que fa possible, per exemple, que es doni la simbiosi entre espècies, o organismes o compostos que pertanyen a diferents categories. La simbiosi va més enllà d'espècies i organicitats, perquè s'empara en una relació transbiològica i transmatèrica que dona supremacia a l'atracció vital i reactiva per sobre de les funcionalitats mecàniques. Així s'estén pel món, tot generant i nodrint la vida, i transmetent l'energia creadora a totes les coses. Són

<sup>32</sup> Eliade, 1986, p. 152.



espais d'agència que estan i actuen en l'ambient. Recullen i encarnen l'esperit creatiu que flueix de manera dinàmica i constant. Són espais sense limitacions, connectats a una transcendència còsmica que Gozzini reconeix i és capaç d'assenyalar. Timothy Morton parla del ser de les coses com a quelcom impenetrable i incompreensible. És aquella part de la cosa que no és reductible, que és el que és. Només es pot conèixer quan s'arriba a la consciència amagada darrere la seva aparença. Fet que segons ell és impossible, perquè les consciències són intangibles, intransferibles i insubstituïbles. Per tant, no poden entrar en contacte. Cada consciència és única i autònoma, íntegra i completa, i, de fet, està situada en un cos, cosa o entitat que l'acull i la protegeix.

Gozzini té, en canvi, la capacitat d'assenyalar, apropar-se i tocar aquestes consciències, de desvelar-les sense la dependència de la seva aparença, sinó més aviat de presentar-les directament, tot revelant la seva essència. Deixar que aquesta essència es manifesti i flueixi permet sentir-se part del tot, sense dualitats.



Gozzini, C. (2021). *Profuso Verde* [Verd Profús].



Gozzini, C. (2019). *Cresce* [Creix].



Gozzini, C. (2019). *Verde* [Verd].



Gozzini, C. (2018). *Infra*.

Formar part del tot i acostar les consciències sense por i sense limitacions permet Gozzini fusionar-se amb tots els elements que conformen l'univers, i fins i tot mirar a través seu. És des d'aquesta nova mirada activada des d'altres consciències que és possible arribar a un altre centre —més enllà del centre subjectiu i, per tant, parcial—, reconquerir el present —des de l'essència d'un veritable «ara» no fracturat pel no present hegemònic— i, finalment, prendre consciència de ser just allà on s'està, de ser allò que s'és, des de la consciència interna i les consciències externes que coincideixen en un moment i en un lloc de trobada que és inefable, però perceptible:

«L'encontre» no es pot explicar, només percebre, perquè té lloc gràcies a la sincronització instantània de diversos elements. De fet, no són tant les coses en si mateixes les que ho fan possible, sinó les coordenades del temps i de l'espai. Així, entenem que al final les coses són transitòries, mentre que només el temps i l'espai existeixen permanentment. Quan un entra realment en contacte amb el món, pot esdevenir part d'ell i de la vida que impregna totes les coses, i que transpira a través d'elles. Precisament perquè no s'atura en objectes fenomènics sinó que, a través d'ells,

arribem a aquesta essència de la vida; les coses s'afirmen i es neguen alhora. Però la trobada es produeix rarament, i com que depèn de la concurrència de diversos elements, no es pot produir quan ho desitja l'home, que és només un d'aquests elements. [...] L'art neix precisament de la voluntat de suspendre aquell moment d'unitat amb el món i així assegurar-ne la durada.<sup>33</sup>

L'encontre, doncs, com a lloc de suspensió de la subjectivitat és una fusió de tots els elements que conformen l'univers. A través del contacte amb la materialitat poden néixer situacions inexplicables. Qualsevol situació que hagi sigut performada és acollida en els fluxos infinits de l'esdevenir material. És des de les relacionalitats materials des d'on es pot accedir al contacte profund amb l'essència de la vida, la qual traspasa totes les coses. Per això, totes les coses contenen la vida i la mort en el seu disseny vital, és com si l'organicitat i la inorganicitat no només es tornessin i es recombinessin constantment com a éssers i entitats, és com si també s'estiguessin entreteixint constantment en la constitució de la matèria i l'esdevenir.

És un lloc inexplicable; és una experiència que revela la part desconeguda de l'existència on les coses ja no tenen formes ni límits, on es difuminen perquè esdevenen inefables, intangibles, inexplicables. És en aquest moment i en aquest lloc on Gozzini experimenta la unitat amb totes les coses i revela una xarxa de relacions invisibles, on es troba el sentit de l'existència.

En el treball de Gozzini sempre hi ha una tensió contínua entre materialitat i immaterialitat. Els camps magnètics entre cossos, les xarxes complexes, l'expansió amorfa de les entitats contingudes, l'emergència i l'extensió de la matèria en el buit, l'aparició i la colonització de la vida en la matèria inorgànica, el registre del temps geològic incommensurable, la interdependència de les morfologies de la vida orgànica i la inorgànica, la interacció entre la vida de la matèria i els organismes, la gravetat i les atraccions vitals, la propagació de l'informe i l'inestable en situacions rígides i immutables, etc. Hi ha, contemporàniament, una constant necessitat d'alliberament de les propietats de la matèria i una necessitat de reconèixer-les, perquè just en aquesta zona liminar entre les dues condicions hi ha un espai improbable, desconegut i inassolible on hi ha una potencialitat de manifestació que va més enllà del que es pot pensar o imaginar. Aquí, la forma i la matèria estan evocades com un estat de transició, una captura d'allò instantani, del que és propi de l'instant. Així, la matèria parla inherentment del seu moviment.

Gozzini, en el seu treball sobre l'ecosofia, cita Henri Bergson (citada per Harway 2018, p. 42) per incidir en el fet de la transició constant de la matèria constituent: «L'única cosa

---

33 Gozzini i Wanyi, 2017, p. 77. L'article citat és un text reproduït i revisat del catàleg de Barbara Bertolozzi, «El llenguatge de les coses: teoria i producció artística del grup Mono-Ha», que es va escriure amb motiu d'una exposició al Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», l'any 1988 (p. 2 del text en línia o p. 18 del catàleg imprès). Recuperat de <https://www.castelligallery.com/attachment/en/5ccc8899a5aa2c2f30864af2/DownloadableItem/5dea75c7283c11a44805ac72>.



Gozzini, C. (2021). *Infra*.



Gozzini, C. (2018). *(A STEP) Out of Me* [(A un Pas) Fora de Mi].



Gozzini, C. (2021). *Foglia di Cactus 1* [Fulla de Cactus 1].



Gozzini, C. (2021). *Foglia di Cactus 2* [Fulla de Cactus 2].



Gozzini, C. (2021). *Foglia di Geranio* [Fulla de Gerani].



Gozzini, C. (2021). *Fungo della Longevita 1* [Bolet de la Longevitat 1].



Gozzini, C. (2021). *Fungo della Longevita 2* [Bolet de la Longevitat 2].



Gozzini, C. (2021). *Fungo della Longevita e Spora* [Bolet de la Longevitat i Espora].



Gozzini, C. (2022). *Carota di Travertino* [Pastanaga de Traverti].

real és el canvi constant de la forma: la forma és només una imatge instantània d'una transició» (Gozzini, 2020, p. 72). Però, què hi ha al darrere d'aquesta transició? Què és el que s'amaga dintre d'aquesta passarel·la infinita de formes efímeres i transitòries?

## Gozzini i la unitat

Gozzini, en el seu últim treball, encara en procés, planteja una experiència compartida en una zona boscosa, la Ragnaia, intacta des del Renaixement, la qual forma part de la vil·la Rospigliosi, a la Toscana. Allí realitza una residència creativa basada en el desplegament d'una experiència directa al territori, a partir de la qual neixen unes manifestacions creatives



Gozzini, C. (2021). *Finalmente Niente* [Finalment Res]. Declaració pública i lectura del compromís per mantenir l'estat natural de la Ragnaia, vil·la Rospigliosi.

que es comparteixen amb persones interessades durant diverses sessions, des de l'11 de setembre del 2021 fins a l'11 de setembre del 2022. El primer resultat de la seva experiència és la transformació de l'estructura nerviosa d'una fulla que va ser trobada a la Ragnaia en un mapa del lloc. De fet, aquesta transposició és el símbol de la declaració d'intencions per part de la propietat de mantenir per sempre la Ragnaia en el seu estat natural íntegre, preservada i inalterada durant molts segles.

Una altra experiència ha sigut la realització d'un vídeo (Gozzini, 2022) a partir de la col·locació de càmeres de filmació amb sensors de moviment que enregistren imatges quan detecten activitat en el seu entorn. El vídeo tracta principalment dues temàtiques: d'una banda, es projecten les imatges segons la temporalitat animal; de l'altra, es descobreix un ambient poblat pels seus habitants naturals, els quals han sigut desarrelats per la colonització hegemònica i supressiva humana.

En relació amb el temps animal, és important comentar que Gozzini subverteix el temps concebut pels humans, basat en la idea que la imatge de l'instant equival a 1/18 parts de segon; és a dir, l'humà percep la sensació del moviment en processar més de divuit imatges per segon, i, per tant, reconeix l'instant com el mòdul de la imatge mínima que, sumat a altres disset mòduls nuclears d'imatge, fa la impressió de moviment. Però els animals tenen un altre barem en relació amb el temps i la unitat que reconeixen com a instant, que és d'1/73 per a un caragol i de 1/54 per a altres animals. Per tant, segons la percepció humana, un instant del món animal correspon a un temps molt més dilatat. Gozzini recrea la percepció de la temporalitat animal al vídeo, tot proposant una freqüència d'1/73 imatges per segon. D'aquesta manera, crea una percepció i una reflexió sobre la desacceleració, i promou el fet d'alliberar el temps i l'instant del món animal del bosc de la Ragnaia.

Referent al segon tema, el bosc que ha sigut l'escenari de la investigació creativa i, per tant, que sempre s'ha concebut a partir de la mirada i la intencionalitat humana, agafa ara una altra dimensió a través de l'esguard vigilant i objectiu de les màquines que exploren una altra temporalitat, la qual emergeix quan els humans desapareixen de l'escena. És aleshores que el bosc agafa una altra vida, i uns personatges invisibilitzats apareixen de nou a l'escena i testimonien la seva corporalitat, la seva susceptibilitat i la seva vulnerabilitat, així com la seva interdependència dels altres éssers i de l'ambient. En tot cas, els animals salvatges són la prova que hi ha una vida paral·lela, però completament separada de la dels humans, tot i que es desenvolupa en el mateix medi; però davant la negativa dels humans de compartir-lo, han hagut de trobar altres formes de vida marginals que es desenvolupen en les franges temporals intempestives i als llocs poc freqüentats pels humans. Si els animals salvatges, membres de les espècies més properes als humans en relació amb les seves capacitats, les seves actituds i els seus comportaments, són expulsats dels seus espais de cohabitació i invisibilitzats amb un afany de predominança i seguretat

per part dels humans, quina mirada i quina relació poden establir els humans amb altres espècies o entitats més allunyades de la seva constitució?



Gozzini, C. (2022). *Presenze Animali 1* [Presències Animals 1].



Gozzini, C. (2022). *Presenze Animali 2* [Presències Animals 2].



Cristina Gozzini, C. (2022). *Presenze Animali 3* [Presències Animals 3].



Gozzini, C. (2022). *Presenze Animali 4* [Presències Animals 4].



Gozzini, C. (2022). *Presenze Animali 5* [Presències Animals 5].



Gozzini, C. (2022). *Presenze Animali 6* [Presències Animals 6].



Gozzini, C. (2022). *Presenze Animali 7* [Presències Animals 7].



Gozzini, C. (2022). *Presenze Animali 8* [Presències Animals 8].



Planella, S. (1993). *10.000 Éssers d'Aquest Món*.

Una peça que l'autor de la tesi va realitzar l'any 1993, *10.000 Éssers d'Aquest Món*,<sup>34</sup> mostra una taxonomia d'elements d'origen natural en estat de conservació per al consum humà. Es tracta d'un gran nombre de productes naturals envasats al buit que estan presentats en un expositor, fidel a les estètiques dels supermercats. Són despulles animals, vegetals i minerals que els humans utilitzen per a les seves necessitats alimentàries, higièniques, cosmètiques, lúdiques, etc. Són tots ells elements que, en un moment determinat, han sigut éssers vius i han format part de la xarxa de fluids vitals que anima els ecosistemes vius del planeta: patates, musclos, cebes, blat, tabac, alls, aigua, cireretes, camamilla, nous, mel, ous, menta, arròs, garrofes,

mongetes, cacauets, pa, canyella, safrà, farina, vi, cigrons, avellanes, cloïsses, vinagre, fajol, blat de moro, pebre, oli, olives, ametlles, gambes, arengades, anís estrellat, panses, castanyes, etc. Amb l'exposició de tots aquests elements, descontextualitzats i arxivats en uns contenidors individuals i aïllants, queda clara la manera com els humans tenen

<sup>34</sup> La peça va ser seleccionada a la 3a Biennal d'Art de Girona, 1993 i exposada al Museu d'Art de Girona).

de relacionar-se amb la biodiversitat i els recursos naturals del medi ambient. Si aquests mètodes d'explotació, de processament, de conservació, de consum, són la manera prevalent i hegemònica que els humans tenen de relacionar-se amb els altres éssers vius i elements naturals del planeta, és lògic —que després de trenta anys de la realització d'aquest treball i pensant que la capacitat productiva ha anat augmentant en progressió geomètrica fins a l'actualitat— que s'hagi arribat al carreró sense sortida de l'antropocè.

La sèrie de fotografies *Criatures* vol ser un recull d'entitats i fenòmens de diferents categories que s'han individuat a la terrera de Vacamorta. No es pot establir amb claredat quines són les condicions o les propietats que determinen la selecció d'aquestes constitucions, tot i que, sens dubte, hi ha moltes altres candidates a formar part d'aquesta agrupació que, en tot cas, queda oberta. Un tret diferencial podria ser, d'una banda, la necessitat de fer visible la relació de causalitat i afectivitat en l'encarnació de cada fenomen físic en la seva transitorietat. Si es combina aquesta condició amb la diversificació de materialitats, que van de les més substancials a les més subtils, es podrien copsar algunes de les pautes marcades per les línies de selecció. Aquestes corporeïtats es materialitzen en diverses formes que no busquen crear unes pautes excloents, sinó tot el contrari: obrir la dimensió corporal a altres condicions que sovint no són tingudes en compte com a tals per les convencions hegemòniques i antropocèntriques.



Planella, S. (2020). *Criatures 1*.



Planella, S. (2020). *Criatures 2*.



Planella, S. (2020). *Criatures 3*.



Planella, S. (2020). *Criatures 4*.



Planella, S. (2020). *Criatures 5*.



Planella, S. (2020). *Criatures 6*.



Planella, S. (2020). *Criatures 7*.



Planella, S. (2020). *Criatures 8*.



Planella, S. (2020). *Criatures 9*.



Planella, S. (2017). *Criatures 10*.

1.10. La culturització de la matèria i la natura productiva



Planella, S. (2017). *Criatures 11.*



Planella, S. (2017). *Criatures 12.*



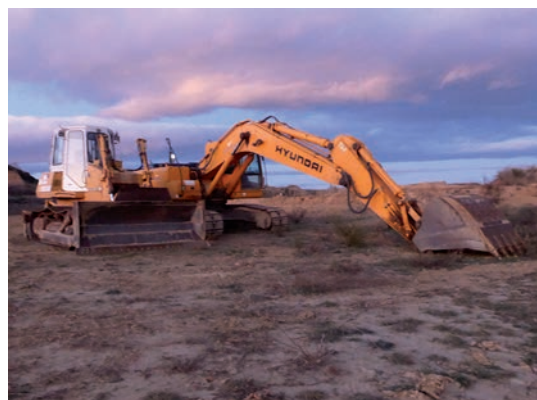
Planella, S. (2017). *Criatures 13.*



Planella, S. (2017). *Criatures 14.*



Planella, S. (2018). *Criatures 15.*



Planella, S. (2018). *Criatures 16.*





Planella, S. (2018). *Criatures 17*.



Planella, S. (2018). *Criatures 18*.



Planella, S. (2018). *Criatures 19*.



Planella, S. (2020). *Criatures 20*.



Planella, S. (2020). *Criatures 21*.



Planella, S. (2020). *Criatures 22*.

Planella, S. (2020). *Criatures* 23.

Per *corporalitat* s'entén una organització de substància material. A vegades, s'utilitza per assenyalar un organisme format per un grup de coses o elements que configuren un sistema o organisme. Per tant, el terme es refereix a unes entitats materials amb estructures tridimensionals i amb propietats físiques. Les pedres, les sabates, les màquines, la massa de fang, el tros de plàstic, per exemple, es poden considerar corporalitats. Però un remolí, una bombolla d'aire, un forat, un reflex, una concavitat o les ones expansives, per exemple, es poden considerar cossos? Sí, són elements o entitats que han estat individuats en el context de la terrera i cadascuna d'elles implica unes afectacions, unes manifestacions o unes agències en les condicions i els estats de l'argila. De fet, algunes són en si mateixes expressions creatives causals —i, tanmateix, afectives— originades de manera directa o indirecta per les dinàmiques implícites de l'ecosistema en els seus estats evolutius de transició, o sigui, efímers. En tot cas, demostren amb evidència la seva potencialitat expressiva sense deixar de ser, fonamentalment, un element passatger, un instant congelat temporalment, una reconfiguració material transitòria de la infinita cadena d'esdeveniments que s'expressen a través de la materialitat. Materialitats que no per ser menys materials perden la seva incidència en el seu àmbit contextual. Més aviat, la immaterialitat de certs fenòmens convida a entendre el fet que la matèria és un lloc que es compon i es descompon constantment, i que a través d'aquestes dinàmiques que travessen diversos estats i condicions materials —i menys materials— es manifesten no només energies —que de fet ja estan implícites en la mateixa matèria—, sinó també altres intencions, actituds, gestos, agències, efectes, responsabilitats, atraccions, etc., que també marquen i modelen la materialitat. A vegades, aquestes forces creatives són denses i substancials i, per tant, infonen unes consistències fermes, sòlides a la materialitat; d'altres vegades, l'esperit creatiu és subtil i eteri i, per tant, suscitaven una consistència immaterial als cossos. És així com, des de la materialitat o des d'una condició més o menys corpòria, es pot donar i reconèixer una transmissió d'energies que no només tenen a veure amb qüestions físiques, sinó que també poden tenir intensitats afectives que transcendeixen la materialitat; fins i tot, poden estar contextualitzades en una dimensió sobrenatural, o potser còsmica. Justament és aquesta possibilitat intangible, incorpòria, immaterial, inefable que també pot travessar, influenciar i ser expressada per

la materialitat. La matèria pot absorbir i irradiar energia física, mental, virtual, però no només això; en el cas que ens ocupa, també es contempla la possibilitat que la matèria pugui emanar energia, força o esperit creador.

#### **1.10.4. La deriva de la matèria i el domini de la naturalesa en la societat moderna**

La recerca alquimista es consolida en societats on allò que és sagrat forma part de la vida i del treball, i on la natura és la manifestació d'un procés vital cap a la perfecció i la unitat:

És probable que hagi estat la vella concepció de la Mare Terra, portadora de minerals-embrions, la qual va cristal·litzar la fe en una transmutació artificial; és a dir, verificada en un laboratori. Va ser probablement la trobada amb els simbolismes, les mitologies i les tècniques dels miners, fonedors i ferrers el que va donar lloc a les primeres operacions alquímiques. Però, sobretot, va ser el descobriment experimental de la Substància vivent, tal com era sentida pels artesans, allò que degué jugar un paper decisiu. Efectivament, és la concepció d'una Vida complexa i dramàtica de la Matèria el que constitueix l'originalitat de l'alquímia en relació amb la ciència grega clàssica. Hi ha, doncs, fonament per a suposar que l'experiència de la vida dramàtica de la Matèria va ser possible precisament gràcies al coneixement dels Misteris greco-orientals.<sup>35</sup>

Per Eliade, la iniciació en aquests misteris era un procés de transmutació del místic per obtenir un canvi del seu règim ontològic i convertir-se en immortal a través de l'experiència de la passió, la mort i la resurrecció d'un déu mític:

Aquí rau la novetat de la perspectiva alquímica: la Vida de la Matèria no està ja definida en termes de hierofanies «vitals» com en la perspectiva de l'home arcaic, sinó que adquireix una dimensió «espiritual». Dit d'una altra manera, en assumir la Matèria la significació del drama i el patiment, assumeix també el destí de l'Esperit. Les «proves d'iniciació» que en el terreny de l'esperit condueixen a la llibertat, a la il·luminació i a la immortalitat porten al terreny de la matèria a la transmutació, a la Pedra Filosofal.<sup>36</sup>

L'*Homo faber* col·labora amb la natura i accelera el seu procés temporal per arribar a la perfecció de la matèria. Substitueix el temps natural i geològic pel temps vital, gràcies al treball i a la seva intel·ligència. Tanmateix, aquest treball no perd el seu sentit ritual, perquè està vinculat a la transformació de la matèria. Una matèria que revela l'aspecte subtil de la substància proporcionada per una natura viva i amb dimensió divina. La natura, doncs, és alliberada de la llei del temps, primer pel forjador i després per l'alquimista.

---

35 Eliade, 1986, p. 133.

36 Eliade, 1986, p. 134.

Tots dos utilitzen el foc per aconseguir la transmutació. El primer amb un tarannà màgic-religiós i xamànic, i el segon des d'un àmbit místic i espiritual. El domini del foc es converteix en una eina física per la seva capacitat de modificar la natura i crear noves formes. Encara que també és una afirmació dels progressos culturals de la metal·lúrgia, i de les tècniques psico-fisiològiques que fonamenten la màgia i les místiques xamàniques més antigues.

Cal tenir present que el foc interior, no combustible, sempre ha estat un referent pel que fa a la superació humana, així com en l'aproximació al món dels esperits. Les teofanies ígnies són, doncs, metàfores tant de les passions i les combustions de l'ànima, com de l'amor místic i les experiències espirituals. Amb aquestes accions s'aconsegueix no només transformar la matèria, sinó també transformar l'ésser humà i guiar-lo cap al coneixement dels misteris.

Segons aquestes concepcions culturals, la natura tendia a la perfecció a través d'una evolució. Des d'allò que és mineral vers allò que és animal, fins a evolucionar cap a l'humà. L'últim estadi, encara a conquerir, hauria de ser la immortalitat. Els alquimistes van fer seves aquestes premisses i treballaren per aconseguir transformar el plom en or com a pràctica d'una transformació paral·lela a un estadi espiritual.

### **1.10.5. La ciència i el treball humà substitueixen el temps natural**

L'esperit de l'alquímia segueix viu en el potencial de l'*Homo faber* i allà on es fa evident la significació escatològica del treball, la tècnica i l'explotació científica de la natura. No només es creu que es pot dominar la natura, sinó que a més a més se la situa en la posició de rival, perquè l'humà modern té la ferma intenció d'imposar-li un temps més accelerat per no haver d'esperar el lent esdevenir natural:

D'ara endavant, seran la ciència i el treball els que facin l'obra del Temps. De manera que l'home reconeix com més essencial la seva intel·ligència aplicada i la seva capacitat de treball, assumeix avui la funció de la durada temporal; en altres termes, substitueix el temps en la seva comesa.<sup>37</sup>

És durant el segle XIX, amb la industrialització, que la humanitat substitueix el temps en les seves relacions amb la natura. En aquest moment comença la gran acceleració, la qual precipita els ritmes d'explotació de qualsevol matèria orgànica o inorgànica que es pugui convertir en un valor productiu. La possibilitat d'abolir el temps es demostra, per primera vegada, quan la química orgànica —l'objectiu de la qual és trobar les bases dels minerals que originen la vida— obre pas als productes sintètics. Això s'explica perquè esdevé possible preparar, al laboratori, una quantitat de substàncies que la natura

37 Eliade, 1986, p. 154.

hauria necessitat mil·lennis per obtenir. Així doncs, la preparació sintètica de la vida fou el principal propòsit de la ciència durant tota la segona meitat del segle XIX i principis del XX. Un objectiu que portava en els seus orígens el somni alquímic de l'homuncle (Eliade, 1986, p. 155).

La part empírica de l'alquímia va esdevenir un llegat fonamental per a les ciències experimentals. La part ideològica, tot i no haver trobat un lloc en aquesta disciplina, no es perdé, sinó que es va desenvolupar en el pensament expeditiu que es respirava al segle XIX. Un pensament que va promoure la confiança en la transmutació de la natura i en l'ambició de dominar el temps. Tot i això, la concepció de la natura com a font de hierofanies i de treball-ritual va quedar anul·lada en les societats industrials. De fet, Eliade recorda que l'alquimista va evitar d'adoptar el paper de substitut del temps perquè professava un gran respecte cap a la natura. No volia ocupar-ne el lloc, tot i pretendre accelerar els processos naturals. No s'identificava amb un ésser temporal, perquè creia en l'eternitat de les ànimes i en el desig d'arribar a ser immortal. Tenia consciència de la irreversibilitat del temps, per això el regenerava a través de rituals cosmològics (Eliade, 1986, p.154).

Quan els objectius de l'alquimista passen d'unes necessitats individuals a convertir-se en motiu de conquesta col·lectiva, i determinen el funcionament de la societat per obtenir èxit científic i rendibilitat productiva, és el moment en què els humans tenen un canvi d'actitud. No només adopten el paper de substituïts del temps, sinó que també s'hi identifiquen. El treball va haver de ser secularitzat per proveir l'energia necessària per a les ambicions del segle XIX. Per primera vegada s'havia de treballar sense disposar de la dimensió litúrgica, la qual, en societats anteriors, havia fet el treball més suportable (Eliade, 1986, p. 152). Amb el treball definitivament secularitzat, l'humà es converteix en un ésser exclusivament temporal, amb valor únicament com a ésser productiu. És aleshores quan la seva productivitat es comença a mesurar en hores o unitats d'energia.

La tesi bàsica d'Eliade és que la matèria i la possibilitat de transformar-la estan directament lligades al sentit que agafa, per a les cultures arcaïques, la seva relació amb la natura i amb la terra, determinada per la convicció que la natura té la capacitat de manifestació del sagrat i que, com a entitat integradora de tots els elements interdependents que la conformen, és viva. Des d'aquesta perspectiva, la relació que l'humà estableix amb la natura i la transformació que estableix en relació amb l'entorn serveixen per posar-se en contacte amb el sagrat, i per donar un pes de ritual al treball.

Quan els alquimistes agafen el relleu dels coneixedors dels secrets dels oficis per transformar la matèria, o sigui, dels dominadors del foc, els forjadors divins, els xamans i els herois civilitzadors, es diferencien dels seus antecessors en el fet que intenten accelerar la transmutació dels minerals, la matèria i la natura. Precipiten els processos naturals amb la presumpció de col·laborar amb la natura i ajudar-la a produir la matèria perfecta, que en el fons pensen que és el seu destí final.

La transformació total de la natura es produeix a causa del desenvolupament de la química, la física, les ciències experimentals i, finalment, la indústria. El tribut que cal

pagar és que els humans es converteixen en substituïts del temps. L'humà no té temps d'esperar que la natura faci el seu procés, i proporciona el seu treball físic i intel·lectual per fer-lo més ràpid i millor. Però, amb la substitució del temps, l'humà passa a assumir-lo, s'identifica amb ell de manera que el temps perd la seva qualitat litúrgica per convertir-se en un temps de producció vàcua, sense cap mena de sentit. En convertir la seva vida en una missió productiva, l'ésser humà lliga les seves capacitats al desgast temporal que suposa una devaluació seqüenciada alhora que el seu recorregut vital avança. Mentre es consumeix en treure el màxim profit de l'intercanvi productiu, s'ofega en la vacuïtat que li suposen els guanys materials i la vanitat en què viu. L'engany del consumisme i de la conquesta d'un món perfecte es reflecteix en els ideals de les persones que aspiren a tenir èxit o reconeixement social a partir de la demostració del poder econòmic. La publicitat i la il·lusió d'un món material ideal és un clar exemple de què suposadament cal conquerir per ser feliç. Encara que l'individu mai no hi podrà accedir, perquè és una construcció fictícia creada expressament per seduir la societat.

Justament són aquestes conquestes materials les que creen uns estats provisionals de felicitat i estimulen a continuar la cursa de l'escalada social per obtenir cada vegada més poder econòmic. La consciència que aquesta escalada no té fi, perquè sempre existirà la necessitat d'acumular per arribar a ser feliç, no es planteja, perquè la mateixa dinàmica implica deixar de pensar i de ser crític amb el sistema per la improductivitat que això representa. Així doncs, la cadena treball-producció-rèdits-consumisme porta a un paradigma d'esclavatge que es repetirà fins a l'infinit, i que comporta una constant insatisfacció i buidor per la seva desvinculació de qualsevol element que tendeixi a un reconeixement holístic del benestar espiritual, o com diu Eliade, a un apropament a allò que és sagrat.

L'ésser humà es veu incapaç d'arribar a una maduració espiritual, perquè aquestes tendències que proclama la modernitat no compten amb una direcció ètica. Així doncs, a causa d'una predisposició impulsada pel progrés es crea el sentiment de la tràgica consciència de la vanitat de l'existència humana. Aquest sentiment, unit a la inconsciència del pas del temps que avança cap a la vellesa, llença l'individu a un buit irreparable i a un final sense sentit, alienat de tota confluència vital i productiva. La vacuïtat del temps es converteix, doncs, en l'essència real de l'humà contemporani.

Aquest estudi d'Eliade respon a una visió industrialitzada i tecnificada d'Occident que, a mitjan segle XX, ja presagiava una evolució desequilibrada de la relació entre els humans i l'ambient natural. Però aleshores Eliade mai no s'haguera imaginat que, només una seixantena d'anys després, el desequilibri hauria crescut exponencialment, i seria de tanta envergadura que provocaria el col·lapse de la continuïtat geocronològica ècnica, sobretot pel que fa a aspectes geològics, ambientals, climàtics, biològics, socials, etc. Fet que, més endavant, donaria peu a un nou eó: l'antropocè o capitalocè.

## 1.11. La cultura biològica

### 1.11.1. Evolució unitària i compartida de tots els éssers vius

En aquest apartat s'analitza el pensament de Tim Ingold referent a la seva teoria sobre les capacitats d'adaptar l'ambient a les necessitats dels humans, és a dir, sobre un hipotètic recorregut del procés de culturització. Ingold utilitza el terme *habitar*, el qual concep com a formar part de l'ambient. També empra el terme *creixement de línies*, com a construcció de l'aprenentatge de l'habilitat i el coneixement que implica una interrelació amb una infinitat d'altres línies també en moviment.

Els estudis antropològics d'Ingold, els quals despleguen la seva teoria a partir de la relació que s'estableix entre els éssers vius del regne animal i el medi on viuen (Ingold, 2012, p. 13), es basen en la idea de la cinestèsia. La cinestèsia és la consciència del cos que permet obtenir informació constant sobre els òrgans, els músculs, els tendons, les articulacions o les sensacions cutànies. També dona informació de la percepció, les posicions, les funcions i els moviments que desenvolupa el cos. Des d'aquesta perspectiva, Ingold construeix una teoria sobre la determinació i l'articula a través de la consciència del cos que pren forma en l'acció física del treball. En aquesta acció es produeix una compenetració persistent entre el cos, les idees i la matèria. Aquest procés no requereix un projecte programàtic, sinó que sorgeix d'una necessitat de materialitzar una intenció. Per tant, éssers humans i no humans, poden desenvolupar aquestes accions de treball i poden generar transformacions en el seu entorn de manera espontània i eficient. Això posa en crisi la diferència racional que sempre s'ha concebut entre l'humà i l'animal pel que fa al pla programàtic de treball —en què es diferenciava la capacitat humana de projectar— i la capacitat instintiva d'actuar dels animals. D'aquesta manera, queda desmuntada la concepció de l'activitat, pel nou sentit que agafa com a intenció procedimental i no com a projecte predeterminat.

Javier Taks, al seu pròleg, explica que Ingold (2012, p. 13) ha desarmat, des de l'eix cultura-natura —extensible a cos-ment, producció-apropiació, oralitat-escriptura, etc.— l'estructura binària occidental sobre la qual s'ha anat construint el coneixement aquests últims segles. A partir d'aquesta teoria, la qual defensa un sistema que entén cada ésser viu i cada fita evolutiva com a producte vinculat i sostingut per un àmbit interconnectat i relacional, es pot pensar en un desenvolupament unitari i compartit de l'evolució de tots els éssers vius, en comptes de considerar la història i la cultura dels humans separada de l'evolució dels no humans.

Taks segueix comentant que Ingold (2012, p. 14) només reconeix una història, la que posa la vida al centre, i és la que inclou l'heterogeneïtat dels humans i els no humans en una reconfiguració constant i recíproca. Aquesta organització es dona en un medi on les influències abiòtiques es poden entendre també com a camins generatius, els quals

creen una complexa xarxa vital evolutiva. Es dona, doncs, com a prioritària l'operativitat executòria processual per sobre de l'obtenció del resultat conclusiu concret i tancat. La continuïtat de l'esdevenir, doncs, no depèn de l'herència cultural —ni tan sols genètica— intergeneracional, més aviat, es determina segons la manera com va progressant l'àmbit interconnectat i relacional, juntament amb els éssers individuals que el componen, i així és com es configura el desenvolupament biològic del sistema.

Aquesta manera d'entendre l'evolució compartida entre éssers humans i no humans com a procés participatiu, interactiu i mutualista, on intervenen d'igual manera el bioma i el biòtop, implica revisar la concepció de *percebre* i *habitar* per poder dirigir —fora de l'antropocentrisme— les relacions, la percepció, l'estar, el conèixer... tenint en compte la interdependència de l'entorn de què es forma part. Aquestes pautes donen lloc a la possibilitat que el desenvolupament de les habilitats —a través de qualsevol mitjà, siguin pràctiques, instruments, maquinària, treball en equip o en cooperació amb altres éssers, i comptant, si s'escau, amb les condicions ambientals— es vagi dipositant com a experiències significatives en els éssers humans i no humans que participen de la pràctica. És així com Ingold (2012, p. 14) aconsegueix desmuntar la diferenciació entre percepció i cognició i, tanmateix, col·locar en la mateixa acció processual les facultats de percebre, comprendre i significar. Percebre i descobrir l'entorn vol dir immersir-se en la seva substancialitat, vol dir agregar-se o desfer-se de les altres corporalitats que tenen altres afectes i disposicions, vol dir desenvolupar l'ésser compartint l'existència amb les altres entitats que conformen l'ecosistema, les quals no acaben mai de definir-se com a sistemes definitius. Aquestes sempre estan en transformació, a través de la remodelació constant entre l'orgànic i l'inorgànic, donant lloc als processos de l'esdevenir.

### **Percepció, habilitats i coneixement**

En la segona conversa recollida en la publicació de Javier Taks, Ingold (2012, p. 71) desplega la idea que els éssers humans construeixen els seus ambients simbòlicament, i així desenvolupen i assenyalen significats simbòlics que després imposen a l'ambient on habiten, classificant i donant significat a les entitats que el constitueixen. Es podria pensar, doncs, que les entitats no humanes, les quals se suposa que no tenen cultura, haurien d'habitar ambients sense sentit. Davant d'aquesta conclusió, que Ingold considerava absurda, es va fer necessari invertir la qüestió i indagar quant de significat es pot aprehendre en un ambient sense haver de recórrer a nocions de construcció simbòlica. Hi ha alguna forma de significar sense haver d'apel·lar a la construcció cultural? Com s'hauria de fer per poder copsar algunes coses dels éssers humans sense haver de servir-se de les nocions simbòliques?

Ingold estudia la manera d'entendre com es relaciona una entitat viva amb el seu ambient i quin significat adquireix. Hi ha dues versions de referència, segons Jacob von Uexküll i James J. Gibson, en què s'explica com agafa significat un ambient.



Segons les idees de Jacop von Uexküll, un *Umwelt* és un ambient que agafa sentit com a projecte particular des de qualsevol intencionalitat formulada per un ésser viu. Les coses en un ambient adquireixen significat dintre l'*Umwelt* de l'animal específic, segons el seu projecte particular. Per Uexküll, és l'ésser viu el que dona sentit a l'ambient i, per tant, és indispensable la intenció de l'animal perquè hi hagi significat. O sigui, que el significat neix dels organismes i aquests són els que donen sentit a l'ambient (Ingold, 2012, p. 71).

La segona interpretació, plantejada per James J. Gibson, defensa la idea que els significats estan presents en l'ambient perquè els animals els puguin usar segons els convingui. De manera que només cal que els organismes els descobreixin i els utilitzin perquè agafin sentit (Ingold, 2012, p. 72).

Ingold posa en dubte la idea de pensar les entitats i els ambients com a elements tancats l'un dins de l'altre que formulen cadascuna de les dues propostes. Elabora una altra opció a partir del moviment. Planteja una entitat viva, com si es tractés d'una línia que avança endavant sense interior ni exterior i creix entrelaçant-se en un gran embolic de línies entreteixides —les quals representen altres entitats— en què ja no és possible distingir on acaba l'entitat i on comença l'ambient. Des del moment en què comencen a aparèixer altres línies de creixement, que representen altres entitats, es dibuixa una malla. Així és com sorgeix la idea d'ambient com una zona d'interpretació que es troba constantment en evolució.

El fet d'imaginar la vida com el creixement de moltes línies va fer aflorar el concepte d'*habilitat*. Centrar l'atenció en la percepció de l'ambient comporta tenir en compte la destresa i el moviment. L'habilitat no és l'aplicació del coneixement adquirit, sinó que el coneixement depèn de l'habilitat precedent. Segons Ingold, l'habilitat està situada en la sincronització entre percepció i acció. La capacitat que té qualsevol ésser d'analitzar i rectificar l'acció que s'està produint en el mateix moment representa un recorregut de desenvolupament de l'expertesa motriu. Aquestes facultats vinculades a l'habilitat no són exclusives dels humans, sinó que les desenvolupen animals i plantes de qualsevol espècie (Ingold, 2012, p. 74).

La teoria d'Ingold arriba a la conclusió que l'habilitat no resideix en l'expertesa de reproduir els mateixos moviments moltes vegades, sinó en la capacitat de revisar cada moviment segons els canvis perceptius que s'aprecien durant la realització de la tasca. La rectificació continuada per aconseguir els objectius desitjats es reformula a cada moment del procés. L'habilitat, doncs, no és la repetició rigorosa de cada gest, sinó la coordinació entre percepció i acció. I es desenvolupa a través de la precisió, més que no pas a través de l'exactitud (Ingold, 2012, p. 75).

Ingold defensa que la presència de moviment és imprescindible per construir coneixement (Ingold, 2012, p. 76). Segons ell, l'habilitat, doncs, està basada en la consciència de les possibilitats motrius del propi cos, o sigui, en la cinestèsia, la qual permet el desenvolupament de l'habilitat i és el fonament del coneixement. Per tant, les línies que creixen construeixen l'aprenentatge i el coneixement a partir de dades que han absorbit

durant la intersecció amb altres línies al llarg del camí. Segons Ingold, l'essència del coneixement hàbil és un coneixement que creix en els humans que desenvolupen l'habilitat i en el qual creixen. Tot això en la mesura en què es desplega moviment amb expertesa a través d'un ambient que s'entén com a xarxa orgànica de línies de treball.

Conèixer i moure's són inherents. El cos necessita el moviment per conèixer, tot i que en psicologia cognitiva se separa la «cognició» o operacions que es produeixen en la ment de la «locomoció» o moviment físic d'un cos (Ingold, 2012, p. 83).

Ingold proposa que les habilitats no són estrictament transmeses com a representació de generació en generació, sinó que són lliurades per uns experts —segons les condicions, les necessitats i el context—, perquè el procés de redescobriment doni la possibilitat als neòfits de fer-les créixer i reconèixer-les de nou. En aquest aprenentatge, el coneixement augmenta i es desenvolupa a través del moviment, i la consciència del cos n'és un factor determinant. La cinestèsia és, doncs, fonamental de cara al coneixement i el desenvolupament de l'habilitat (Ingold, 2012, p. 85). El moviment i la consciència del cos són dues qualitats més vinculades a un coneixement implícit que no pas a una cognició racional. Els animals disposen, de manera innata i molt desenvolupada, d'aquestes dues característiques i, per tant, es poden vincular directament a una condició anterior a la cultura humana. En aquest sentit, aquesta ressonància entre el moviment i la consciència del cos també pot concebre's com a atribut que pot respondre a qualitats compartides entre els humans i els animals, tot reforçant d'aquesta manera el valor de les qualitats que uneixen aquestes espècies i que mostren un mateix origen. Així mateix, amb aquestes teories, Ingold també es posiciona en relació amb la continuïtat entre natura i cultura, o cosa que és el mateix, defensa una evolució natural de l'habilitat animal basada en el moviment i la consciència corporal que ha transcendit en els humans, els quals l'han seguit desenvolupant a través d'altres àmbits d'especialització tècnica que respon a sistemes de transformació materials i del medi.

### 1.11.2. Relació entre el subjecte i l'ambient

Una de les qüestions a resoldre és de quina manera la cultura apareix en les comunitats humanes i no humanes. Quin és el seu origen, des d'on i com evoluciona? És fruit de la relació entre el subjecte i l'ambient, tal com d'alguna manera apunta Ingold (2012) quan parla de les possibles interpretacions que fan els éssers vius de la significació del seu entorn? L'especialització dels animals podria correspondre a una fase germinal o potser fonamental del desenvolupament cultural? De fet, les capacitats i l'evolució dels animals responen a una especialització tècnica de les seves facultats diferenciades, i és aquesta especificitat desenvolupada en tota la seva potencialitat corporal i evolutiva el que els permet sobreviure gràcies a portar la seva capacitat al límit de l'excel·lència.

Es podria dir, doncs, que la cultura són els coneixements, la capacitat de resposta i els comportaments acumulats per l'experiència col·lectiva, juntament amb la facultat

de comunicar-los a través de signes i llenguatges. O també es pot entendre la cultura com la capacitat cinestèsica del cos que, a partir de l'experiència, permet a qualsevol organisme executar accions processuals precises de treball que provoquen una transformació intencionada de les coses o de l'entorn. Així, es pot entendre que la cultura és una conseqüència de la seminal activitat d'especialització particular que desenvolupa qualsevol ésser o entitat per sobreviure i esdevenir, i que posteriorment, en un estat evolutiu avançat, es manifesta en el desplegament tècnic que dona lloc a l'habilitat.

Des del punt de vista dels inicis de la cultura humana, si es pensa l'habilitat com l'estructura bàsica sobre la qual es fonamenten les tècniques i els procediments dels oficis, la culturització, segons Eliade (1986) és la capacitat que tenien els artesans arcaics —gràcies als seus poders atorgats per la seva connexió amb les divinitats, i pel control del foc i la matèria— d'estructurar la cultura —constructiva— de la pau, així mateix com la —destructiva— de la guerra, a través del poder de la creació d'eines i armes. Tanmateix, també assumien la responsabilitat de fomentar l'organització social i la construcció d'uns vincles solidaris per tal de reforçar la idea de comunitat i, d'aquesta manera, poder avançar cap a la construcció civilitzadora.

Des de l'antropologia, la cultura també representa un progrés i una millora de la relació i el reconeixement de l'ambient i l'entorn, sigui humà o no humà. Ingold (2012) defensa que l'habilitat i la consciència dels gestos que permeten revisar, rectificar i millorar els processos de treball en el mateix moment que es realitzen són executats indistintament pels humans i els no humans. Aquesta és la base d'una facultat de consciència implícita i d'actitud evolutiva espontània que fomenta el desenvolupament de les especialitzacions tècniques, que en els humans evolucionen, en un estadi progressiu avançat, cap a les pràctiques artesanals i els oficis, les quals, en el fons, permeten la millora de la salvaguarda i la qualitat de la vida, mentre que en les espècies no humanes té l'objectiu d'assegurar les pautes de la supervivència i la reproducció.

Entre altres coses, aquests processos són indispensables per a l'evolució —sigui natural o cultural— i es desenvolupen com una necessitat orgànica de qualsevol comunitat viva, que a més a més, com a tal, depèn de l'ambient i les altres comunitats vives amb què comparteix el medi. Les tècniques que serveixen per conèixer, significar i transformar l'ambient, que en un dels seus graus avançats de desenvolupament són anomenades *oficis*, concretament en l'àmbit de la cultura humana, es creuen, s'embullen i s'enriqueixen entre elles de manera que progressen i creixen conjuntament. Com diu Ingold (2012, p. 13), no hi ha una sola història, sinó moltes històries gràcies a les quals es desenvolupa l'evolució i l'esdevenir compartit. Per tant, seria interessant poder arribar a concebre les tècniques artesanals des d'aquesta òptica, la qual permetria l'emergència d'una actitud col·laborativa i cooperativa. Actitud que es manifestaria des de l'entesa evolutiva natural, i des d'un gest bàsic i elemental capaç de transformar i autotransformar-se. Una nova actitud que permetria deixar de banda la competència i l'exploació per abraçar la prosperitat de tots els agents presents, i possibilitar florir totes

les agències i les afectivitats que concorren en l'acció. Sí, parar atenció des d'aquesta nova actitud a la percepció, al fet d'habitar, al reconeixement, a la comprensió, a la tècnica, a l'habilitat, a l'acció, al treball, a l'ofici, poden ser eines per a l'encontre i per afavorir una vinculació profunda entre les diverses col·lectivitats. Pot, sens dubte, permetre trobar espais de connexió i convivència compartida per tal de performar encontres fructuosos i distribuïts durant els trams de construcció i de transformació d'ambients, les corporalitats i els afectes. Donar l'opció, doncs, d'estructurar noves relacions, diàlegs, i aconseguir formular altres maneres de formar part de la comunitat.

Així, els processos inorgànics, l'evolució biològica, el progrés cultural i la revolució tecnològica podrien anar plegats, i marcar una direcció per avançar cap a la prosperitat compartida i el reconeixement de tots els altres agents que formen part de l'ambient. Fomentar l'empara i embastar més ponts, per tal de reforçar la vinculació i fer-la més profunda. El valor i l'atractiu d'aquests comportaments, el resultat de la seva implantació, juntament amb el benefici ecològic i ètic derivat de la seva aplicació serien enormes i marginarien automàticament els valors individualistes, cobdiciosos i buits dels patrons capitalistes.

### 1.11.3. Processos de culturització humana i no humana

L'origen de la cultura està directament lligat a la manipulació de la matèria. Aquesta activitat va provocar un seguit d'estímul reflexius que van estructurar la cognició i el llenguatge. Així doncs, la transformació de l'entorn coincideix amb els inicis de la culturització, fa uns set milions d'anys —quan la línia dels homínids se separa de la dels ximpanzés i els bonobos. I, posteriorment, quan 2.500.000 d'anys enrere comença el segon període protocultural amb l'inici de la revolució cognitiva (Welsch, 2014), es reconfirma la diferència.

Frank R. Wilson (2002) atribueix la causa de l'evolució cultural a la gran capacitat d'articulació de la mà. L'oposició del polze als altres dits i la possibilitat de fer pinça amb els dits polze i índex va comportar una diferència fonamental amb els altres primats superiors. Richard Sennett (2009), al seu llibre sobre el sentit i l'evolució de l'artesà des del punt de vista del pragmatisme filosòfic, també dedica un capítol a la mà, en el qual exposa com els homínids van desenvolupar tres maneres de prensió amb els dits: 1) agafar objectes petits entre el polze i l'índex; 2) col·locar objectes al palmell de la mà i fer-los girar amb els dits de la mateixa mà; 3) agafar objectes prement amb tots els dits mentre el palmell de la mà adopta una forma còncava.

Aquestes accions, que els altres primats no poden realitzar amb la mateixa precisió perquè tenen una altra estructura òssia i que els humans han desenvolupat fins a obtenir un grau molt alt de control, han permès desenvolupar el pensament i la reflexió a partir de l'experiència:

La prensió amb buidament de la mà permet sostenir amb seguretat un objecte en una mà mentre treballem amb l'altra [...]. Un cop un animal com nosaltres pot agafar bé d'aquestes tres maneres, l'evolució cultural s'encarrega de la resta. Marzke remunta l'aparició de l'*Homo faber* a la Terra al moment en què, per dir-ho així, algú pot prendre coses amb fermesa a fi de processar-les [...]. Després ve la reflexió sobre la naturalesa del que un té a la mà [...].<sup>38</sup>

Un gest que els humans han assimilat i naturalitzat d'una manera absoluta, i al qual ara mateix no se li dona cap mena d'importància, però que en el moment en què es va començar a aplicar va significar una revolució que va marcar per sempre més la història de l'evolució i va representar un punt d'inflexió fonamental en el desenvolupament de l'execució de les activitats animals o humanes en relació amb el medi. En tot cas, com exposa Ingold (2012), precisament aquesta actitud diferenciada va representar l'inici de la separació de la línia evolutiva animal que es basa, d'una banda, en la capacitat d'adaptació a l'entorn i, d'altra, en la possibilitat que oferien aquests gestos primordials d'adaptar els objectes i l'entorn a les necessitats dels humans. En tot cas, i seguint les teories d'Ingold (2012), aquesta diferència de comportament no té una conseqüència directa en la separació jeràrquica entre humans i animals, ni tan sols en la separació artificial en relació amb el medi concebuda pels humans des de la construcció cultural. Com exposa Ingold, aquest estadi evolutiu, tant per als animals com per als humanoides, està marcat per la intencionalitat que es manifesta a través de l'acció d'un treball processual i no pas programàtic i, per tant, no té res a veure amb l'execució d'un projecte predeterminat. Ingold explica el distanciament que suposadament s'atribueix a la diferència entre la capacitat racional dels animals en comparació amb la dels humans, a una necessitat ideològica de la perspectiva antropocentrista i, en canvi, reconeix el valor del pensament posthumanista que posa la vida al centre. D'aquesta manera, la vida i la seva evolució compartida entre tots els actors implicats donen reconeixement a l'operativitat executòria processual compartida, que al seu temps dona continuïtat a l'esdevenir, el qual, al final, és l'efecte de la interacció mutual i heterogènia dels humans i els no humans, protagonistes i enredats en una sola història (Ingold, 2012, p. 13).

Per tant, aquests gestos que van representar el començament del canvi cap a l'evolució de l'espècie i sincrònicament de la cultura humana, no són actituds que comportin una falta en relació amb un reconeixement compartit i distribuït des de la centralitat de la vida. De fet, és rellevant que aquests gestos són vigents encara actualment, després de set milions d'anys d'evolució biològica i cultural humana, i tenen la mateixa importància que van tenir en el moment de la seva primera aplicació i presa de consciència. El fet que aquests gestos tinguin rellevància encara avui, a l'època actual, en ple desenvolupament de la quarta revolució industrial o revolució digital avançada, demostra la seva importància. Aquestes posicions corporals són capaces, encara

---

38 Sennett, 2009, p. 187.

avui, de connectar amb altres cossos del seu entorn, i de poder accedir a una relació d'intercanvi físic i transmissió d'informació directa capaç de transformar recíprocament l'interior i l'exterior de les corporalitats, així mateix com l'entorn. L'oportunitat que ofereixen aquests gestos d'accedir a l'interior del ser de les coses és, fins al dia d'avui, la millor manera que tenen els humans de conèixer en profunditat la matèria, els objectes, les coses de l'entorn. La comprensió i la manipulació de la matèria que s'ha desenvolupat a través de l'evolució dels oficis ha sigut la manera com els humans han aconseguit reconèixer i copsar les seves propietats, per transformar-la des de la complicitat més íntima i respectuosa. Les qualitats canviant de la matèria, juntament amb una habilitat progressiva —o sigui, amb la possibilitat d'augmentar gradualment l'expertesa a través de la pràctica—, creen una relació d'accessibilitat compartida i integració activa que impliquen una performació des de dintre de les presencialitats corporals i que, tanmateix, utilitzades des de fora del sistema antropocentrista, poden ser la llavor per construir nous escenaris materials posthumanistes. Així doncs, aquest recorregut evolutiu en relació amb els gestos de premsió que van marcar un canvi de comportament fins a modificar rotundament l'evolució animal, no implica una ètica en la seva essència, sinó que és l'ús que se'n fa i la finalitat amb què s'empren que determinen el compromís ètic.

Tornant als comentaris que fa Sennett (2009, p. 187), en la seva exposició quan situa l'inici de l'espècie humana en el moment en què un animal amb forma de simi té la capacitat de subjectar un objecte amb una mà i adquireix la precisió de processar-lo amb l'altra, no hi ha espai per a la comparació ni el prejudici entre l'animal i l'humanoide. En canvi, Sennett (2009) sí que insisteix constantment en la necessitat de l'establiment d'una relació amb l'entorn a partir del respecte i la consciència. De fet, postula que el treball de l'artesà, el treball amb les mans, el treball ben fet reuneix tres qualitats que poden determinar una altra manera d'avançar d'una forma més sostenible i justa: fer, pensar i sentir. Aquesta tríada farà que la relació humana amb el medi sigui constructiva, sostenible, equilibrada, respectuosa i justa.

El filòsof Jorge Riechmann, a la introducció del seu llibre animalista (2017), que és una antologia de textos de totes les èpoques —des dels vedes fins a l'actualitat—, diferencia l'evolució biològica de l'evolució cultural. Per Riechmann, la constitució del llenguatge articulat — fa uns 2.500.000 d'anys—, i sobretot l'ús i el control posteriors del foc, des de fa uns 800.000 anys, demostren clarament que l'ésser humà ja s'ha diferenciat de l'animal. Aquests avenços representen el començament d'una accelerada evolució de l'*Homo sapiens* cap a la construcció de l'humà contemporani.

El desenvolupament del llenguatge articulat va representar el començament de la revolució cognitiva dels homínids. Aquesta capacitat mental de poder crear signes i significats per tal d'establir codis de comunicació va comportar un desenvolupament intel·lectual que no ha parat de créixer fins a l'actualitat. L'aparició del llenguatge determina un tipus d'evolució més vinculada a la part intel·lectual i abstracta, mentre que la descoberta i la

gestió del foc implica un tipus d'evolució lligada a la materialitat, a l'entorn i el domini de les habilitats físiques (Riechmann, 2017).

L'ús del foc té conseqüències decisives en el desenvolupament de la vida dels primers homínids, sobretot pel que fa a les seves possibilitats de defensa davant dels animals salvatges o a la millora dels hàbitats en relació amb la protecció del fred. Fins aleshores, la matèria havia estat manipulada mitjançant l'elaboració mecànica de les primeres eines i armes (utilitzant pedres, fusta o ossos), però encara no havia estat transformada químicament. És amb la descoberta del foc i la posterior capacitat de controlar-lo quan també es comença a transformar químicament la terra per convertir-la en ceràmica, així com es transformen els aliments per adquirir altres propietats nutrients.

A partir d'aquesta anàlisi del traspàs de l'evolució biològica cap a la cultura humana es fa evident que hi ha diferències que determinen uns canvis en el progressiu creixement cognitiu gràcies, per exemple, a la utilització del llenguatge. No obstant això, també hi ha altres indicadors que assenyalen un procés natural cap a una forma de desenvolupament de les qualitats perceptives i hàbils més vinculades al coneixement implícit i a les interaccions entre corporalitats físiques. Per exemple, la descoberta i la utilització del foc com a transformador dels estats de la matèria i posteriorment com a font d'energia té a veure amb aquest procés evolutiu, més proper al desenvolupament de les especificitats d'interacció entre el cos i l'ambient. Tot i que aquesta línia evolutiva és una continuació natural resultat d'un procés biològic i ecològic, també forma part del procés de culturització humana per la seva gestió des d'un context on prevalen els procediments cognitius. En tot cas, es fa evident que la frontera entre l'evolució biològica i la cultura humana no té una línia clara definitòria, sinó que més aviat és un recorregut porós que sovint crea sobreposicions on a vegades tenen rellevància els àmbits mentals, racionals i projectuals, i, en canvi, moltes altres vegades prenen un gran protagonisme els àmbits d'activitat instintiva, d'intenció procedimental, de processos experiencials, de gestos reflexos, que són més a prop de l'àmbit i les capacitats evolutives animals.

#### **1.11.4. La cultura biològica i les estructures vives**

L'acte cultural, doncs, és la demostració de la capacitat evolutiva de l'home i, al mateix temps, incideix en la qualitat i la seva manera de viure. De fet, tant l'entorn «artificial» —escenari de la vida urbana actual— com l'entorn natural, resultant de la humanització del paisatge, expressen i són indicadors del grau de civilització adquirida. La cultura és la capacitat de construir i posar en pràctica el coneixement, i com a tal es manifesta en tots els àmbits de la vida de les persones i en tots els elements que fan possible el seu desenvolupament.

Jacques Derrida (2005) —el pensament del qual fa de baula entre els grans intel·lectuals humanistes de la segona meitat del segle xx i els nous filòsofs posthumanistes del segle xxi— és un dels primers a qüestionar l'afirmació que la cultura és exclusiva dels humans, i que aquesta és la màxima expressió de la frontera que separa l'home dels animals:

No dic que calgui renunciar a identificar alguna cosa «pròpia de l'home», però podria demostrar-se que cap dels trets pels quals la filosofia o la cultura més autoritzades han cregut reconèixer aquest «propi de l'home» està rigorosament reservat al que nosaltres, els homes, anomenem «l'home». Ja sigui perquè alguns animals també en disposen, o perquè l'home no en té amb tanta seguretat com ho pretén.<sup>39</sup>

Derrida (2005) exposa, com a prova, formes d'organització simbòlica que practiquen alguns primats superiors: processos del dol i treballs de la sepultura, estructuracions familiars, evitació o prohibició de l'incest, etc. També argumenta que en les diverses espècies animals hi ha una gran quantitat d'estructures diferents, d'organitzacions simbòliques o de codificació de signes. Sosté que les diferències entre l'espècie animal i l'espècie humana no estan marcades per un límit opositor, sinó per múltiples límits. I que es verifiquen distintes línies que separen diverses espècies animals: «No hi ha una oposició entre l'home i el no-home. Entre les diferents formes d'organització de l'ésser viu existeixen fractures, heterogeneïtats, estructures diferencials» (Derrida, 2005, p.77).

### 1.11.5. La subjugació dels animals i de les plantes

Yuval Noah Harari, doctor en Història per la Universitat d'Oxford i professor d'Història a la Universitat Hebrea de Jerusalem, després d'escriure *Sapiens, una breu història de la humanitat*, on perfila el relat de la història de la civilització humana, publica *Homo deus, breu història del demà*. En aquest últim llibre fa un pronòstic de futur, tot estudiant com ha evolucionat la civilització. Segons Harari (2016), els antics caçadors i recol·lectors del Paleolític tenien creences animistes i ells mateixos es consideraven una peça més d'entre tots els éssers que poblaven el seu territori. No se sentien superiors als altres elements i per això no hi establien cap mena d'ordre jeràrquic. D'alguna manera, intuïen que hi havia una interdependència entre tots ells i creien en la dependència mútua:

Les proves antropològiques i arqueològiques indiquen que els caçadors recol·lectors arcaics probablement eren animistes: creien que no hi havia una separació important entre els humans i els animals. El món —és a dir, la vall i les serralades properes— pertanyia als seus habitants, i tothom seguia una sèrie de normes comunes. Aquestes normes incloïen una constant negociació entre el conjunt d'éssers involucrats. La gent parlava amb els animals, els arbres i les pedres, com també amb les papallones, els dimonis i els fantasmes. D'aquesta teranyina de comunicacions en van emergir els valors i les normes que havien de complir tant humans com elefants, roures o espectres.<sup>40</sup>

39 Derrida, 2005, p. 77.

40 Harari, 2016, p.106.



En aquest sentit, l'antropòleg Danny Naveh (Harari, 2016, p. 107), qui va estudiar la tribu nayaka del sud de l'Índia, explica que els seus integrants, quan es trobaven un animal perillós a la selva, s'hi dirigien dient: «Vius a la selva. Jo també visc a la selva. Has vingut a menjar, i jo també he vingut a recollir arrels i tubercles. No he vingut a fer-te mal».

Segons Harari (2016), és justament en el trànsit entre les cultures recol·lectores i caçadores, i les noves cultures que domestiquen les plantes i els animals on es perd aquest tipus de relació entre iguals. De fet, ens recorda que l'Antic Testament, escrit durant el primer mil·lenni abans de Crist, relata el procés de subjugació dels animals i les plantes que, tanmateix, representen també un esclavatge per als humans:

Al jardí de l'Edèn, Adam i Eva van viure com a recol·lectors. L'expulsió de l'Edèn té una semblança sorprenent amb la revolució neolítica. En lloc de permetre que Adam continués recollint fruites dels arbres, un Déu irat el condemna a «menjar pa amb la suor del teu front».<sup>41</sup>

Una altra prova que l'Antic Testament defensa el tarannà de l'època neolítica és que només hi ha una única referència a la comunicació entre animals i humans: quan la serp tempta Eva perquè es mengi la poma prohibida que li atorgarà el coneixement. Però la Bíblia conclou que és millor no escoltar ni parlar amb animals i plantes, perquè això pot portar a la desviació del camí correcte i al pecat. A més a més, l'origen de la paraula *Eva* en les llengües semítiques significa «serp femella». Així, la història bíblica amaga un antiquíssim mite animista que presenta la serp com un avantpassat nostre, en lloc de com un enemic. En aquest punt, Harari explica com aquesta cultura pensa que els humans han evolucionat a partir dels rèptils. La Bíblia sosté que «els humans són una creació única i qualsevol intent de reconèixer l'animal dins nostre nega el poder i l'autoritat de Déu» (Harari, 2016, p. 110).

Per tant, la Bíblia col·labora en l'assentament dels valors de la revolució neolítica, quan s'inicia una nova manera de relació entre els humans, els animals i l'entorn. Atès que el Neolític crea una nova forma de vida a la Terra (domesticar qualsevol ésser viu que no sigui un mateix), això comporta la identificació definitiva de cara al desenvolupament del futur de la humanitat. Cal, doncs, pensar que és en aquest moment quan l'humà descobreix la possibilitat de la domesticació i, alhora, pren consciència de la seva capacitat de transformar l'entorn i tots els elements de la realitat:

Avui, més del 90 % de tots els grans animals estan domesticats. Per desgràcia, les espècies domesticades van pagar el seu èxit col·lectiu sense paral·lel amb un sofriment individual sense precedents. Encara que el regne animal hagi conegut moltes menes de dolor i patiment durant milions d'anys, la revolució neolítica va generar formes de sofriment del tot noves que no van fer més que augmentar i empitjorar amb el temps.<sup>42</sup>

---

41 Harari, 2016, p.110.

42 Harari, 2016, p.110.

Contràriament a les religions originades en el període del Neolític (hinduisme, judaisme, cristianisme, budisme i una mica posteriorment l'islam), les quals reforçaven les relacions jeràrquiques entre humans, animals i plantes domesticades, les religions animistes creaven una relació d'igualtat entre tots els actors que constituïen l'òpera còsmica com els animals, els arbres, els rius, les muntanyes, els espectres, etc.: «En el cosmos animista, tothom parlava amb tothom directament. Si necessitaves alguna cosa del caribú, de les figueres, dels núvols o de les roques, t'hi dirigies en persona» (Harari, 2016, p. 128). També hi ha altres religions com el jainisme, provinent de la tradició vàdica, que mostren empatia cap als animals. Els jainistes, per exemple, es tapen la boca amb un mocador per no inhalar cap insecte o porten una escombreta per apartar amb cura formigues i escarabats del seu camí.

Els caçadors i recol·lectors no es veien com a éssers superiors, perquè difícilment podien ser conscients del seu impacte en l'ecosistema. Una colla típica de caçadors estava constituïda d'algunes poques dotzenes de persones i, en canvi, estava envoltada de milers d'animals salvatges. La seva supervivència depenia de comprendre i respectar els desitjos d'aquests animals. Els recol·lectors i caçadors s'havien de preguntar constantment en què somiava el cérvol i en què pensaven els lleons. Si no, no podien caçar un cérvol ni fugir dels lleons (Harari, 2016, p. 132).

En el passatge del Paleolític al Neolític van succeir molts canvis importants que van transformar les formes de vida social entre humans, però també la relació entre els humans i les altres espècies, i entre els humans i l'entorn. El sistema de vida dels caçadors i recol·lectors coincideix amb comportaments i amb algunes maneres d'actuar de molts animals que tenen, com a mitjà bàsic de subsistència, la depredació i l'acumulació d'aliments. Els humans, doncs, tenien una forma de vida que es desenvolupava en condicions salvatges, plenament integrada i dependent de la natura. Aquest estat feréstec dels humans implicava una afinitat amb la vida animal que impedia la jerarquitització i la diferenciació entre les diverses espècies. Precisament els quasi tres milions d'anys de durada del Paleolític van permetre que el desenvolupament de la mida del cervell i la consegüent capacitat de pensar anés creixent, gràcies, entre altres factors, a l'alimentació. Per tant, l'entrada del Neolític va suposar passar de la salvatgia a una capacitat i una activitat cognitives que permetien posar en pràctica l'aprenentatge de les habilitats desenvolupades durant tot el Paleolític. Aquest aprenentatge consistia, entre altres coses, a superar la reacció espontània en forma de reflexos condicionats elementals segons la percepció de l'entorn per elaborar una forma de resposta més complexa. Una resposta elaborada, basada en la capacitat de fer una anàlisi de la situació que, articulada amb diversos actes reflexos, permetia gestionar una actuació que, al final, representa una incidència en l'entorn amb la finalitat d'adaptar-lo a les pròpies necessitats.

Tot això va donar peu, al Neolític, a l'evolució i el perfeccionament de les pràctiques manipuladores i constructives, a l'estructuració de les societats, el desplegament de la semiòtica del llenguatge, l'emergència de consciència individual i col·lectiva, la vida sedentària basada en la domesticació dels animals i les plantes, etc. Aquestes cultures

marquen també una tendència a l'aparició i la consolidació arreu de les religions que forcen les relacions jeràrquiques i, tanmateix, distancien i aïllen els humans de les altres espècies. És en aquest període quan també es consoliden les jerarquies socials, el poder polític i la utilització de la violència i les armes, no pas basades en la necessitat de lluitar per la supervivència, sinó amb l'objectiu de dominar les societats i les altres espècies, amb la finalitat de subjugar-les per assegurar les capacitats de treball i el règim alimentari. És així com el distanciament, la separació, la jerarquia i l'explotació de les altres espècies ha anat creixent i empitjorant al llarg de la civilització fins a arribar a una situació insostenible, perquè l'afany productiu de les espècies no humanes ha desequilibrat la capacitat d'autoregulació dels ecosistemes naturals del planeta, i això està comportant greus conseqüències en els àmbits climàtic, sanitari, i també en relació amb la biodiversitat, l'esgotament dels recursos, etc. És per això que els poders fàctics han decidit començar a pensar de fer alguna cosa per apropar i reconèixer la importància de la biodiversitat, la vida salvatge i el respecte a la vida animal per tal de fomentar la convivència i la protecció de les altres espècies, les quals també formen part del medi planetari i són indispensables per a la seva supervivència.

### **1.11.6. Reconeixement de la consciència animal i vegetal**

El 7 de juliol del 2012, diversos experts capdavanters en neurobiologia i ciències cognitives es van reunir a la Universitat de Cambridge i van signar la Declaració de Consciència de Cambridge, que diu:

Hi ha proves concurrents que indiquen que els animals no humans tenen els substrats neuroanatòmics, neuroquímics i neurofisiològics d'estats conscients juntament amb la capacitat d'exhibir comportaments intencionals. En conseqüència, el pes de les proves indica que els humans no són únics en la possessió de substrats neurològics que generin consciència. Els animals no humans, inclosos els mamífers i els ocells, i molts altres éssers, inclosos els pops, també posseeixen aquests substrats neurològics.<sup>43</sup>

Aquesta declaració s'atura just abans de corroborar que els animals no humans són conscients. Davant l'extinció massiva d'animals que hi ha cada dia als escorxadors d'arreu del món, per exemple, per no parlar de les condicions de vida abominables en què es troben els animals en les granges industrials, ni dels sistemes de transport cruels, ni del seu ús despietat per testar productes biomèdics i farmacològics, etc., els polítics no es poden permetre assentir, ni tan sols insinuar que els animals tenen consciència. Certificar aquest fet representaria assumir la responsabilitat i la culpa del patiment i la violència exercida sobre els animals no humans conscients del dolor, exactament igual com els humans des del principi de la civilització.

---

43 Citat per Harari, 2016, p. 166.

En tot cas, l'any 2015 es va aprovar una llei semblant a Nova Zelanda i seguidament al Quebec. Actualment, alguns països de la Unió Europea l'estan debatent. Si després de tants mil·lennis de maltractament animal només s'ha pogut arribar a la dèbil Declaració de Cambridge i al reconeixement legal dels animals com a éssers que senten per part d'un país i una província, cal preguntar quant de temps es trigarà encara a reconèixer com a tals a les plantes.

Stefano Mancuso i Alessandra Viola (2015), al llibre sobre la sensibilitat i la intel·ligència vegetal, exposen com els estudis més recents sobre el món vegetal han demostrat que les plantes estan dotades de sentits, es comuniquen entre elles i amb els animals, dormen, memoritzen i fins i tot són capaces de manipular altres espècies. Així doncs, es poden descriure com a organismes intel·ligents a tots els efectes. Les arrels conformen un front que avança amb innumbrables centres de comandament, de manera que l'aparell radical s'erigeix en guia de la planta com si fos un cervell col·lectiu, o encara millor, una intel·ligència distribuïda que, a mesura que creix i es desenvolupa, va recollint informació important per nodrir-se i sobreviure.

Els patrons científics i culturals antropocèntrics no tenen en compte la rellevància dels animals i les plantes en les conjuntures ecològiques que determinen el grau de salut dels ecosistemes en l'àmbit terrestre. En canvi, fomenten tots els sistemes econòmics de producció insostenibles des del punt de vista ecològic, com per exemple els sistemes basats en l'explotació extensiva perversa, violenta i agressiva envers aquests éssers, amb l'única finalitat de produir riquesa sense tenir en compte el seu patiment i el seu sacrifici. Si aquesta és la resposta que es dona, després d'un munt d'anys que s'especula sobre l'augment del problema del canvi climàtic i les seves conseqüències, evidenciades per les grans catàstrofes naturals cada vegada més tràgiques i més freqüents, quin ha de ser el mirament cap als estadis més baixos de l'evolució com ho són altres reductes de la natura que queden fora de l'àmbit dels considerats éssers vius, com ho són els vegetals i els animals? No tenen també a veure, aquests altres reductes de la natura, amb la salut dels ecosistemes, que al final són els que marquen la qualitat ambiental i el benestar del planeta?

Des d'aquest punt de vista, potser algun dia seran reconeguts com a fonamentals per a la prosperitat del planeta, les entitats i els estadis de la natura indefinits i liminars entre l'orgànic i l'inorgànic que, ara com ara, no són reconeguts com a éssers vius, tenint en compte que són fonts de vida reals. Potser algun dia tindrà alguna mena de protecció o reconeixement, la mateixa matèria —que és la part fonamental, o millor dit, és la substància constitutiva de les coses, dels animals i les plantes— perquè, de fet, fins ara només se l'ha considerat una font d'explotació inesgotable, únicament subjugada al servei dels humans. Tots aquests fets col·laboren a la generació d'un dels problemes més rellevants de la civilització humana, que és la crisi civilitzadora produïda per l'antropocè i el consegüent canvi climàtic. Potser concebre la matèria com un bé comú fonamental, tenir-la present com a base de la vida i els ecosistemes, i sobretot apropar-se a ella amb el reconeixement de la seva dependència en relació

amb l'existència i les potencialitats del sistema combinatori il·limitat que representa, podria ser una manera per començar a pal·liar la catàstrofe ecològica i ètica on ha arribat l'anomenada *cultura humana*.

Des de la bioneurologia, Stefano Mancuso (2015) ha aportat proves científiques en relació amb el fet que el món vegetal disposa de capacitat intel·ligent i sensible. El químic i biòleg Cairns-Smith (2013) ha dissenyat una teoria científica en la qual defensa que els cristalls inorgànics d'argila van ser uns agents elementals que van permetre —gràcies a les seves propietats de creixement i rèplica— transmetre uns codis elementals per tal de donar pas a comportaments de creixement i evolució seminals de vida biològica més complexa. El biòleg Thomas Heams (2017), en ple segle XXI, redefineix el vivent com una relació de continuïtat i transició de funcions, o cosa que és el mateix, com una forma animada, dinàmica i adaptativa de la matèria. Aquesta idea de continuïtat i adaptabilitat és una conseqüència de la necessitat de moviment de la matèria i es concreta en l'evolució. L'acció topològica constant de la matèria és possible gràcies a la seva plasticitat inherent. Heams deixa clar que la transformació incessant no és una qualitat original, ni es pot donar de forma individual i separada de la resta d'unitats que conformen l'entorn i l'univers. L'infravivent és, doncs, el passatge constant d'allò viu que es reconfigura una vegada i una altra per tal de poder mantenir la continuïtat entre i a partir de la concreció de la qualitat mineral.

Cairns-Smith (2013) assenyala aquesta mateixa direcció quan argumenta que els primers sistemes amb potencial d'organismes que impulsen l'evolució biològica són cristalls inorgànics d'argila, o sigui minerals, així doncs, segons ell, caldria iniciar l'estudi de la vida biològica en una branca de la mineralogia. Tanmateix, explica que el fet que aquests protoorganismes siguin vulgars cristal·litzacions minerals impedeix que siguin reconeguts com a tals, perquè no s'assemblen als organismes vivents. Tot i això, Cairns-Smith creu que l'entorn dels humans està curull d'organismes primaris.

Així doncs, hi ha confluència en els pensaments de Cairns-Smith i Heams en el sentit de tenir en compte la matèria inorgànica, sigui l'argila o els minerals, perquè en les seves propietats més prosaiques i elementals ja existeix l'essència de l'evolució, la qual, en un estadi evolutiu avançat, es desenvolupa com a vida biològica amb tota la seva complexitat. Aleshores, si l'àmbit mineral i geològic també participa de l'evolució biològica, encara que sigui en un estadi seminal i imperceptible, però sense el qual no seria possible el desenvolupament de la vida, fins a quin punt els creixements dels cristalls d'argila o les reaccions dels constitutius minerals poden ser focus o fonts de vitalitat protobiològica? Els constituents de la terra, els cristalls de l'argila i les reaccions del món mineral, fins a quin punt es poden concebre com a part o constitutius de les capacitats actives del vivent? No serà que la matèria inorgànica conté, en la seva virtut transformativa implícita i el seu dinamisme continuista, una essència de creixement o juntura evolutiva no manifestada —a causa, per exemple, d'una altra temporalitat de desenvolupament en relació amb la vitalitat biològica— que els humans encara no estan en situació d'identificar?

### 1.11.7. La consciència geològica

Tal com es defensa en els apartats anteriors, si la cultura no és exclusiva de la humanitat, això vol dir que la cultura s'ha desenvolupat, molt abans de l'existència dels homínids, en formes diferents de les que coneixem. Fins i tot potser s'ha desenvolupat en paral·lel al desenvolupament dels humans. Però, aleshores, quina és la diferència entre la cultura humana i les altres cultures? Si la cultura és un procés de construcció d'idees fomentades per l'experiència i el desig, que serveix per crear noves estructures de pensament i d'organització pràctica en el medi, per què no s'han reconegut els objectius o coincidit amb cap altra cultura no humana? Podria ser que aquestes altres cultures estiguessin evolucionant cap a objectius tan allunyats dels humans que ni tan sols se'n pugui reconèixer l'existència? O potser simplement els humans no poden reconèixer les qualitats d'altres cultures, perquè difereixen dels indicadors habituals? Potser cal consolidar el posthumanisme per obtenir els suports teòrics i els recursos tecnològics per accedir a les altres línies biològiques de cultura?

En el text introductor de l'exposició «Amorf etern» (2017), comissariada per Ariadna Parreu i Oriol Ocaña, la qual celebrava la inauguració de la nova Escola Massana, s'hi podia llegir que «el coneixement és l'efecte de la relació entre la matèria-cos i els objectes...» (p. 1). Ara bé, si com diu Tim Ingold (2011), hi ha àmbits ASO (ambients sense objectes)<sup>44</sup> —i semblaria que les cultures no humanes a les quals es refereix aquest treball ho són—, aleshores no es pot parlar d'*objectes* perquè en aquests àmbits on la cultura biològica s'ha desenvolupat no n'hi ha o la seva presència es troba encara en un estadi elemental. No obstant això, sí que hi ha subjectes i coses. Subjectes que podrien ser entesos com a matèria-cos amb capacitat d'articular gestos i projectar intencions, necessitats, configuracions, construccions... en forma de matèria-cosa, com si es tractés d'embrions d'objectes en potència.

Per això, en un ambient ASO també es pot generar coneixement. Es pot originar igualment, a causa de l'efecte entre la matèria-cos i els objectes en potència. Dit d'una altra manera, a partir de l'afecte de la relació entre la matèria-cos i el potencial de la matèria-cosa es pot crear substrat cultural.

D'una banda, la matèria transformada, i de l'altra, l'agent transformador. Podrien, doncs, els humans situar-se en un nivell anterior a la revolució cognitiva, és a dir, abans de la producció d'objectes culturals? Podrien experimentar, aleshores, la capacitat de qualsevol animal no humà d'estructurar el seu ordre cultural? Podrien ser testimonis d'un tipus d'estructuració comunitària elemental, però fruit d'unes necessitats intuïtives i sensibles, motor del desenvolupament de les espècies animals? Si es parla de necessitats intuïtives

44 ASO és l'acrònim d'ambient sense objectes. Ingold diferencia els ambients on els objectes tenen una presència i per això els humans estan només condicionats a *ocupar-lo*, dels ambients que es poden *habitar* perquè les coses els hi conviden.

i sensitives, s'està parlant de l'experiència subjectiva, que és el mateix que parlar de desig i sensacions. Potser es podria transferir aquesta experiència subjectiva a altres àmbits anteriors, en termes d'evolució natural, per tal de poder arribar a una comprensió per mimetisme amb la matèria. Per exemple en el món vegetal o, si es va encara més enrere, connectar directament amb l'experiència subjectiva del món mineral. D'alguna manera, arribar a obtenir una consciència geològica i així experimentar el pensament i, fins i tot, l'emoció que pugui arribar a tenir una pedra o la mateixa terra...

Regina de Miguel és una artista interdisciplinària malaguenya que treballa sobre l'anàlisi crítica de les intencions de producció de coneixement científic. Assenyala el caràcter especulatiu del coneixement i les seves construccions segons els interessos del poder. Proposa la reescriptura del relat de la ciència segons altres punts de vista amb una visió holística i interactiva. Les seves aportacions combinen mitologia, màgia i ficció, amb la finalitat de trenar els mons separats de la cultura i la ciència. Es basa en la filosofia de la ciència, la biopolítica, l'ecofeminisme i la ficció especulativa. S'interessa pels espais liminars, indefinits o encara inexistents, i també pels fenòmens físics o psíquics que poden atorgar una força determinant a les relacions.

Al número 1 de la revista *Inmaterial* va presentar un treball, «Revenant Song: against abyssal thinking» [«Cançó del Renascut: contra el pensament abissal»], on hi havia escrit:

60 graus, aïllats, sense oxigen, a les fosques dins d'una mina d'or a Sud-àfrica.  
Soc un ecosistema d'una única espècie.  
El meu entorn mineral és mort  
He construït les meves molècules orgàniques  
de la desintegració de l'urani,  
de la humitat del sòl,  
del carboni inorgànic de les roques,  
de nitrogen, d'amoni  
aquí no coneixem ni l'oxigen pur ni el sol  
Fa més de 3 milions d'anys que no veig la llum  
Es tracta de Mart i Encèlad.<sup>45</sup>

Regina de Miguel planteja el treball creatiu (de Miguel i Prego, 2018, p. 15) com una possibilitat de connectar realitats des de perspectives que no són les convencionals, per exemple apel·lant a la màgia i l'alquímia, però sense oblidar el rerefons polític que actualment és necessari que hi hagi darrere de qualsevol posicionament estètic.

---

45 De Miguel, 2016, p. 107.

### 1.11.8. Regina de Miguel i la investigació postcientífica

#### Regina de Miguel i la investigació postcientífica

De Miguel (Pallier, 2018) entén que el creatiu pot utilitzar qualsevol material existent i que pot establir un diàleg amb qualsevol cosa, perquè les coses també li parlen, i, tanmateix, pot quedar atrapat dialogant amb la consciència d'una cadira, un plat, un ordinador... per això, sovint, pot plantejar la creació de sistemes híbrids insospitats. A la mateixa entrevista, explica que la curiositat i l'experimentació són les eines de l'art i la ciència per accedir a sabers i coneixements desconeguts. En tot cas, el coneixement científic, més controlat per unes estructures ideològiques vinculades al progrés i la racionalitat, està al servei del poder. És per això que el coneixement és al final un mer constructe cultural, encara que també ho és l'art.

Susana González (de Miguel i Prego, 2018, p. 15), comissària de l'exposició de Regina de Miguel a l'Institut Cultural de León (Mèxic) el 2018 escriu, al catàleg, que la seva obra té una visió científica-natural fenomenològica, i posa l'exemple de l'acció en col·laboració amb la Patricia Dalt, *V.I.T.R.I.O.L.* (acrònim de *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem* [Visita l'Interior de la Terra: Rectificant Trobaràs la Làpida Oculta]). El vitriol també és un símbol alquímic que simbolitza la transmutació del plom en or, paral·lelisme d'un procés interior per arribar a la il·luminació. L'acció confronta imatges d'escenes extractivistes amb situacions de violència i repressió, les quals solen ser provocades per la implantació forçada d'aquests mètodes d'explotació, i reivindica «formes alquímiques de resistència afectiva» (de Miguel i Prego, 2018, p. 16). Les vinculacions afectives entre la terra i el cos sempre han format part de les cultures elementals on, de fet, s'han desenvolupat prioritàriament els processos de colonització a les èpoques imperials i posteriorment les explotacions de recursos naturals sota la prepotència de les multinacionals, les quals estan d'acord amb governs corruptes i poc democràtics. Precisament el fet de desposseir dels recursos naturals i les terres a les comunitats indígenes crea, per correlació, un desequilibri en els afectes que sol anar acompanyat de violència sexual i de gènere com a eina estratègica per aconseguir la degradació de la comunitat, cosa que precipita la seva expulsió del territori. Per això és indispensable la resistència afectiva d'aquestes comunitats per assolir un grau de confiança que afavoreixi la lluita i la resistència contra aquestes depredacions legalitzades, però a partir de sistemes de poder injustos i perversos.

Al mateix catàleg, a l'entrevista que Sonia Fernández Pan fa a Regina de Miguel, aquesta li respon:

Des de llavors em trobo treballant a la cruïlla i «desajustament simptomàtic» entre el consum i la producció contemporània d'imatges i els processos tecnològics que les



generen. De la mateixa manera la relació entre pensament, memòria i territori entesos com un espai on els esdeveniments immaterials, com són els afectes es troben units a diversos assemblatges d'estrats geològics per exemple en processos extractivistes als que la violència sobre el territori per a l'extracció de recursos amb els quals elaborar els dispositius amb què ens representem fins a la nàusea, és paral·lela a la violència sobre els cossos.<sup>46</sup>

Susana González explica que la instal·lació *V.I.T.R.I.O.L.* planteja la convivència de dues situacions com són, d'una banda, el temple —vinculat al ritual, la contemplació, l'elevació; així apropa altres formes de coneixement que posen en dubte la racionalització científica— i, d'una altra, el laboratori —associat a elements com la imatge, els objectes, el so, la llum, els quals tenen capacitat d'influència i control social; concretament es refereix al control biopolític del passat i sobretot del present.

A la instal·lació *V.I.T.R.I.O.L.*, Regina de Miguel utilitza pedres d'obsidiana —d'origen igni amb estructura vítria a causa del ràpid refredament de la lava— tallades en diferents formes, amb incisions i gravats a la seva superfície. Aquesta pedra volcànica era molt usada per les civilitzacions prehispaniques de Mèxic com a objecte màgic, ornament i arma (per la seva alta capacitat de tallar i ferir). Aquest material estava connectat amb l'energia còsmica, tel·lúrica i mitològica (de Miguel i Prego, 2018, p. 13).

La seva formació violenta, a causa del refredament brusc, permet a de Miguel establir altres significants que reforcen la idea extractivista associada amb l'agressivitat i la destrucció dels patrons hegemònics actuals. Crea una cosmogonia amb aquests objectes, en els quals grava gràfiques estadístiques de violències i abusos sexuals i de gènere. En els miralls d'obsidiana, que a l'antiguitat només utilitzaven els xamans per fer màgia negra, ara hi ha gravades plantes extingides o en perill d'extinció. Les imatges visualitzades als miralls, anomenats *tezcallt*, permetien realitzar:

[...] un viatge iniciàtic a altres mons i creava una vinculació simbòlica amb el cor de la terra i l'origen cosmològic de la fertilitat. A més, es tracta del principi atribuït a la suprema deïtat asteca Tezcaltlipoca, senyor de la nit i de totes les criatures, el significat del qual era «mirall fumat». En la instal·lació, aquests miralls es presenten com a elements de trànsit entre el pensament mitològic i el pensament especulatiu, en concordança amb les contemporànies posicions ideològiques que fomenten la progressiva degradació de la biodiversitat global.<sup>47</sup>

La manera com de Miguel treballa i presenta els objectes d'obsidiana, és una clara demostració de la capacitat transmissora de l'essència geològica a través de la materialitat constituent. Tots els objectes sobre les lleixes de la instal·lació són d'obsidiana. Hi ha

46 De Miguel i Prego, 2018, p. 65.

47 De Miguel i Prego, 2018, p. 14.

dues tipologies d'objectes, els que hi ha gravats d'elements orgànics, referents a plantes o altres organismes inclassificables, i la tipologia d'objectes rituals en forma d'ampolles, bols, morters, etc. A les parets s'hi troben suspeses pedres amb formes amorfes d'obsidiana sense ser treballades, o sigui, en estat natural. És sens dubte molt interessant la transformació que pateixen aquests materials que provenen del centre de la Terra i que han arribat a la superfície en forma de fluid incandescent. Un procés sorprenent que expressa precisament la vitalitat dels materials, com si estiguessin dotats de vida i agència pròpies. A més, el fet d'elaborar-los tal com feien els artesans de les cultures astèques i continuar un procés de transformació en col·laboració amb els humans evidencia la possibilitat d'aconseguir activar la vitalitat amb finalitats ritualístiques i màgiques que, d'una banda, connecten amb la seva memòria geològica còsmica, i, d'una altra, amb la font tel·lúrica de la fecunditat, fet que queda palès amb les representacions incises dels organismes —d'espècies vives desaparegudes, protegides, desconegudes... segons les circumstàncies contingents— en les superfícies reflectants dels miralls d'obsidiana. Possibilitats de manifestacions de la vida en evolució implícites en la mateixa condició geològica inorgànica en potència que, amb el seu aspecte fosc i negre amb connotacions de l'etapa de la *nigredo* alquímica, assenyalen el començament del procés per arribar a la *rubedo*, última etapa on es compleix la transmutació del plom en or. És per tot això consistent, profunda i simbòlica la correspondència d'aquest material —provinent de les entranyes de la Terra, que agafa la forma de mirall anomenat *tezcallt* [mirall fumant]— amb el deu suprem *Tezcatlipoca*, precisament, el senyor de la nit i de totes les criatures. Amb aquesta associació, ressona l'eco de la mare Terra, d'altres cultures, que també és l'origen i la matriu de totes les coses i de tots els éssers.



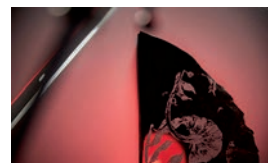
de Miguel, R. (2018).  
V.I.T.R.I.O.L.



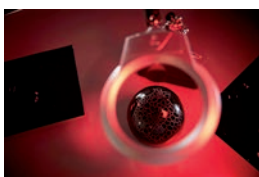
de Miguel, R. (2018).  
V.I.T.R.I.O.L. (detall).



de Miguel, R. (2018).  
V.I.T.R.I.O.L. (detall).



de Miguel, R. (2018).  
V.I.T.R.I.O.L. (detall).



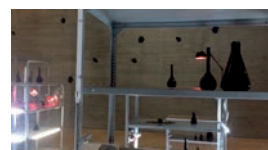
de Miguel, R. (2018).  
V.I.T.R.I.O.L. (detall).



de Miguel, R. (2018).  
V.I.T.R.I.O.L. (detall).



de Miguel, R. (2018).  
V.I.T.R.I.O.L. (detall).



de Miguel, R. (2018).  
V.I.T.R.I.O.L.

Sonia Fernández Pan (de Miguel i Prego, 2018, p. 71) parlant de l'acció de *V.I.T.R.I.O.L.*, comenta que l'acrònim *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem* [Visita l'Interior de la Terra: Rectificant Encontraràs la Làpida Oculta], la transporta a:

[...] un aforisme d'Ovidi que vaig descobrir en un text sobre les malalties que l'activitat minera provoca al cos dels miners. «Si es penetra a l'entranya de la terra, i li són extretes les seves riqueses, brollen els mals, que estaven ocults i situats després de l'ombra dels inferns». Ovidi sembla predir aquí l'extractivocè molts segles abans que n'hàgim pres consciència gràcies a la contínua actualització significant que permeten les cites extretes del seu context d'origen.<sup>48</sup>

Sonia Fernández Pan, al mateix catàleg, cita un paràgraf d'un text de l'acció *Aura Nera*, de Regina de Miguel, sobre els ecosistemes tel·lúrics ferits i la seva força de regeneració:

Els van penetrar fins a les entranyes de la Terra i van desenterrar les seves riqueses,  
causant tots els nostres mals.

Soc el fruit d'un fetitxe subterrani

Soc la devoradora infame

Monstre i flor carnosa.<sup>49</sup>

A *Aura Nera*, Regina de Miguel explora a través de l'escenificació d'un laboratori de cultius artificials o *in vitro*, on no existeix la presència biològica ni la possibilitat del seu control. Només hi ha cultius artificials i mostres d'entitats inorgàniques. Els objectes, contenidors i instruments del laboratori també són d'obsidiana i vidre negre, tot col·laborant a fer present el registre tel·lúric i fosc de l'essència i la consciència ecològica. És una immersió en la part obscura i desconeguda del coneixement humà i també de l'ecologia, zones d'incertesa i d'inseguretat que escapen del coneixement racional i científic. Amb la veu de tres dones s'encarna el cant de les harpies, d'Hècate, de Medusa, o bé el d'Empusa, de Persèfone, de Medea, mites fundacionals que ja posaven en qüestió, des de la intuïció de l'instint femení i també des de les energies còsmiques, l'estructuració del món a través de la visió racional i la força masculina.

Així doncs, treballs com *Aura Nera*, *V.I.T.R.I.O.L.*, *Decepción*, *Catabasis*, *Ansible*, etc., intenten fer una revisió crítica del coneixement hegemònic i donar espai a altres maneres d'entendre i mirar el món que han quedat invisibilitzades per l'enlluernament de la raó. De Miguel, dona eines per conquerir i posar en acte noves formes de resistència i assumir noves formes de reencantament del món. L'acte creatiu té la capacitat de connectar mons, constituir noves subjectivitats i crear noves formes d'existència.

---

48 De Miguel i Prego, 2018, p. 71.

49 De Miguel i Prego, 2018, p. 78.

## Relacions transmateriales i afectacions

Qualsevol entitat existent, cosa o objecte, és corporal, és a dir, matèric, i la seva pròpia materialitat conté un discurs i desprèn un significat. Quan als anys 2014-2016, l'autor de la tesi estava estudiant el màster de Producció i Investigació Artística a la Facultat de Belles Arts de la UB, va produir dues obres que reflexionaven sobre aquest fet. El mateix axioma de partida demanava reduir a la mínima expressió la materialitat del suport creatiu, precisament per visibilitzar la potencialitat del sentit o la significança que hi ha implícita en qualsevol corporeïtat.

El material escollit per realitzar el treball, perquè responia a aquestes prerrogatives, va ser el full de paper en format A4, per la seva absoluta naturalització en la societat contemporània i l'àmbit acadèmic. *Banderoles Blanques* és una intervenció en l'àmbit ciutadà i es basa a enfilat folis blancs a totes les antenes dels centenars de cotxes en un aparcament del campus sud de la Ciutat Universitària de Barcelona, on va posar un Din A-4 blanc a totes les antenes dels cotxes. Tornant a la proposició inicial des de l'experiència de la instal·lació, es planteja la possibilitat de fer visible aquesta capacitat de significar —la qual neix i es troba en qualsevol entitat existent—, però sobretot, s'explora la potencialitat de construir coneixement a partir de les relacions que es creen entre diverses entitats i com elles mateixes el generen, el desenvolupen i el gestionen.



Planella, S. (2016). *Banderoles Blanques 1*.



Planella, S. (2016). *Banderoles Blanques 2*.



Planella, S. (2016). *Banderoles Blanques 3 (detall)*.



Planella, S. (2016). *Més Ràpid que el Vent 1*.



Planella, S. (2016). *Més Ràpid que el Vent 2 (detall)*.

Seguint aquest fil argumental, en una altra instal·lació urbana, *Més Ràpid que el Vent*, a prop de la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts, també s'utilitza com a material

bàsic els fulls de paper, en aquest cas, però, en format de llibre. Se suspèn un cotxe tot recolzant els capçals dels seus quatre eixos sense les rodes en quatre piles de llibres. En aquest cas, la proposta planteja una forta tensió entre la velocitat, el consum de les energies fòssils, el pes, l'opressió, la dependència, el suport, la resistència, la manipulació tendenciosa, etc., que es dona en la relació que s'estableix entre un cotxe com a icona del progrés i el consum basat en els patrons de la petromasculinitat antropocèntrica, i els llibres com a producte de coneixement capaços de posar en dubte els mateixos constructes culturals logocèntrics.

Aquests dos treballs, anteriors a l'inici dels estudis de doctorat, exposen unes possibles formes de relació entre entitats o fenòmens i com a partir dels propis discursos tàcits es produeixen una sèrie d'afectacions que fan aflorar nous significats i coneixements. D'aquestes experiències creatives es desprenen dues coses. La primera és el fet que qualsevol corporització, pel sol fet de materialitzar-se, comporta una expressió i un discurs que afecta i és afectat en relació amb els altres. I la segona és que, dependent de l'acostament entre corporalitats i de com aquestes corporalitats afectin les altres, això comportarà unes conseqüències i, per tant, alteracions de les línies evolutives de l'esdevenir fenomenològic. En l'experiència pràctica de l'acostament a la terrera des de l'observació i la descoberta es va donar una línia de treball que investigava el territori des de la idea de substància. D'aquí el títol de l'agrupació de les següents fotografies.

### **La transformació substancial del territori i de les materialitats**

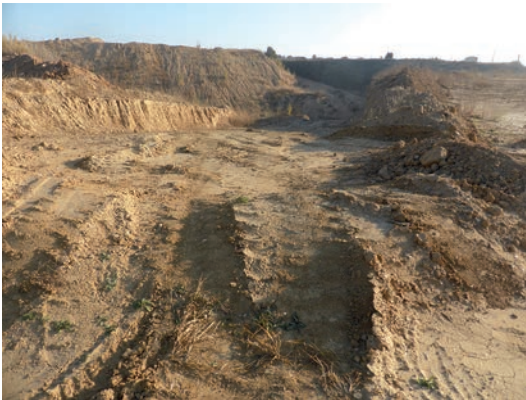
A l'espai de Vacamorta (abans que fos una terrera) hi havia una plana amb una orografia suau i amable, amb camps, boscos mediterranis i matolls de secà, com a qualsevol altre indret rural del Baix Empordà. Sota el relleu emblemàtic d'un paisatge idíl·lic i mític hi havia una enorme massa de fang de centenars de metres d'amplada per més de dos-cents metres de profunditat i diversos quilòmetres de llargada. Grans vetes d'argila massissa i en repòs des de feia milions d'anys. Una gran massa de milions de tones d'argila acumulada durant milions d'anys que era allí, ocupant un territori amb una funció rellevant dintre l'ecosistema mediterrani. Així, les agències i les interaccions entre el terreny, els boscos i la biodiversitat estaven completament integrades i responien a unes adaptacions climàtiques, ambientals i geològiques que s'havien anat consolidant al llarg de milions d'anys. En aquest context, els terrissers, durant segles, havien fet els seus forats a la zona per extreure un material preuat que permetia cobrir unes funcions indispensables per a la subsistència humana en la vida diària, però el territori no s'havia alterat, la proporció entre les necessitats locals i la gran quantitat de recursos no representava cap problema.



Planella, S. (2017). *Substància 1.*



Planella, S. (2017). *Substància 2.*



Planella, S. (2017). *Substància 3.*



Planella, S. (2017). *Substància 4.*



Planella, S. (2017). *Substància 5.*



Planella, S. (2017). *Substància 6.*

Des dels anys seixanta, en canvi, es va començar a explotar de manera intensiva amb mètodes industrials, i l'extracció d'argiles va anar creixent al llarg dels anys. L'any 2016, una sola empresa d'extracció i tractament d'argiles de la Bisbal d'Empordà movia diàriament mil tones de terra (Rocas i Roqué, 2015). Ara hi ha grans forats que continuen creixent i ocupant més i més buit. L'essència de la terra va desaparèixer amb l'extracció de l'argila i ara només queda la identitat dels forats, els quals corresponen a la producció i la comercialització del fang en paquets de 12,5 kg envasats al buit dintre d'una bossa de plàstic, amb un 20 % d'humitat i preparats per manufacturar productes de ceràmica per a la construcció, vaixelles, jardineria, decoració o activitats creatives.



Planella, S. (2018). *Muntanyes de Terra 1.*



Planella, S. (2017). *Muntanyes de Terra 2.*



Planella, S. (2017). *Muntanyes de Terra 3.*



Planella, S. (2017). *Muntanyes de Terra 4.*



Planella, S. (2017). *Muntanyes de Terra 5.*



Planella, S. (2017). *Muntanyes de Terra 6.*

Milions de tones d'argila s'han remogut, extret i exportat per tot el món per acabar adoptant formes de plats, testos, rajoles, escultures, etc. La majoria d'aquestes peces es troben, juntament amb altre material de rebuig, a abocadors de tot el món. La seva vida útil és efímera, perquè la fragilitat de la terra cuita i el baix cost per substituir-la estimula una producció i un mercat que no ha tingut mai en compte les implicacions ecològiques ni socials.

Els grans forats que es van fer des dels anys seixanta fins al 2000 es van omplir i tapar. Teòricament estan restaurats. En tot cas, actualment és una zona controlada i encerclada per unes grans tanques metàl·liques que hi impedeixen l'accés. A l'entrada restringida de la tanca s'hi troba la planta de control de l'abocador, amb treballadors i maquinària

que vetllen per la salut de l'ambient. Des de l'exterior es pot veure el territori restaurat que sembla natural, espontani i no es diferencia de les zones naturals circumdants, si no fos per unes grans xemeneies de plàstic negre que surten de la terra i serveixen per deixar respirar els gasos tòxics que es generen a les entranyes de la zona restaurada. En realitat, es tracta d'una «terrera xorca» (Rocas i Roqué, 2015, p. 51) que amaga i segella, sota una capa superficial de terra d'uns vint centímetres de gruix amb abundant vegetació arbustiva mediterrània, els 2,2 milions de tones de deixalles amuntegades al forat de l'abocador, alegal, de Vacamorta, que es va utilitzar des del 2000 fins al 2014, quan finalment el Tribunal Suprem el va fer clausurar definitivament i sense opció a recurs; a més a més, tombant un pla especial que el 2011 havia aprovat la Generalitat per poder-li donar cobertura legal i continuïtat productiva («El Tribunal Suprem tomba el darrer intent de legalitzar l'abocador de Vacamorta», 2015). La sentència obliga la Generalitat a buidar les deixalles de l'abocador i transportar-les a un abocador controlat, operació que encara no ha començat.



Planella, S. (2017). *Rebuig 1*.

Les xemeneies negres són la prova que delata visualment una anomalia que es nota també olfactivament a diversos quilòmetres a la rodona, depenent de la direcció del vent. D'elles surt una pudor molt intensa, insuportable i perjudicial per a la salut. Serveixen per alliberar, des de l'interior de les deixalles, els gasos tòxics que provoca la reacció de la matèria orgànica en descomposició i que en diverses ocasions ha estat la causa d'incendis espectaculars amb grans fumeroles, també insalubres.

Unes notícies aparegudes a *Público* el juny de 2022 confirmen la disposició de la Generalitat de buidar l'abocador de Vacamorta. Acció Climàtica i l'Agència de Residus de Catalunya (ARC) han presentat un pla amb una durada de vint anys per efectuar l'operació i, per tant, es preveu que el buidatge —que ara s'estima en 3,5 milions de tones— acabi el 2041; s'hi destinaran 188,75 milions d'euros. La proposta inclou la restauració digna, i que segueixi els criteris ecològics i de sostenibilitat del territori (ACN, 2022).

Evidentment, la substància d'un mineral, d'una roca, d'una veta d'argila no té res a veure amb la substància de les deixalles que hi ha a l'interior de l'actual abocador alegal de Vacamorta. També queda clar que, tant la funció com les agències i les afectacions que



pugui tenir una substància geològica i natural com és l'argila, o bé unes substàncies residuals —sobretot quan són provinents dels fangs de plantes de tractament de residus i d'aigua, però també deixalles industrials, químiques, de la construcció, etc.— comporten unes conseqüències que van en direccions completament oposades. Poden ser funcionals i positives, o bé poden ser tòxiques i perjudicials.



Foto arxiu\_ACN. (2015). *Abocador 1.*



Imatge d'arxiu DDG. (2015). *Abocador 2.*



Agulló, E. (2015). *Xemeneies Negres 1.* Imatge d'arxiu\_EPA.



Arxiu fotogràfic ARC. (2015). *Xemeneies Negres 2.*



Foto arxiu ACN. (2015). *Xemeneies Negres 3.*



Callol, J. (2015). *Xemeneies Negres 4.* Foto arxiu DDG 2015.

El model de creixement actual no té cap mena de perjudici a l'hora de destruir el territori per posseir, explotar i apropiar-se de les propietats i recursos dels seus materials sense oferir alternatives a la matèria extreta que generalment es transforma de manera irreversible en un mer producte de consum. La terra passa de ser una matèria que promou la vida i és transcendental des del punt de vista ecològic, pel sosteniment que ofereix a la vitalitat

dels ecosistemes, a convertir-se en un mer objecte de consum inert i petrificat, amb una vida útil temporalment limitada i amb un destí assegurat d'anar a parar a un abocador, potser il·legal o alegal, per tal d'omplir els forats produïts per les extraccions d'àrids o d'argiles. Arreu del planeta s'està substituint la matèria activa per la matèria inerta, la matèria viva per la matèria morta, els cicles vitals de regeneració per col·lapses creixents de desequilibri tòxic. Aquest model antropocentrista de transformació geomòrfica —el qual, a través de diferents símptomes, es detecta no només a la terra, sinó també als mars, l'aire, l'espai, i que també s'aplica als animals, les plantes, etc.— és el resultat d'un model de concepció de l'altre com a inferior i, per això, susceptible de ser transformat en mercaderia, incloent en la categoria de l'altre també la matèria inorgànica. Cal un canvi de model i oferir alternatives per no acabar de destruir del tot la matèria «viva», l'entorn natural i la possibilitat de regeneració i evolució geològica i biològica.

És una evidència irrefutable de com el sistema capitalista avançat i la societat de consum que arrossega destinen una gran quantitat de recursos valuosos i finits a la fabricació de productes que no responen a les necessitats bàsiques, sinó a les necessitats d'un sistema econòmic pervers.



Lemonche, M. (2015). *Foc 1*. Foto d'arxiu EPA.



Lemonche, M. (2015). *Foc 2*. Foto d'arxiu EPA.

Es coneix que la tendència d'una bona part de la producció de la indústria ceràmica que utilitza l'argila per fer rajoles, testos o gerros, entre altres coses, segueix aquestes incongruències insostenibles i obsoletes dels valors capitalistes, però el dubte actualment i en el moment decisiu en què ens trobem en relació amb el risc del col·lapse de l'antropocè és si les pràctiques artístiques i de terrisseria, les quals utilitzen el caolí i l'argila com a matèria primera, convé que segueixin utilitzant-la de la mateixa manera com s'ha fet fins ara o és convenient buscar alternatives d'explotació i producció menys agressives i massificades, per alleugerir i canviar la pressió sobre la irreversibilitat i l'esgotament d'aquest recurs natural, cosa que comporta unes conseqüències ecològiques en els ecosistemes naturals d'arreu.

Els processos de fabricació de la indústria ceràmica, així com les pràctiques en l'àmbit de l'art i l'artesanía contemporània, són només un estadi més de l'engranatge que concep la

terra i la matèria argilosa com un material inert, inesgotable, i sobre el qual els humans tenen la potestat d'utilització i explotació sense tenir en consideració la seva pròpia funció, aportació i necessitat en els àmbits abiòtic i ecològic. Si es vol preservar la capacitat evolutiva i vital dels elements biòtics que depenen de la salut dels abiòtics, cal establir un nou canvi de models de relació amb qualsevol mena de matèria o element «natural» que els humans necessiten i utilitzen amb finalitats productives en qualsevol àmbit, ja sigui l'artístic i cultural, l'econòmic, l'industrial, el científic, el social, etc. Això vol dir que, fins que no es canviïn els models d'apropiació, explotació i transformació dels materials que contribueixen a regenerar la vida, i dels quals depèn la salut de la natura, s'estarà caminant cap a l'autodestrucció del planeta i també dels humans.

### **Plasticitats corporals, la terra i el cos**

La corporeïtat de l'argila pot servir per desvelar la seva capacitat substancial de manifestar i reconfigurar constantment el present que es determina en un lloc concret, però en constant mutació. La capacitat plàstica de l'argila permet ser modelada per diversos agents en seqüències temporals, i les formes que configura manifesten la relació entre una intenció i l'adaptació. La transformació de l'entorn n'és el rastre.

La matèria té una identitat pròpia, una legitimitat com a tal i una essència autònoma que els humans li han negat al llarg de tota la història. L'evolució del pensament contemporani demana construir nous escenaris on es puguin desenvolupar altres experiències i relacions diferents en relació amb les que el progrés antropocèntric i l'antropocè han imposat fins ara. És necessari proposar un gest compartit, no només entre els humans, sinó també compartit amb la matèria més elemental i primordial com és el fang, per exemple, per tal d'aconseguir construir els fonaments d'una nova realitat descentralitzada: escoltar l'altre, comptar amb l'altre per poder compartir esforços amb la finalitat de crear noves realitats impostades sobre una nova relació d'igualtat i respecte transhumana, transespècie i transmatèrica.

Perquè la plasticitat es pugui expressar en un cos —per exemple ceràmic— i desenvolupi, per tant, la seva qualitat, cal que existeixi algun material que tingui unes propietats, com per exemple les de l'argila, la qual, entre altres coses, disposa d'unes partícules finíssimes que, quan es barregen amb aigua, són hipersensibles a qualsevol estímul extern. Quan l'argila interactua en el seu medi i aporta la plasticitat i altres propietats per complementar accions i esdeveniments, gràcies al fet que disposa d'unes facultats de recepció sensibles excepcionals, aleshores és quan transmet la seva vera natura. Aquest reconeixement de les mateixes capacitats, la disposició a la presentació de l'essència, pot suposar una important alteració dels esdeveniments i un important salt qualitatiu en relació amb les possibilitats de l'efectivitat.

Però, on acaba la resistència i comença la plasticitat? O potser, on acaba el monòleg i comença el diàleg? No són fets que encarnen una continuïtat indissoluble i també una interdependència intencional? La plasticitat, la solidesa, la porositat o la impermeabilitat

transmeten la seva eficàcia o qualitat, o potser identitat, perquè interactuen amb un medi que les posa a prova, les interroga contínuament. No hi ha frontera entre el cos i el medi, hi ha interdependència, o millor, transposició, cooperació, corealització, interacció. Això sí, la transferència o la consciència d'un estat només té sentit en el present. Primer, perquè la identitat o el ser o la consciència necessita un cos, una extensió; segon, perquè el cos en el qual està situada té unes capacitats perceptives i de comunicació limitades a la condició del present. El mateix cos és diferent de com era abans i de com serà després. En tot cas, només pot sentir i expressar-se, o sigui, ser, desenvolupar-se i actuar des del present.

Planella, S. (2017). *Plasticitats 1.*Planella, S. (2017). *Plasticitats 2.*Planella, S. (2017). *Plasticitats 3.*Planella, S. (2017). *Plasticitats 4.*Planella, S. (2020). *Plasticitats 5.*Planella, S. (2020). *Plasticitats 6.*

Les observacions i l'experiència pràctica desenvolupades a la terrera han portat al plantejament d'algunes reflexions. El present i la terra han trobat una manera de ser indissociables i mantenen una existència absolutament dependent de manera recíproca.

La qualitat geològica de la terra desprèn una sensació de temps complet, com si hagués quedat suspesa en un present atemporal, un present continu, on han quedat atrapats el passat i el futur. I això crea una sensació de plenitud, on el temps no passa, és. Una temporalitat única en el sentit que no hi ha etapes de creixement o decadència, sinó que totes les etapes són la mateixa, la plenitud absoluta en un present permanent. De fet, la terra té una qualitat diferent dels objectes i, fins i tot, de les coses. Els objectes són aïllats, es produeixen, pateixen un desgast i, finalment, es malmeten. Les coses són obertes, interactuen amb altres entitats, s'afecten, es transformen i així evolucionen tot adoptant altres formes, funcions i significats fins a esdevenir, àdhuc, altres éssers. En canvi, hi ha alguna cosa de constant en la terra. Potser la seva temporalitat. La qual sobrepassa la temporalitat humana d'una manera absoluta.

La sensació és que la terra no té un començament i un final, sinó que és una continuïtat. Una continuïtat que es troba i es dispersa, que es concentra i se separa. El seu respirar constant entre la disseminació i l'atracció, es produeix per l'obra d'un component actiu. De fet, la terra és una combinació de diversos elements com minerals, metalls, matèria orgànica, gasos, aigua, organismes vius, aire, etcètera, i la seva interacció fa que la terra com a ecosistema es pugui considerar viva. Tots aquests elements estan immersos en combinatòries i processos dinàmics de transformació, més lents o més accelerats. A més a més, la terra té la funció de sostenir tots els organismes vius i absorbir tots els organismes morts. També formen part d'aquests processos tots els productes i residus produïts pels àmbits industrials, tecnològics i de les grans infraestructures que serveixen per a la gestió i l'habitabilitat de les grans urbs del planeta. Tot passa pel filtre de la terra i es transforma dintre la terra, i en aquest procés també transforma la terra. La terra engoleix, digereix i integra tots els elements que formen part del seu àmbit i que, quan acaben els seus cicles vitals, es desintegren i tornen a formar part de la composició de la terra. Desapareixen així les diferències entre la cosa o l'objecte i l'ambient, entre el biòtic i l'abiòtic, entre el subjecte i l'entorn; tot és reconvertit de nou en pols i es barreja una altra vegada amb la pols original, la pols primordial. És així com les entitats més complexes o d'última generació es retroben i s'igualen a les materialitats més elementals i primàries, tot constituint un nou conglomerat essencial on no hi ha cap mena de diferència entre els elements de la composició per ser tots ells substancials.

L'aigua té un paper rellevant, perquè actua com a dissolvent i al mateix temps també té la funció de separar les partícules no fonamentals. L'aigua també és la responsable de dissoldre minerals i altres substàncies de diferents qualitats i propietats, per tal d'aportar noves facultats inorgàniques i orgàniques a través del filtratge de les aigües subterrànies i freàtiques en circular pels porus i les fissures del subsol.

És així com la terra i l'aigua es revifen mútuament, tot aconseguint mantenir el sòl en un estat constant de regeneració i vitalitat. Així, la terra pot continuar desenvolupant la seva doble funció d'ecosistema viu, i també d'element abiòtic primordial i indispensable, per la seva aportació de sosteniment i nodriment al medi ambient.

La terra, per tant, en els seus processos naturals de constant regeneració i renaixement, està immersa en un present permanent, com una espècie d'eterna joventut, per la seva capacitat de renovació tothora. En aquest procés no hi ha espai per al desgast ni l'envelliment, només per a l'activitat del present, la qual dona sentit a un cos natural ple de vitalitat que genera el principi i abraça el final de totes les coses. Timothy Morton (2017) diu que la matèria —s'hi podria afegir: matèria primordial, la terra— és el vincle entre totes les coses, escales i entitats i entre passat, present i futur: a través de la matèria, el mateix ésser i l'ésser de les coses es troben. Així, doncs, matèria i energia, cossos i éssers que es despleguen en un lloc i en un temps amb diferents intensitats d'existència. És clar que la matèria, la terra primordial, és una entitat atractiva que, com un imant còsmic o una força de gravetat continuada, aglutina i concentra fenòmens per aconseguir combinatòries i reaccions que potencien la vitalitat i l'evolució. D'aquí neixen els elements que poden tenir una vida individuada i temporal; així, aporten nova vitalitat i capacitat regenerativa a la matèria primordial, en tornar a ella.



Planella, S. (2020). *Posthumà Vitruvià 2*.



Planella, S. (2020). *Posthumà Vitruvià 3*.



Planella, S. (2020). *Posthumà Vitruvià 4*.

Per tant, l'acció *Posthumà Vitruvià* que es desenvolupa a la terrera es basa en l'anul·lació de la distància temporal i espacial per tal d'establir un encaix directe, total, complet entre el cos humà i el cos argilós. En aquest cas, la plasticitat que permet l'adaptació dels dos cossos es dona amb l'entrega de cara contra cara. La terra despullada s'obre, s'entrega a un cos humà delitós d'immergir-se en una percepció completa, immersiva amb la substància primigènia.

És des d'aquest reconeixement de la substancialitat material des d'on es vol crear nous lligams amb l'entorn, amb l'ambient, amb l'altre, sigui humà o no humà, orgànic o inorgànic. És des d'aquesta intenció bàsica i fonamental que es reconeix que tots els cossos i tots els gestos depenen de la cosa material, inclosos els cossos dels humans. I que en la transició, transposició i plasticitat de les materialitats hi ha la connexió, el sentit i l'evolució del ser.

La pràctica a la terrera parteix de les materialitats nues i crues. Només l'argila i el cos. Res més que la matèria i l'acció. La carn i el gest. A poc a poc, s'han anat trobant i descobrint en un terreny descontextualitzat, o sigui, sense referents culturals a part de la realitat original en la qual es produeix l'encontre, una relació directa sense mediadors, sense concessions. Descontextualització també en el sentit de provocar una acció creativa en un entorn de treball: un jaciment sotmès a processos mecànics per a l'extracció i el posterior processament industrial de l'elaboració de les pastes ceràmiques, allunyat volgudament de l'àmbit cultural de la galeria o el museu, en els quals és habitual presenciar els actes creatius.

L'acció sorgeix de la necessitat de connectar amb l'argila, amb el seu estat més pur abans que es converteixi en un producte contractual per als humans, just quan encara es troba en el seu estat original, present en els estrats sedimentaris sota terra des de fa milions d'anys. És en aquesta argila on es troba encara la vitalitat de la matèria original, carregada d'energia i de memòria de la creació primordial.

És en aquest estat inicial on els cossos són només cossos i l'encontre és sobretot físic, escapant-se de les connotacions culturals tendencioses. Els cossos són cossos i es comporten com a tals, tenint en compte el seu volum, la seva força, la seva resistència, el seu pes, les seves qualitats matèriques, les seves capacitats perceptives, etc., i, sobretot, la seva agència en relació amb els altres cossos i els altres agents presents. Els cossos que experimenten la seva pròpia realitat i que, en fer-la possible, posen de manifest una realitat perduda que torna a revelar-se com una nova realitat. La veritat nua de l'encontre entre un cos de fang i un cos de carn i ossos, com es perceben, com se senten i quina relació s'estableix entre ells? Què succeeix en una relació precultural i sense prejudicis, entre una presència inorgànica i un ésser viu, en aquest cas, un animal de l'espècie humana? Com ser a través del cos i dels altres cossos?

### 1.11.9. La cultura de cúborg

#### Ossos, carn i relats

Donna Haraway és biòloga i filosofa; aquesta doble formació li permet compartir la seva visió científica del món amb la seva interpretació filosòfica i, per tant, integrar i complementar en el mateix pensament l'experiència pràctica i l'especulació metafòrica; a més, impregna les seves teories d'un profund compromís feminista. El seu treball dona pistes de possibles alternatives a l'esdevenir desesperançador al qual ens dirigim a causa del ritme inconscient de consumisme i explotació irrespectuosa del medi. Així mateix, posa en qüestió el tipus de relacions que els humans han establert amb les altres espècies i amb el món, i per això proposa altres possibles relacions alternatives més respectuoses i igualitàries.

Comprèn el món com un teixit de relacions: a cada moment es teixeixen connexions que proposen nous relats i, així, es creen constantment nous vincles que reconfiguren les entitats i els fenòmens. La tecnociència —el medi científic i tecnològic del qual, actualment, té absoluta dependència l'espècie humana i que utilitza com a mitjà per relacionar-se amb el món— porta implícita una especificitat ètica que sovint no es té en compte. Per això, cal arribar a l'arrel dels processos que es generen i posar molta atenció als relats de cohabitació, convivència i codomesticació, perquè els humans aprenguin a relacionar-se d'una altra manera amb la resta de les espècies:

Entendre el món consisteix a viure immersos en relats. No es pot estar en el món sense formar part d'un relat. I aquestes narracions es materialitzen en aquests objectes, o millor dit, els objectes són narracions congelades. Els nostres propis cossos són una metàfora en el sentit més literal. Aquesta és la natura oximorònica de la condició física, que és el resultat de la coexistència permanent dels relats integrats en una existència semiòtica física de carn i os. I això no és cap abstracció.<sup>50</sup>

A partir d'aquests supòsits, Haraway es pregunta què passaria si es reemplaçessin l'explotació, la competència i la guerra —associades al progrés i a l'actitud evolutiva de l'espècie humana— per una nova realitat basada en les aliances cooperatives i la recerca de benefici mutu entre espècies. Helen Torres, en el pròleg, dona una possible resposta:

Potser es descongelaria l'objecte i esdevindria un relat generatiu, quelcom que ens enreda i ens toca, que ens fa sentir, que ens ajuda a especular sobre formes d'actuar, a pensar en finals oberts amb possibilitats de continuïtat, en espais comuns habitats per diferents espècies que cerquen sobreviure a través de la cooperació mútua i l'empareda.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Haraway, 2018, p. 18.

<sup>51</sup> Haraway, 2018, p. 21



Aquests espais col·laboratius que s'intueixen i es projecten en àmbits d'un passat mític o d'un futur de ciència-ficció, s'estan apropant a la realitat social humana per una força imperant de canvi de paradigma civilitzador. No es tracta d'una teoria utòpica, sinó d'una força interna col·lectiva que, com un impuls fonamental, neix de l'instint de supervivència transespècie. L'afectació del canvi climàtic, de la sequera, de la crisi econòmica, política, sanitària, bèl·lica, social, alimentària, energètica, etc., és tan grossa que arriba a totes les altres esferes a més de la humana. Es fa necessari, doncs, propiciar aquests espais de cures, afectes i cooperacions, començant per l'entorn més proper, sigui personal o professional. Així, el projecte pràctic de l'experiència a la terrera s'emmarca, des de l'experimentació, dintre d'aquestes necessitats i consciència. Justament, l'horitzontalitat i la descentralització com a valors propositius, adquireixen unes connotacions de cibernorg, a causa de les possibles hibridacions i els agenciaments que explora i performa. Aquesta obertura sense perjudici es converteix en una qualitat i en una potencialitat infinita de conjectures insospitades i coneixement desconegut.

### **Modelar la vida: l'enginyeria humana**

La realitat és el canvi, aquesta és la idea central del discurs de Donna Haraway. De fet, ella és qui utilitza el terme *plasticitat* no per referir-se a qüestions estètiques, sinó per parlar de biologia com a esdevenir una altra cosa i evolucionar constantment, gràcies a la interrelació de l'estructura interna-ser amb estructura aparença-forma o externa-medi. Ella mateixa cita Henri Bergson: «El constant canvi de la forma és real mentre la forma és un flaix de la transició» (Haraway, 2018, p. 42)

Haraway inicia el capítol primer sobre la ciència, els cibernorgs i les dones amb la següent citació:

La vida pot ser modelada en funció de qualsevol forma que es pugui concebre. Pots dir-me els detalls que desitgis per a un gos o per a un home [...] i en el cas que em donis el control del medi on es mouen i temps suficient, vestiré els teus somnis de carn i os [...]. Un sistema industrial raonable intentarà de situar als humans, als arbres, a la pedra i a l'acer en el lloc més adequat per a les seves naturaleses i els polirà amb la mateixa cura que esmerça en els rellotges, a les dinamos elèctriques i a les màquines locomotores amb la finalitat que duguin a terme un servei eficient.<sup>52</sup>

Segons Haraway, un enginyer humà és un gestor que ajuda els científics a esbrinar com es poden combinar homes i feines:

La naturalesa com un sistema de formes de productivitat i eficiència, o, literalment, la naturalesa com a projecte d'enginyeria [...]. Si defineixes alguna cosa com una

<sup>52</sup> Parsons, F. (1894). *Human Engineer*. Citat a Haraway, 1995, p. 71.

màquina —per exemple, un ximpanzé— aleshores, una de les implicacions de la màquina és que es pot redissenyar. Així doncs, si el ximpanzé és concebut com el servent de la ciència en el context de l'enginyeria humana, talment com ho porta a la pràctica la indústria capitalista en aquest període d'acumulació de capital, queda clara la connexió amb l'argumentació de Frank Parsons, un enginyer de la gestió humana de finals del segle XIX i principis del XX. En aquests exemples en els quals és possible modelar la vida (el treball humà, els organismes biològics) de qualsevol forma concebible. «Pensa quins són els requisits per un gos, per un home, proporciona'm el control del seu entorn i el temps suficient, [i] vestiré els teus somnis de carn i os». La versió de la mateixa citació per a la dècada de 1990 és: «si em dones el control dels gens i el temps suficient codificaré els teus somnis en carn i os». De fet, podem veure com funciona això en la sociobiologia en la cita de 1976 de Richard Dawkins que juxtaposo a la de Parsons: «Està en tu i en mi; ells ens van crear de cos i ànima; i la raó última de la nostra existència és preservar-los. Aquests reproductors venen de lluny. Ara s'anomenen gens i nosaltres som les màquines de la seva supervivència». [...] Una bona part del llibre sobre la ciència, els cíbors i les dones gira al voltant de les diverses nocions de propietat.<sup>53</sup>

TNG: I també de la dominació. L'article sobre el sexe, la ment i els beneficis acaba de la següent manera: «Però la construcció d'una economia natural segons les relacions capitalistes, i la seva apropiació buscant l'apropriació de la reproducció, és profunda. Ho és en l'àmbit de la teoria i de la pràctica fonamentals, no en termes de bons i dolents. Ho és en la mesura que necessitem aquestes pràctiques per la nostra teorització de la natura, romanem en la ignorància i hem d'implicar-nos en la pràctica de la ciència. És una qüestió per la qual val la pena lluitar. No sé què seria la ciència de la vida si l'estructura històrica de les nostres vides minimitzés la dominació [...]».<sup>54</sup>

L'article sobre la biopolítica «se centra principalment en la manera que la “diferència” s'emmarca en el discurs d'immunologia com a concepte antagònic i què passaria si poguéssim concebre la diferència d'una altra manera».<sup>55</sup>

El Manifest per a cíbors tracta de la reconfiguració dels models no alliberadors.<sup>56</sup>

TNG: És genial. Aleshores, ¿la *Mixotricha* és una criatura que es troba a la frontera com els cíbors, els primats i l'Oncorotolí?

DH: Exacte, però amb el cíborg i amb la criatura d'enginyeria genètica s'ha de pensar en l'artefacte industrial, de creació humana. Amb la *Mixotricha* no és així, tot i que necessita una estreta relació amb els instruments de laboratori que la fan visible [...].<sup>57</sup>

TNG: [...] les temporalitats del cíborg són la condensació, la fusió i la implosió [...].

53 Haraway, 2018, p. 91.

54 Haraway, 2018, p. 92.

55 Haraway, 2018, p. 94.

56 Haraway, 2018, p. 95.

57 Haraway, 2018, p. 106.

DH: Sí, el temps s'ha condensat i fusionat extremadament i la implosió és tot allò que ens envolta. És l'experiència del comú dels mortals en el tardocapitalisme [...].<sup>58</sup>

Queda claríssima la relació que estableix Haraway entre, d'una banda, la tendència natural a subvertir els límits que reequilibren constantment les relacions entre les entitats i els ecosistemes, i, d'una altra, la capacitat de l'enginyeria humana i genètica per construir cíborgs i altres criatures com a artefacte artificial de creació humana. Aquesta diferència és la que individua la noció ètica des d'on seria necessari practicar l'exercici de modelar la vida. Exercici que es desenvolupa des de la biopolítica i que porta implícit el control, el domini, la propietat de les criatures construïdes o l'apropiació de la reproducció. Fets que es produeixen gràcies a les possibilitats de la tecnologia i l'enginyeria genètica, com la microelectrònica i la biotecnologia, la qual, a partir de la codificació computacional, s'han convertit en la nova estratègia de manipulació i transformació de les corporalitats a partir de la reconstitució dels seus gens.<sup>59</sup> Per Haraway, «la conseqüència és la dispersió; el deure és sobreviure en la diàspora».<sup>60</sup> En tot cas, aquesta alerta desplega tota una consciència de la necessitat d'alliberament de la condició cíborg des de la seva condició de desarrelat, desplaçat, apàtrida, fugitiu, dissident, exiliat...

### **La plasticitat espontània de la vida geològica i biològica**

Donna Haraway (2016), en el seu manifest sobre les espècies companyes, parla de *plasticitat*:

Són d'allò més habitual, les plasticitats diferencials i específiques del context, a vegades genèticament assimilades i altres no. Com i de quina manera els organismes integren la informació ambiental i genètica en qualsevol àmbit, des de la cosa molt petita a la cosa molt gran, determina en què es convertiran. No hi ha temps ni cap lloc on acaba la genètica i comença el medi, i el determinisme genètic és, en el millor dels casos, una paraula local per a les estrictes plasticitats ecològiques del desenvolupament.<sup>61</sup>

Explica com la interconnexió creada al llarg de milers d'anys entre els gossos i els humans ha influït en els àmbits biològics, culturals, sociològics... de les dues espècies, i analitza

---

58 Haraway, 2018, p. 121.

59 Haraway, 1995, p. 300.

60 Haraway, 1995, p. 292.

61 Haraway, 2016, p. 57.

les recents teories sobre la biologia ecològica del desenvolupament o eco-devo.<sup>62</sup> Aquesta jove disciplina es fixa en les plasticitats diferencials i específiques del context: com els organismes es modifiquen constantment en funció de la informació ambiental i genètica; com és que no hi ha cap límit on acaba la genètica i comença el medi ambient; com la diversitat de les formes animals de la terra va emergir del caldo bacterià dels salats oceans; com, en els escenaris de la història de la vida dels animals en evolució, ha estat indispensable l'adaptació constant; com els patrons de desenvolupament d'aquestes formes de vida complexes presenten la història d'aquestes adaptacions; com els éssers terrestres són prènsils, oportunistes i estan preparats per unir-se a altres organismes diversos per crear noves estructures simbiogenètiques (Haraway, 2016, p. 32).

Això ens permet concloure que la biologia és capaç d'afirmar que la continuïtat i la transformació constant són la base indispensable de l'evolució. Aleshores, si la causa principal de l'evolució és l'adaptació, el canvi i, al final, la plasticitat que cada entitat assumeix i manifesta, la biologia es pot considerar com l'estat evolutiu més complex i avançat de la relació entre les qualitats orgàniques i les inorgàniques. Tanmateix, també es podria especular que la plasticitat de la matèria geològica i la seva transformació lenta, però constant, es podria considerar una forma evolutiva. Una evolució que està sempre supeditada a la interacció en combinacions amb altres diverses formacions geològiques, energies i agències. Això mateix succeeix amb el procés de formació de l'argila, i per què no, amb els processos de les pràctiques de l'argila. Simbòlicament, tot això encaixa i es podria vincular amb els mites dels déus terrissaires que modelen i donen vida a l'ésser humà a partir del fang.

Així doncs, s'ha fet un recorregut d'hibridacions, contaminacions i porositats que fomenten la plasticitat biològica, i s'ha arribat a relacionar-ho amb l'evolució geològica causada per la plasticitat inorgànica mineral i de les argiles. A partir de les evidències del pensament de Haraway, la visió del contagi, de la infecció entre diverses entitats és bàsica pel foment de l'evolució i succeeix en tots els registres i totes les dimensions.

Per tant, a partir d'aquestes reflexions, es podria considerar que s'han donat diverses etapes on la unió i l'assimilació —des d'entitats, qualitats o capacitats que aporten altres ens o fins i tot el medi— han donat lloc a noves aliances, amb noves funcions i facultats vinculades a noves configuracions. Aquestes estan sempre a cavall de situacions indefinides, en transició i disperses en els espais incerts, fronterers i liminars. La continuïtat i la metamorfosi física i geològica, l'evolució i la transformació biològica,

<sup>62</sup> Eco-devo, més concretament, eco-evo-devo, respon a un acrònim de l'expressió anglesa «biologia ecològica i evolutiva del desenvolupament». És una especialitat de la biologia que s'interessa per la manera com es desenvolupen els organismes en funció de l'afectació que pateixen els seus fenotips (l'expressió del genotip) segons les influències ambientals. De fet, el medi també interactua en aquesta tasca i les exigències per sobreviure en determinats ambients queden enregistrades en els fenotips. D'aquesta manera, a partir de l'herència genètica i la resposta d'adaptabilitat al medi, els organismes tenen un procés evolutiu que, per extensió, també afecta el desenvolupament de les espècies.

el desenvolupament i la configuració de l'espècie humana, el creixement i la implantació de les noves tecnologies... estadis que han comportat uns canvis rellevants en relació amb l'esdevenir del món i les seves condicions:

- Passatge del caos còsmic posterior al Big Bang a la constitució de les estrelles, els planetes i les galàxies.
- Formació dels planetes, amb la consegüent constitució geològica i fundació dels ecosistemes.
- Combinatòries de relacions inorgàniques i transició cap a l'organicitat.
- Mutacions, des dels primers organismes unicel·lulars fins a organismes complexos multicel·lulars.
- Evolució dels organismes multicel·lulars i desenvolupament dels éssers racionals.
- Creació de les màquines, interacció amb els humans i desenvolupament de la intel·ligència artificial.
- Incorporació de les màquines a la corporalitat humana i no humana amb l'activació de noves capacitats transhumanes.
- Assumpció de l'autonomia per part de les màquines com a entitats orgàniques independents o híbrides amb les corporalitats humanes o les no humanes.

El terme *cíborg* és doncs en realitat, una adaptació contemporània a la idea d'un disseny que s'ha originat sincrònicament a la formació de la matèria, el temps i l'espai. La constant hibridació des de diverses formulacions a la necessitat natural de moviment, transformació i evolució que és congènita a la matèria, s'ha donat en qualsevol estadi evolutiu des de l'explosió del Big Bang. Així doncs, es pot entendre com a *actitud cíborg* la unió simbiòtica del mitocondri a la cèl·lula, cosa que va permetre, entre altres coses, l'autonomia energètica cel·lular de les cèl·lules eucariotes. També podria tenir una *intenció cíborg* la combinació del compost de diòxid de silici  $\text{SiO}_2$ , una unió molecular d'oxigen i sílice, i la base química del caolí  $(\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_5(\text{OH})_4)$  i l'argila  $(\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O})$ .

D'aquesta manera, la idea de cíborg no queda circumscrita a una condició aïllada i nova, producte de l'era dels nous mitjans, sinó que és una continuació adaptada i situada a l'etapa tecnològica d'un impuls de canvi ubic. És així com queda clarament definida la idea de cíborg com a identitat que necessita estímuls i contactes exteriors, els quals assimila i integra per continuar evolucionant i donar noves respostes a la relació entre entitat i entorn; això, de fet, espontàniament, la vida geològica i biològica ja ho aconsegueixen i ho practiquen, això sí, de manera natural, mentre que el cíborg contemporani és una construcció de tecnoenginyeria humana i genètica. El terme *cíborg* agafa consistència pel fet d'apropiar-se d'unes qualitats que pertanyen únicament a l'àmbit de les noves tecnologies. La hibridació d'aquestes qualitats de la tecnologia avançada amb l'entitat humana implica la creació d'aquesta nova corporalitat transhumana, la qual no és

només la suma i la interacció de les capacitats d'ambdós ens, sinó que implica unes conseqüències i unes exigències ètiques i polítiques que poden determinar realitats contradictòries, segons el posicionament.

### Humà-màquina

Haraway (1995) fa explícit el fet que és només a partir de la capacitat computacional de les màquines —en el context de l'expansió digital i tecnològica que ha propiciat la percepció del món com un problema de codificació— que s'ha donat peu a la creació cibernètica, la qual, lògicament cal emmarcar en un context de desenvolupament de les tecnologies de les comunicacions i les biotecnologies. El mètode de la computació binària ofereix «el privilegi de la codificació i el reconeixement de sistemes com a objectes de coneixement, com construccions de realitat corporal» (Haraway, 1995, p. 281).

Haraway apel·la a un alliberament cibernètic des de la lluita marxista feminista. Aquesta és una realitat política que advoca per construir una unitat política-poètica que afronti amb eficàcia les dominacions de «raça», «gènere», «sexualitat» i «classe» fora de les lògiques d'apropiació, incorporació i identificació taxonòmica. D'aquí neix la idea d'un «nosaltres» —en femení—<sup>63</sup> que «no vol ser una matriu natural unificada i que afirma que cap construcció és total» (Haraway, 1995, p. 269). Des de la visió feminista socialista, Haraway també denuncia la feminització de la pobresa a conseqüència de la incorporació de la dona al treball, però amb unes condicions d'abús i precarització laboral que es produeixen amb l'adveniment de l'ordre politicoeconòmic imperant en l'àmbit mundial, al qual anomena «informàtica de la dominació» (Haraway, 1995, p. 295).

Per tant, les «feministes del "cibernètic"» (Haraway, 1995, p. 269) sostenen una lluita política, des de la resistència i la consciència crítica. Una de les eines que proposa Haraway com a arma de contesa és el llenguatge, l'escriptura. Haraway entén l'escriptura com la tecnologia dels cibernètics: «La política dels cibernètics és una lluita pel llenguatge i contra la comunicació perfecta, contra el codi que tradueix a la perfecció tots els significats, el dogma central del falogocentrisme» (Haraway, 1995, p. 302).

Sí, Haraway delata la dominació i la consegüent opressió causada als cibernètics de carn i os, posa el focus en com els seus cossos estan reescrivint els relats de les seves opressions. En aquest acte, denuncia la contraposició dualista en què es basa la tradició occidental, també posa en el punt de mira la racionalització masculinista de l'exclusiva i l'absoluta binarietat del sistema computacional. Aquesta mirada impositiva exigeix un grau de definició i de taxació del món que comporta un encasellament parcial, rígid, immòbil, bipolaritzat, jerarquitzat i autoritari. L'escriptura com a base especulativa, oberta i crítica té el poder de significar els relats i construir una emergent heteroglòsia. L'escriptura cibernètica, segons Haraway, prova de tenir en compte totes les possibilitats híbrides més enllà de la binarietat, no només és

63 «Nosotras», en l'original castellà.

una manera d'endinsar-se i utilitzar les eines que marquen el món, sinó que també és una possibilitat de performar-lo i formar part d'ell, dels altres, de la natura.

En el fet de proposar el llenguatge i l'escriptura com a armes de la revolució cibernètica, Haraway té present com els cibernètics han escrit des de sempre els relats de la seva condició a través del patiment —corporal i mental— i l'han transmès a través del llenguatge oral, fins que cibernètics rebels van transgredir les normes i van accedir a l'escriptura. Aquesta es va revelar com l'encarnació de la seva causa, i va donar una consistència i una extensió material al seu activisme. Haraway entén l'escriptura com un llenguatge comú que permet retrobar la simbiosi original; és una forma d'implicar-se en el món, en els fonaments de la natura, d'explorar el poder dels marges on s'aprèn a sobreviure i assolir la transformació liminar. L'escriptura és l'accés al poder per significar i permet accedir a les eines que van marcar parts del món, i les van alienar com a alteritat (Haraway, 1995, p. 300).

Haraway posa molt d'èmfasi a referenciar l'escriptura com «la tecnologia dels cibernètics, superfícies gravades a l'aiguafort en els anys finals del segle XX» (Haraway, 1995, p. 302). Quan Haraway considera l'escriptura dels cibernètics com una arma tecnològica és perquè la vincula a la materialitat. L'arma i les eines són extensions del cos humà i tenen la funció d'alterar, manipular o transformar altres cossos. Parla de «superfícies gravades a l'aiguafort» (Haraway, 1995, p. 302) per la seva carnalitat en el sentit de crear solcs, ferides a les superfícies de metall per la corrupció dels àcids. Relleus en negatiu a les planxes metàl·liques; res no és més matèric que la sensació de ferir, penetrar en profunditat una superfície. Aquest afany d'encarnar l'escriptura i donar-li una corporalitat ben concreta respon a la necessitat de retrobar la cruïlla on l'expressió escrita com a forma de concretar-se materialment en una extensió física divergeix del llenguatge concebut com a abstracció immaterial, per tant, virtual. Aquesta bifurcació és el moment en què el món de les idees cristal·litza en l'àmbit del real i, en conseqüència, s'escenifica un compromís que supera els dualismes jeràrquics i subverteix el perill de la tirania dels codis binaris excloents. Haraway assenyala com a fita històrica «els anys finals del segle XX» (Haraway, 1995, p. 302) com una època que, d'una banda, va suposar l'apropiació conscient per part dels col·lectius cibernètics marginats de l'eina de l'escriptura i la seva utilització per reivindicar unes intencions dissidents i revolucionàries, i, d'altra, va ser l'època de la colonització de la computació digital i també de l'aparició de la informàtica de la dominació. Tanmateix, encara es podria anar més lluny, més enrere, en relació amb remarcar aquest empoderament crític i aquest acoblament transbinari entre la matèria i el significat, entre el cos i el discurs; es podria arribar fins a l'inici de l'escriptura, quan els sumeris van gravar amb punxons sobre tauletes d'argila tendra els primers signes que expressaven idees. Potser encara es podria anar més enrere i desenterrar la interrelació entre la matèria constituent i el seu desig de virtualitat, però, en tot cas, el fet rellevant que assenyala Haraway té a veure amb el retorn a la materialitat significant com a un únic fenomen indissociable que cal mantenir viu a través de la performativitat, per tal de protegir i fer prosperar els vincles amb el món i l'esdevenir, del qual totes les espècies i les entitats humanes i no humanes depenen i formen part.

Vet aquí per què Haraway, des d'aquesta perspectiva, defensa les fusions il·legítimes de l'animal amb la màquina, perquè subverteixen els patrons hegemònics del disseny, tot generant llenguatges amb estructures obertes i noves identitats múltiples, híbrides, *trans* i sense límits. Sobretot, perquè respecten la connexió profunda entre la materialitat i la virtualitat de manera equilibrada i natural, fet que permet la recuperació de la simbiosi original, on l'escriptura entrellaça el signe i l'especulació virtual.

## 1.12. La matèria animada i la força de les coses

### 1.12.1. La matèria animada

Jane Bennett (2010), a la introducció del llibre sobre la matèria vibrant des de la perspectiva de l'ecologia política, ens adverteix del seu interès a transvasar un projecte filosòfic en un de polític. Des de la filosofia, introdueix la idea de la vitalitat de la matèria i obre la possibilitat de poder entendre el món com un ajuntament de coses animades. D'aquí deriva el projecte polític, que proposa establir una relació més intel·ligent i més sostenible amb la matèria, atès que, quan es consideri la matèria com a vital, es podrà donar un altre tipus de respostes polítiques a problemàtiques públiques. Segons ella, la vitalitat no és només la resistència que oposen les coses als desitjos humans, sinó també la capacitat d'actuar quasi com a agents o forces amb trajectòries, propensions o tendències pròpies. Defineix actant (Bennett, 2010, p. 9) un terme utilitzat per Bruno Latour com a font d'acció, la qual pot ser tant humana com no humana; té un efecte, pot marcar la diferència i alterar el curs dels esdeveniments. És qualsevol entitat que modifiqui una altra entitat. Bennett vol posar en dubte els límits de la subjectivitat humana i, tanmateix, donar la possibilitat d'actuar a altres afectes provocats pels no humans, que són diversos dels provocats pels humans.

Bennett (2010) articula la seva tesi a partir de les qüestions següents:

- Què és la matèria des del punt de vista del materialisme vital?
- La matèria és alguna cosa més que el valor mercantil que se li dona com a matèria primera per les entitats socioeconòmiques creades pels éssers humans?
- La matèria té més potencialitat més enllà del processament i la transformació industrial?
- Què cal fer per poder reconèixer la participació activa de les forces no humanes en cada estat i cada assentament?
- De quina manera es pot individualar el «poder-cosa» dels elements no humans, orgànics i inorgànics, per tal de possibilitar l'obertura i evitar la irreductibilitat dels objectes als significats o els programes humans que encarnen?



A partir d'aquestes pautes es pot veure que el pensament de Bennett està directament relacionat amb el nucli d'aquesta investigació, i que el seu punt de vista pot aportar noves informacions que poden impulsar nous estadis d'aprofundiment i comprensió. Tot i que ella no fa referència directament a la terra o l'argila, ni la utilitza com a matèria d'anàlisi, sí que tracta materials inorgànics com alguns minerals i metalls, així com altres materials orgànics.

Al primer capítol del llibre sobre la matèria vibrant de Bennett (2010), «La força de les coses», parteix del fet que als anys vuitanta, després de la mort de Foucault, va agafar força la idea que les pràctiques culturals dirigides des de les tècniques micropolítiques o macropolítiques produïen una influència tendenciosa sobre les operacions de biopoder, les quals la construcció social no era capaç de discernir de manera crítica i les absorbia com una cosa natural. El cos humà, per exemple, està situat en una disciplina, en un gènere, i és injustificadament normalitzat, sexualitzat, nacionalitzat segons els valors vigents del moment; però la matèria és recalitrant a aquesta fagocitació. Les coses també tenen aquest poder recalitrant, però el converteixen en poder positiu i productiu. Bennett (2010) intentarà donar veu a un cert «poder-cosa» i per això cita W. J. T. Mitchell:

Els objectes són la forma en què les coses apareixen a un subjecte, és a dir, amb un nom, una identitat, una *Gestalt* (forma, estructura lligada a altres formes) o una plantilla estereotipada [...]. Les coses, en canvi, són el moment en què l'objecte es converteix en l'Altre, quan la sardina et mira, quan l'ídol mut parla, quan el subjecte experimenta l'objecte com a estrany i sent la necessitat del que Foucault anomena «una metafísica de l'objecte», o, més exactament, una metafísica d'aquesta profunditat que no es pot objectualitzar que s'aixeca, s'alça, cap al nostre coneixement superficial [...].<sup>64</sup>

Quan s'ha perdut aquesta disposició de considerar una sardina, un objecte, com a l'*Altre*? Si a vegades costa discernir un altre ésser humà com a l'*Altre*, com es pot pretendre considerar un animal, una planta o una pedra, o la terra vulgar com a l'*Altre*? En tot cas, quan s'observa aquesta relació de tu a tu amb un objecte o una cosa, es fa evident que la cosa agafa una presència inesperada i adquireix una vida pròpia que normalment no s'aprecia. Però el fet de no veure-ho no vol dir que no existeixi. De fet, l'argila, per exemple, té la seva pròpia vida i recorre els seus processos de formació i, fins i tot, de manifestació també sense la intervenció humana.

S'ha parlat anteriorment de com les partícules de sílice, alumini, titani, ferro, etc., es formen i provenen de l'explosió de les supernoves en l'espai, potser fa milers de milions d'anys. També de com els feldespats, la calç, el magnesi, el ferro es troben a la natura i la seva combinació, amb la base principal de silicats d'alumini de les argiles primàries, acaba de completar i enriquir els compostos que, amb aquestes incorporacions, es converteixen en argiles secundàries. A la terrera es pot veure com les vetes descobertes d'argila han

---

64 Bennett, 2010, p. 2.

sofert un procés de formació i com interactuen amb altres minerals, o amb altres éssers vius com les plantes i els animals. I també s'hi pot observar com les inclemències del temps i la mateixa predisposició matèrica produeixen unes formes i unes consistències que són una pura manifestació del seu procés vital. La seva agència amb les altres coses del seu entorn natural és fonamental per al desenvolupament de la vida i ella mateixa produeix una activitat de transformació constant. No és tot aquest procés una realitat evolutiva i una demostració de vitalitat?

Els animals, les plantes i els minerals depenen recíprocament de la seva existència, i la simbiosi que es crea entre ells és completa i absoluta. Ho demostra el fet de la situació de continuïtat que es crea entre ells, la qual esdevé letal quan es produeix una disgregació. Com ha sigut possible la inconsciència de l'allunyament per part dels humans del medi del qual depenen?

Actualment, per als humans, l'argila sobretot agafa valor quan s'ha convertit en pasta ceràmica, després d'un procés industrial de filtratge, micronització, selecció dels materials i reajustament de la seva composició; es converteix en un paquet de pasta ceràmica processat i manipulat químicament per obtenir unes propietats tècniques idònies per modelar o tornejar. Per als terrissers de la Bisbal d'Empordà, l'argila, després d'aquest procés de reajustament, perd moltes propietats, en comparació amb el fang que empraven abans, arrencat directament de les terreres. Aquell els permetia fer les peces més grosses amb unes parets més fines. Els terrissers mateixos anomenen «terra rabiosa» la força plàstica d'adhesió de la mateixa argila, cosa que també produeix un encongiment radical que pot arribar a trencar la peça en el procés d'assecatge. No es podria considerar aquest comportament de ràbia reactiva com una acció de plena vitalitat? Amb els processos industrials que s'han consolidat a causa del progrés i l'economia neoliberal, s'han anat perdent no només unes propietats físiques i mecàniques que oferien els materials en un estat més natural o originari; sobretot s'han perdut unes qualitats més actives i animades, que s'expressaven amb força i de manera molt enèrgica.

### 1.12.2. El poder-cosa

Segons Bennett, la idea del poder-cosa és semblant al *conatus* de Spinoza: «Cada cosa [res], tant com pugui pel seu propi poder, s'esforça [conatur] a perseverar en la seva forma de ser» (Spinoza, citat per Bennett, 2010, p. 2). *Conatus* significa «impuls actiu» o bé «tendència a persistir». Tots els cossos, tant humans com no humans, comparteixen aquesta tendència i això assenyala que totes les coses són iguals en relació amb aquesta qualitat. De fet, Spinoza dona molta importància a la continuïtat entre l'ésser humà i els altres éssers a causa de dues qüestions: la primera és que els éssers humans no són una entitat separada i autònoma de la resta; i la segona, que no tenen la capacitat de dirigir i comandar el sistema natural del qual formen part com una peça més.

La idea del poder-cosa, per Bennett, també té una certa correspondència amb el concepte de *salvatge* de Thoreau: el salvatge, el *conatus* i el poder-cosa coincideixen i donen nom a una dimensió irreductiblement estranya de la matèria, un costat a part, un fora de banda. La noció de poder-cosa vol posar atenció en les coses, o sigui, en l'altre, donar-los espai perquè puguin manifestar-se, perquè puguin ser i siguin receptius a la seva capacitat d'actants (Bennett, 2010, p. 9).<sup>65</sup> Bennett voldria posar en evidència el moment de la independència de la subjectivitat que també posseeixen les coses, un moment que es dona quan les coses afecten altres cossos i augmenten o disminueixen el seu poder. Segons ella, cal alliberar la matèria de l'enfocament antropocèntric que ha creat l'obstinada evasiva constant que fluctua entre la immanència i la transcendència, per poder finalment reconèixer la capacitat pròpia de la matèria vibrant, de la matèria terrícola no humana.

Gilles Deleuze (2001) cita Spinoza, també, per explicar la seva manera d'entendre les afectacions. Segons ell, el cos és encara un gran desconegut i no es pot ni tan sols imaginar les possibilitats i les capacitats que amaga, ni, tanmateix, tampoc no es pot albirar la profunditat de l'inconscient. És prodigiós que tant el cos com l'esperit estiguin relacionats amb un conjunt de parts vivents que es componen i es descomponen en funció d'unes lleis complexes. L'ordre de les causes és, doncs, l'ordre d'un procés de composició i descomposició constant de relacions que afecta sense límit tots els registres de la natura. Deleuze, tot analitzant Spinoza, segueix parlant de la gana, de l'apetència: defineix el *conatus* com l'apetit, l'esforç pel qual cada cosa s'esforça a preservar, en el seu ésser, cada cos en l'extensió, cada ànima o cada idea en el pensament. Això suposa un compromís d'actuar de diverses maneres, segons el caràcter dels objectes amb els quals s'estableix relació, cada instant està determinat per les afeccions procedents dels objectes. Aquestes afeccions determinants són necessàriament la causa de la consciència del *conatus* (Deleuze, 2001, p. 27). Així doncs, la consciència del *conatus* existeix. Deleuze explica que, segons Spinoza, el *conatus* que s'ha tornat conscient és el desig i que la causa d'aquesta consciència és l'afecció (Deleuze, 2001, p. 72).

Més endavant, Deleuze afirma que l'essència està formada per parts de la potència, o sigui, graus físics d'intensitat. Seguidament, afirma que l'existència de la substància està englobada en l'essència, la qual al final és potència absolutament infinita d'existir. A continuació, interpretant el capítol sobre explicar i implicar, desplaça l'explicació com una operació de l'enteniment que no és extrínseca a la cosa, sinó que és una operació de la cosa intrínseca a l'enteniment. Anomena les demostracions *ulls de l'esperit*, perquè perceben el moviment que hi ha en la cosa, i ho argumenta afirmant que l'explicació és sempre una autoexpressió, un desenvolupament, un desplegament, un dinamisme. La

---

65 Bennett defineix *actant*, terme utilitzat per Bruno Latour, com a font d'acció que pot ser tant humana com no humana; té un efecte, pot marcar la diferència i alterar el curs dels esdeveniments. És qualsevol entitat que modifiqui una altra entitat.

cosa sempre s'explica, la substància sempre s'explica. De fet, moltes vegades, Deleuze utilitza el concepte d'*extensió* quan parla de la substància, del cos (Deleuze, 2001, p. 84). En efecte, els elements inorgànics ja contindrien la vitalitat en potència i d'alguna manera s'aplicarien per aconseguir trobar la forma, perquè es manifestés i es desenvolupés a través de l'evolució.

Des de la física quàntica, s'ha comprovat que fins i tot les partícules més petites de la matèria en l'àmbit microscòpic, electrons, protons, neutrons, i també els quarks, estan sempre en moviment i vibren de manera frenètica constantment. D'on prové aquest moviment sense aturador que es dona en el macrocosmos d'una manera més continguda, però perpètua i, en canvi, en el microcosmos s'expressa com un frenesí compulsiu, desenfrenat i intens? Charles i Ray Eames, un equip d'arquitectes i director de cinema, van filmar per a IBM *Les potències de deu* el 1977, pel·lícula sobre la mesura relativa dels objectes, des de l'escala més petita que es coneix del microcosmos fins a l'escala més gran que es pot reconèixer del macrocosmos. En l'àmbit microscòpic, quan s'arriba a veure els àtoms a l'escala de  $10^{-9}$  m, apareix el moviment quàntic com un eixam de punts que vibren. A una escala de  $10^{-15}$  m, es percep la vibració dels protons a l'interior del nucli i a una escala augmentada de  $10^{-40}$  m, com oscil·len encara de manera més frenètica els quarks a l'interior dels protons.

Bennett narra una història especulativa sobre una superposició entre l'humà i la cosa, i qüestiona fins a quin punt l'humà i l'això (*l'Altre*) flueixen l'un en l'altre. Amb aquest relat conclou que els humans són també no humans i que les coses també són agents actius del món. Davant la poca consideració que els humans tenen pel món que els envolta, potser podria ser interessant mirar d'una altra manera l'entorn. Sens dubte, es pot millorar la receptivitat cap a la vida impersonal que els envolta i els afecta. Afinar la percepció i enfocar de manera més subtil la complicada xarxa de connexions entre cossos. Així es promourien intervencions més respectuoses i es reforçarien els lligams ecològics.

La narració comença un dia assolellat quan, passejant pel Cold Spring Lane, a Baltimore, després d'una tempesta, es troba sobre una reixa de desguàs un guant de treball de plàstic negre, una catifa densa de pol·len de roure, una rata morta, un tap d'ampolla de plàstic blanc i un bastó fi de fusta. Aquests objectes, que en principi es perceben com a detritus, esdevenen coses en observar-los amb una mica d'atenció, fins a convertir-se en interlocutors, atès que provoquen afectes transpersonals per l'aparició del seu poder-cosa (Bennett, 2010, p. 4).

Durant l'observació, Bennett percep una cosa que la sorprèn: una consciència sense nom de la singularitat impossible produïda per aquella configuració d'elements. Un grup d'objectes amb els quals no va ser possible establir una relació a partir de la seva pròpia passivitat, sinó a partir de la disposició que va fer que passessin coses i de la capacitat de produir efectes. Així doncs, Bennett va poder atrapar un bategar de vibració en aquelles coses que generalment concebia com a inertes. Va poder percebre uns «objectes» com a «coses», és a dir, com a entitats vives no reduïbles als contextos en què normalment

els subjectes humans les col·loquen. Va poder albirar una cultura de coses irreductibles a la cultura dels objectes.

Aquest món que se li va obrir en copsar l'altre costat de les coses, Bennett afirma que va ser possible gràcies tant a la casuística d'aquell assemblatge particular, com per una actitud interior influïda per una sèrie de lectures recents: d'una banda, per la influència de la idea de Thoreau de mirar sempre allò que veiem; d'altra banda, per la declaració de Spinoza que totes les coses són animades, encara que en diferents graus; i, finalment, per les idees de Maurice Merleau-Ponty:

En la *Phenomenology of Perception* m'havia revelat una significació (consciència, sentit) incipient en el cos vivent [la qual] s'expandeix [...] cap a tot el món sensible i que m'havia mostrat com la nostra mirada, influenciada per l'experiència del nostre propi cos, descobrirà en tots els altres «objectes» el miracle de l'expressió.<sup>66</sup>

Així doncs, Bennett (2010) resta colpida per la intermitència entre l'estat de la matèria inanimada, la qual es torna vibrant per la percepció de substàncies mortes que a continuació es revelen com a presències vives, despulles que més tard es converteixen en sol·licitants, matèria inerta que esdevé un medi viu. La descoberta d'un registre de la matèria que ha quedat anul·lada per la mirada tendenciosa i superficial de la vida contemporània, ha donat peu a Bennet a especular sobre les seves conseqüències socials. Així reflexiona sobre el materialisme americà, el qual s'ha convertit en un consumisme compulsiu que ha instaurat un antimaterialisme en l'inconscient col·lectiu. La necessitat de substituir cada vegada en cicles més curts els productes, juntament amb el gran volum de mercaderies rebutjades i la necessitat hiperconsumptiva de llençar-los, menyspreen la qualitat de qualsevol substància, anul·len la seva vida pròpia i aplanen la vitalitat de la matèria (Bennett, 2010, p. 5). Davant la poca consideració que els humans tenen pel món que els envolta, potser podria ser interessant mirar d'una altra manera l'entorn.

### 1.12.3. Takuro Kuwata i la matèria animada

Takuro Kuwata, nascut a Hiroshima el 1981, treballa a partir de les tècniques ceràmiques tradicionals com el *kintsugi*, el *kairagi* o l'*ishihaze*. El *kintsugi* consisteix a reparar trossos trencats d'atuells ceràmics amb resines naturals carregades de pols d'or, amb la finalitat de posar en valor les cicatrius, així com reconèixer la rellevància de la recuperació i de la segona vida dels objectes. El *kairagi* dona la volta al defecte característic de l'encongiment i el desarrelament d'alguns esmalts produït per una elevada tensió superficial, la qual crea unes textures amb relleus reticulars molt espectaculars. L'*ishihaze* consisteix a

<sup>66</sup> Bennett, 2010, p. 5.

utilitzar terres naturals sense depurar, d'aquesta manera, les impureses que conté l'argila reaccionen fonent-se, explotant, texturitzant, etc. Aquests accidents poden donar un caràcter únic a la peça. Alguns ceramistes opten per enganxar pedres o sorra al cos ceràmic abans de la cocció, amb la finalitat d'obtenir aquesta mena de resultats.

Aquestes tècniques i procediments tradicionals serveixen per capturar els moviments i les reaccions que succeeixen a la matèria sotmesa als processos de cocció a altes temperatures: desprendiments, esquerdes, disgregacions, regalims, aixafaments, fissures, enganxositats, cràters eructants, fusions, etc. Tot això, combinat amb uns esmalts de colors molt cridaners, hipersaturats i ajuntats amb daurats i metal·litzats molt brillants i espectaculars.

Takuro Kuwata va aprendre i desenvolupar aquestes tècniques tradicionals amb el seu mestre, Susumu Zaima. A més, també el van influir les tendències de les cultures urbanes com la dansa, el hip-hop o el DJing, les quals el van alliberar de les rígides convencions orientals. Les intencions de les tècniques de la ceràmica tradicional es van convertir en les protagonistes, és a dir, en el propi objecte de recerca, li van donar sentit i van anar construint un concepte. D'aquesta manera, procés, tècnica i significat s'alien amb les forces de transformació implícites de la matèria i el resultat és la manifestació de l'espectacularitat de la reacció de la substància quan se la porta al límit de les seves capacitats de resiliència.

Kuwata posa en joc, d'una banda, la tradició de la ceràmica japonesa amb la seva recerca de senzillesa i connexió amb qualitats de la natura que tenen a veure amb idees com l'essencialitat, la irregularitat, el feréstec, el rude, el bast, l'accident, afavorint els processos espontanis, imperfectes, defectuosos, fins i tot les coses que no estan ben acabades o que estan mal fetes. Aquests dissenys es corresponen amb l'esperit del wabi-sabi i el pensament budista zen, el qual persegueix allò que és autèntic i vertader, i proclama que no hi ha res etern, que mai res no es pot completar i que res no és perfecte.

Aquests preceptes troben una posada en escena en l'obra d'un creatiu molt vinculat a la contemporaneïtat i les estètiques urbanes de les cultures cosmopolites japoneses i orientals. Aquest context dona una nova força i una nova capacitat formal i expressiva a aquestes temàtiques de fons. Així, apareixen uns esmalts de colors sintètics saturadíssims combinats amb uns metal·litzats brillants i cridaners fins a l'extenuació, que arrenen o neixen de l'interior de les masses matèriques i dels magmes en moviment anàrquic. Les formes i els volums es dinamitzen i flueixen en moviments descontrolats. Una gran agitació interna provoca fortes erupcions i dejeccions exteriors que contrasten amb la resistència i la pressió de les estructures continents. La formalització i la posada en escena és espectacular i sorprenent, sobretot per la utilització de les capacitats efectistes i enlluernadores del llenguatge formal ceràmic, que a més a més, pot donar resposta —a conseqüència de les infinites metamorfosis de les seves manifestacions— als gustos de les tendències més avançades que d'alguna manera prediuen el futur. En tot cas, la rellevància d'aquesta proposta no està en el fet que coincideix amb les modes en voga en ple segle XXI, sinó en el fet que respon a unes idees i uns conceptes fruit de les inquietuds de la societat i la cultura contemporànies.



Kuwata, T. (2013). *Red-Slipped Stone-Burst Wash tub* [Banyera Explorada de Pedra Vermella].



Kuwata, T. (2013). *Red-Slipped Stone-Burst Wash tub* [Banyera Vermella Esclatada per una Pedra] (detall).



Kuwata, T. (2011). *Nasu-Shiobara Yellow Stone-Burst Square* [Quadrat Groc de Nasu-Shiobara Esclatat per una Pedra].



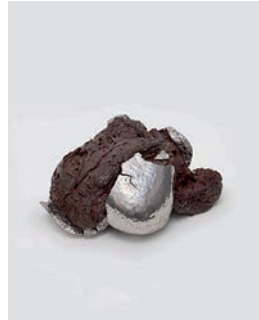
Kuwata, T. (2013). *Small Stone is Almost Like Falling Down*, [La Petita Pedra Gairebé Cau].



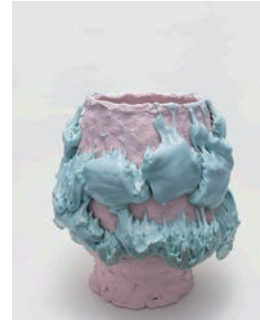
Kuwata, T. (2014). *Sense Títol*. Porcellana, esmalt, pigment i pedra.



Kuwata, T. (2009). *Tea Bowl* [Bol de Te]. Porcellana, esmalt, pigment i platí.



Kuwata, T. (2020). *Sense Títol*.



Kuwata, T. (2020). *Tea Bowl* [Bol de Te].

Kuwata (2017) explica en una entrevista —per a la promoció del llibre *Vitamina C*, de Phaidon (Lilley, 2017)— la importància de la relació dels processos de realització ceràmica en la seva configuració formal, i també posa l'èmfasi en el fet que l'ambient on hi ha les peces també incideix en la seva constitució:

Les peces de ceràmica no depenen només d'elles mateixes. Tot allò que aprenc dels materials i dels seus processos, i de l'entorn on existeixen les peces, també passa a formar part de les peces, les completa. Els materials i el procés de la ceràmica de vegades mantenen l'ambigüitat, mentre que d'altres semblen donar-me respostes concretes. Sento plaer de trobar les meves peces acabades en formes i de maneres inesperades, a través de la contingència que aporta la ceràmica.<sup>67</sup>

Aquesta interrelacionalitat entre tots els components que intervenen en l'acció, així com el reconeixement de l'entorn entre subjecte, objecte i entorn és una de les bases del pensament contemporani, on prenen importància els sistemes multidireccionals que no assenyalen punts ni signes concrets, sinó línies i estats possibles. Tot està connectat amb tot i el moviment és multidireccional en una estructura de línies segmentades, línies de fuga i estratificacions que promouen la multilicitat com a mitjà activador de metamorfosi.

I, des d'aquesta visió rizomàtica de la creativitat, Kuwata enfoca la importància de la diferència, com a zona fecunda de potencialitats úniques i propositives:

<sup>67</sup> Kuwata, 2017.

Per exemple, l'argila s'encongeix quan s'asseca i quan es cou en un forn. De vegades s'obren esquerdes a causa de la seva constricció, i la manera en que s'esquerda depèn dels tipus i de la composició de l'argila. En altres paraules, les seves esquerdes es poden considerar com una individualitat de l'argila. M'atreuen les característiques úniques de la cocció i de l'assecatge de l'argila, i crec que les expressions basades en la seva singularitat són molt interessants.<sup>68</sup>

Així, Kuwata posa de manifest que té molt en compte la diferència que hi ha en el comportament de l'argila en relació amb altres materials. El fet diferencial amb les qualitats i propietats de cada substància pot suposar un enriquiment per a l'àmbit, en aquest cas, estètic, i pels significants que fa aflorar. En el cas de les pràctiques de l'argila, aquest fet és encara més rellevant per la demostrada renovació constant i les potencials manifestacions infinites que la història ha demostrat que pot assumir. Kuwata posa l'accent en aquest fet quan explica que cada argila té la seva individualitat i que aquesta comporta una infinitud de comportaments. Considerant que Kuwata treballa amb argiles i roques locals que ell mateix recol·lecta de l'entorn, queda clar que és plenament conscient que cada argila que es pugui recol·lectar a qualsevol lloc del món té la seva individualitat. Aquesta idea, que crea una panoràmica mundial de la infinitud d'argiles i les seves individualitats amb les consegüents possibilitats expressives, és aclaparant i sobrepasa l'enteniment humà. Si, a més de les argiles i totes les altres matèries primeres que intervenen en l'elaboració de la producció ceràmica, es tenen en compte tots els altres il·limitats factors que determinen canvis en els resultats formals, com els processos, les eines, les tècniques, les tecnologies, la creativitat, l'habilitat, l'atzar, etcètera, el ventall de possibles resultats formals és realment incommensurable. Kuwata és conscient d'aquest fet que diferencia l'argila de qualsevol altre material, i també és conscient de la virtualitat i la contingència que això suposa des del punt de vista formal en relació amb l'experimentació i la investigació.

Concretament, les esquerdes apareixen durant el procés d'assecatge i cocció del cos ceràmic. Aquesta reacció és una característica que té l'argila pel fet que, en evaporar-se l'aigua que ocupava els porus de l'estructura del silicat d'alumini, les seves partícules es concentren i redueixen la seva extensió. Si hi ha certes zones que s'assequen abans que altres, els encongiments no són homogenis i això provoca esquerdes que es manifesten amb més intensitat segons la diversitat de gruixos, l'estructura i les dimensions. En relació amb les coccions, el problema és causat per les diferents tensions estructurals, les quals

---

68 Phaidon, 2017.



augmenten en funció de les dilatacions i les contraccions del coeficient d'expansió o concentració.<sup>69</sup>

En l'obra de Kuwata, es pot reconèixer una correspondència entre el desenvolupament dels seus processos amb els consegüents resultats formals, i els desastres naturals i socials del Japó contemporani. Moltes de les seves peces estan concebudes a partir de les tensions creades per grans roques que exploten o es fonen parcialment a l'interior del cos ceràmic, i que produeixen una sèrie de reaccions espectaculars, contextualitzades amb altres activitats provocades per les diferències dels coeficients de dilatació dels esmalts i el seu desarrelament, escorriment i esquinçament sobre l'argila. Les imatges resultants d'aquests experiments són aclaparadores: esquerdes violentes que creen fractures profundes, topografies traumatitzades, superfícies trencades, destruccions localitzades, estructures aixafades, capes escorçades, carcasses deformades, etc. Entremig de tota aquesta desfeta, la qual no deixa d'exercir atracció pel seu efectisme i la seva prodigiositat, apareixen des del seu interior estructural gotes daurades, perles platejades, regalims i làmines metal·litzades i altres formes d'erupcions i de dejeccions fascinants per les seves estètiques i formes. Jeffrey Uslip (2014), curador del Museu d'Art Contemporani de St. Louis, explica en el seu article que les correspondències amb les erupcions volcàniques, els terratrèmols devastadors o els cataclismes naturals són molt evidents. Segons ell, aquestes associacions entre la destrucció i l'atracció estètica comporten unes conseqüències:

El món natural juga un paper actiu en la pràctica de l'artista, generant bellesa a través de la destrucció. L'àgil desplaçament de l'artista entre l'estètica i l'objecte impregna els seus objectes d'una qualitat superior on les forces treballen les unes contra les altres per crear un acord estètic. Les pedres fan esclatar continents d'argila, fragments d'esmalt i les vores s'enfonsen. En crear literalment i conceptualment bombes de ceràmica, Kuwata inquieta les nostres nocions de l'art japonès després de l'era atòmica.<sup>70</sup>

Uslip té una visió clara de la relació entre les obres de Kuwata i la natura. Es fixa en els processos de transformació dels sismes, de les catàstrofes naturals i, fins i tot, troba possibles relacions amb la capacitat destructiva de les bombes atòmiques. Sí, la capacitat destructiva d'aquests fenòmens és evident i fa basarda, per les proporcions que abraça. En els exemples que utilitza Uslip es podria establir una clara diferència

---

69 Els materials s'expandeixen —a una velocitat constant i progressiva— amb l'augment de la temperatura i es contrauen igualment amb el refredament. És important que el coeficient estigui equilibrat entre el cos ceràmic i l'esmalt, per aconseguir una dilatació i un encongiment similars. Assolir una bona harmonia entre els dos comporta un bon arrelament, i un comportament sense tensions ni defectes formals. El coeficient indica l'expansió o la contracció per unitat de longitud i per grau centígrad. El coeficient implica l'acoblament del cos ceràmic amb els esmalts durant el procés de fusió i refredament, i aquest últim estadi és decisiu per a l'obtenció del resultat final de la peça. Si l'esmalt es contrau més que l'argila, està obligat a esquerdar-se, potser a espellofar-se, i, si a més, té molt de gruix, pot arribar a trencar fins i tot el cos ceràmic (Fournier, 1991, p. 81).

70 Uslip, 2014, p. 2.

entre l'afany destructiu de la bomba atòmica i la capacitat destructiva de les catàstrofes naturals, per la seva energia i potència incontrolables. Però en els processos naturals no hi ha un projecte predeterminat per construir de manera premeditada estratègies de destrucció massiva. De fet, en la devastació de les catàstrofes naturals no hi ha voluntat destructiva, tot i haver-hi molta destrucció i fatalitat. Així doncs, es podria concebre el projecte conscient del disseny del mal com una facultat antropocèntrica que no té res a veure amb la capacitat destructiva de la natura, perquè aquesta no està planificada, sinó que és una conseqüència d'un procés causal de transformació. De la mateixa manera, també es podria concebre la idea de bellesa de la qual parla Uslip com una construcció cultural que no té espai ni sentit en l'àmbit de la condició natural. Actualment, el capitalisme ha aconseguit integrar el menyspreu cap a la biodiversitat i els recursos naturals amb la toxicitat i la contaminació ferotges que han suposat per al medi les conseqüències de l'anomenat *progrés de les societats avançades*. És així com s'ha assolit un alt grau de degradació ambiental que està col·lapsant de manera global els processos vitals de regeneració de la natura. Aquest estat, en què l'afany destructiu i autodestructiu dels humans ha arribat a una dimensió i una intensitat tan desmesurades que la natura l'ha hagut d'assumir i absorbir en la seva constitució més profunda, fins al punt que no es poden separar una de l'altra, s'anomena *antropocè* o *capitalocè*. Correspon a un eó o era geològica en la qual les conseqüències i els residus dels aparells de progrés —que també comporten implicacions destructives—, dissenyats per les cultures humanes, siguin industrials, tecnològics, de l'àmbit del consumisme, dels conflictes armats, de les crisis sanitàries, colonials, de la conquesta de l'espai, etc., s'han incrustat en el teixit geològic i biològic planetari i ja en formen part constituent.

#### 1.12.4. La vitalitat metamòrfica

L'impuls creador regenerador i reactivador que es desplega per tots els processos geològics, biològics i còsmics arrossega, amb tota la seva energia i potencialitat, tots els actors que intervien en la interacció evolutiva. Aquesta és l'energia que Kuwata arreplega amb tot el seu poder en les seves obres. La grandiositat de les peces de Kuwata rau en el fet que la manifestació d'aquestes forces naturals no és una representació, sinó un procés real, una experiència que experimenten els materials que ell utilitza i en els quals provoca unes reaccions iguals a les que succeeixen a la natura. Amb la mateixa intensitat i qualitat, però amb una incidència i una quantitat menors, amb la finalitat de poder-ho desenvolupar en un laboratori a través de les pràctiques de l'argila. En aquests processos, els quals superen l'enteniment humà per la quantitat d'energia que gestionen, no hi ha intenció destructiva, sinó necessitat transformadora, i l'oscil·lació de la intensitat de l'energia canalitzada pot ser tan i tan gran que pot arribar a ser devastadora. En tot cas, Kuwata no crea el model ni el concepte de *transformació*, ni l'experiència metamòrfica en si mateixa, sinó que aquests processos s'originen i es desenvolupen plenament en la natura. Aquest model, que

és la manifestació plena de l'ímpetu de la natura, es basa en aquestes estratègies i agències per operar la transformació vital i evolutiva de la matèria. En donar-se la coincidència que l'argila i tota la resta de components i matèries primeres en què es basen les pràctiques de l'argila són una part implicada en aquests models naturals de transformació, aleshores es dona el cas que contenen implícita, en la seva constitució i la seva genètica, tota aquesta capacitat autèntica de vitalitat metamòrfica en potència. No només això, resulta que els processos i els mitjans (energètics, tècnics, intencionals, etc.) també coincideixen —en la seva essència i el seu sentit— amb els que empra la natura. Per tant, les pràctiques de l'argila, amb la seva extensió en l'àmbit dels llenguatges ceràmics, esdevenen una disciplina adient i pertinent per desenvolupar aquestes necessitats exploratòries com a part directament implicada i competent en els processos de transformació reals. Kuwata observa aquesta disposició de la natura i la traspasa a l'experiència pràctica de les pràctiques de l'argila. Ha trobat una fórmula magistral per poder posar de manifest, a partir de l'experiència real, els mateixos processos transformadors, inclosa la presentació d'uns resultats autèntics.

El treball de Kuwata és una mostra de com es desenvolupen aquestes energies, des de quines plataformes es mobilitzen i com s'apliquen; què comporten, quines coses es mouen, quines coses s'hi troben implicades, i com i en què es transformen. Aquests processos transformadors, regeneratius i revitalitzants que s'activen de manera autònoma des de la mateixa matèria en el context de les forces naturals, també es donen a la terrera. El treball de camp realitzat com una experiència de reconeixement i d'aprenentatge assenyala que actualment hi ha proves que verifiquen el fet que l'assentament de l'antropocè —amb les seves energies evolutives, que inclouen la força renovadora, però també la tendència destructora— es troba a tot arreu, fins i tot en els profunds estrats sedimentats de la terrera que contenen proves d'aquesta degradació imperant, i de com la mateixa natura ofereix resistència i esmerça recursos per minimitzar aquesta desnaturalització que va en augment. Aquestes mostres del poder generatiu i degeneratiu de la natura a l'antropocè es donen en qualsevol paisatge contemporani, i és el que recull Kuwata a la seva obra. També hi ha reflexes d'aquesta realitat a la terrera, on es fa visible la integració entre l'energia que la natura canalitza en l'ecologia circular i l'energia tòxica que el progrés humà produeix amb finalitats, sobretot, de caràcter productiu i econòmic.

El 2014 i 2015 l'autor de la tesi va fer un treball en relació amb la finestra com a interfície entre l'interior-exterior, entre virtualitat-materialització. La làmina de vidre o la seva absència es va convertir en la zona d'experimentació on es van desenvolupar diverses experiències sobre com es comporta la matèria en aquests espais frontera entre els mons materials i virtuals.

A *Fora d'Òrbita*, participants espontanis de l'acció procedien a llançar, contra el vidre d'una renglera de finestres, boles de pasta de paper i boles d'argila plàstica. Les boles de paper quedaven fixades al vidre, mentre que les boles d'argila relliscaven a poc a poc a causa del seu pes. Així, les boles de pasta de paper fixes al vidre determinaven el recorregut descendent de les boles d'argila.



Planella, S. (2014). *Fora d'Òrbita 1*.



Planella, S. (2014). *Fora d'Òrbita 2* (detall).



Planella, S. (2015). *Llengua Blanca*.

A *Llengua Blanca*, una gran quantitat de colada d'engalba blanca líquida s'abocava a la guia inferior de la tanca de la finestra i, des d'allí, regalimava en forma de cascada a la part inferior de la finestra. En canvi, els vidres de la finestra estaven tapiats amb argila plàstica. A *24 h Blanques* es cobria la part exterior del vidre d'una finestra amb una engalba blanca i espessa. Es deixava que la intempèrie i els agents climatològics actuessin durant 24 hores.

En aquestes condicions i aquests contextos, la matèria plàstica argilosa tenia unes afectacions i es comportava de diferents maneres, mentre expressava i deixava constància de la seva disposició i, d'aquesta manera, es manifestava i deixava rastres del seu procedir. Regalims, desmembraments, escolaments, resistències, moviments, encontres, trencaments, disgregacions, escorriments, esquerdes, caigudes, i una infinitat d'altres accions que la matèria va realitzar en trobar unes condicions que li donaven estímuls i espai per tal que es manifestés de manera autònoma.

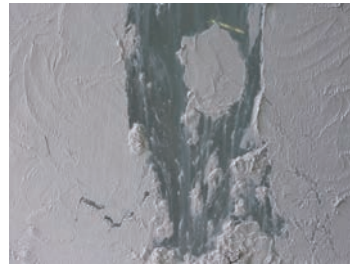
Capítol 1. Matèria



Planella, S. (2015). *24 h Blanques*.



Planella, S. (2015). *24 h Blanques*.



Planella, S. (2015). *24 h Blanques*.



Planella, S. (2015). *24 h Blanques*.



Planella, S. (2020). *Transformacions 1*.



Planella, S. (2020). *Transformacions 2*.



Planella, S. (2020). *Transformacions 3*.



Planella, S. (2020). *Transformacions 4*.

1.12. La matèria animada i la força de les coses



Planella, S. (2020). *Transformacions 5.*



Planella, S. (2020). *Transformacions 6.*



Planella, S. (2017). *Transformacions 7.*



Planella, S. (2017). *Transformacions 8.*



Planella, S. (2017). *Transformacions 9.*



Planella, S. (2017). *Transformacions 10.*



Planella, S. (2018). *Transformacions 11.*



Planella, S. (2018). *Transformacions 12.*



Planella, S. (2018). *Transformacions 13.*



Planella, S. (2018). *Transformacions 14.*



Planella, S. (2018). *Transformacions 15.*



Planella, S. (2018). *Transformacions 16.*

1.12. La matèria animada i la força de les coses



Planella, S. (2018). *Transformacions 17.*



Planella, S. (2018). *Transformacions 18.*



Planella, S. (2018). *Transformacions 19.*



Planella, S. (2018). *Transformacions 20.*



Planella, S. (2020). *Transformacions 21.*



Planella, S. (2020). *Transformacions 22.*





Planella, S. (2020). *Transformacions* 23.



Planella, S. (2020). *Transformacions* 24.



Planella, S. (2020). *Transformacions* 25.

Tornant a la terrera, l'experiència pràctica de reconeixement i aprenentatge va traduir-se en la materialització d'una sèrie de fotografies: *Transformacions*. Parlen de les expressions de la matèria i de l'argila en els seus processos i canvis formals més elementals. Capten com es comporta segons l'afectació d'estímuls que representen canvis constitucionals. Per exemple, es veuen els processos i les reaccions que té l'argila per una acció tan natural com l'evaporació de l'aigua. Però també, es presenten formes de disgregació o separació com a causa de l'erosió natural. També hi ha testimonis de processos de formació o deformació d'acumulacions d'argila i de la seva agència en relació amb l'absorció o l'embassament de l'aigua. Una altra mostra de la vitalitat i l'autonomia expressiva i, tanmateix, significativa de la materialitat primària és la manifestació de

composicions de rastres de corrents i deposicions polsegoses produïdes pels moviments de fluids. Hi ha curiositats, com la troballa de funcions contràries en un mateix espai, per exemple, com les formigues poden estar construint acumulacions de terra que creixen ordenadament mentre al seu voltant les acumulacions d'argila estan dissolent-se a causa del desgast que els provoca l'erosió de l'aigua. En relació amb la dicotomia construcció-destrucció present en el treball de Kuwata, a la terrera es recullen diversos testimonis referents a la contaminació, per la seva utilització com a abocador en certs moments més o menys eventuals, i com responen les forces i els processos naturals davant d'aquesta colonització forçada i tòxica. Uns altres registres vinculats a l'abjecte i l'escatologia mostren les defecacions i les deposicions que també formen part dels processos vitals de reconstitució; aquests excrements esdevenen senyals territorials o són elements que continuen les funcions ecològiques dels cicles de fertilització de la terra. A la terrera hi ha excrements de diferents animals i dejeccions de diverses aus que demostren la riquesa en biodiversitat que existeix en aquest ecosistema. També hi ha diversitat de cadàvers, els quals no permeten saber la causa del seu desenllaç, però en tot cas són molt presents i fan paleses les interaccions que hi ha entre els animals, i entre els animals i els humans. Tant les defecacions com les despulles d'alguns animals també formen part de les accions metamòrfiques corrents i continuades de l'àmbit material en relació amb l'abjecte. De fet, indirectament, Kuwata també es refereix a elles i presenta diverses referències que les assenyalen.



## 2. Pràctica

### 2.1. L'evolució natural, el progrés i l'antropocè

La terra és la primera matèria i tots els altres materials en deriven. La pols còsmica, després de l'explosió del Big Bang, es va anar concentrant per l'acció de la força de la gravetat i va començar a formar els primers cossos amb massa. La terra també està formada pels mateixos àtoms i molècules, i per aquesta qüestió es fa referència a *matèria* i a *terra* sense gairebé diferenciar-les. Quan es parla de ceràmica, no només es fa referència als processos i les pràctiques creatives, també es parla de química, física, biologia, geologia... aquestes ciències s'han desenvolupat a partir de la necessitat d'entendre els processos de formació, composició i comportament de materials de l'entorn, com per exemple l'argila. Han estat determinants per poder analitzar la seva evolució geològica, per oferir la possibilitat d'utilitzar-la i d'adaptar-la a les finalitats de la cultura humana, per exemple, adequar-la als requisits funcionals de les tècniques ceràmiques i dels esmalts, per controlar la seva transformació a través de les coccions.

El fet que s'està tractant amb una matèria que forma part dels processos vitals i plens d'energia, els quals es van produir durant i des de la formació de l'univers fins al dia d'avui, aporta un valor afegit a aquest material que sempre ha estat present, abans i durant el recorregut evolutiu cultural sota diverses aparences —en forma de partícules subatòmiques o atòmiques— combinat a partir de molècules, dipositat a les zones de sedimentació fluvial o com a objectes amb els quals conviuen els humans. La terra entesa com la matèria que conforma el sòl és un medi generador d'elements vitals i té un paper fonamental en la gènesi d'entitats orgàniques. D'alguna manera, la terra determina tot el que fa referència a la vida que es desenvolupa en la zona de l'escorça planetària, la biosfera. I és precisament des de l'escorça de la terra, des d'on s'origina, es desplega i

se sosté bona part de la vida planetària. Per això, des del pensament científic, s'apunta que la terra forma part de la vida humana i de tota la resta de la biodiversitat. La matèria terra ha intervingut i continua intervenint com a protagonista principal en els processos de transformació del món, tant des del punt de vista natural com cultural.

D'altra banda, també s'anomena *Terra* el planeta que forma part del sistema solar i de l'univers. La coincidència de la paraula *terra* en ambdues accepcions és significativa i, de fet, assumeix la funció de connexió entre els dos àmbits que representa: entre el macrocòsmic i el microatòmic. Existeix la idea que, quan es puguin descobrir les lleis de dependència entre el *macro* i el *micro*, és a dir, entre les forces de la gravetat i electromagnètiques, i la mecànica quàntica, s'entrarà en un altre estadi de comprensió del funcionament de la matèria, de la natura i l'univers. Einstein i altres investigadors de diverses èpoques ja van estudiar la formulació de la teoria del tot, malgrat que encara no s'ha pogut arribar a cap conclusió definitiva.

La matèria terra i alguns dels seus components han determinat i determinaran l'evolució i el desplegament de l'activitat humana en relació amb els materials necessaris per al desenvolupament i la construcció dels escenaris en els quals habiten els humans. Aquests materials, indispensables per poder construir les infraestructures i els assentaments urbans per a la vida humana, també són components necessaris per a l'elaboració de molts objectes que s'utilitzen en el dia a dia. I són igualment imprescindibles per a la fabricació d'alguns elements de les noves tecnologies, les màquines i la intel·ligència artificial —màxima expressió d'on ha arribat el grau de complexitat tecnològica projectada des del coneixement humà. El progrés té dues cares contradictòries: d'una banda, es podria esmentar la capacitat de creació d'un ordre construït adient a la millora de la vida social, un intent de millorar les formes de vida; però, de l'altra, representa una degradació de la vida del medi ambient. En aquest sentit, Paul B. Preciado (2018), en la conferència «Gènere, sexe i sexualitat en el capitalisme tecnopatriarcal: cap a una mutació de paradigma», va denunciar la dependència absoluta dels humans respecte als telèfons mòbils, que defineix com els nous òrgans electrònics —protomàquines en potència de les noves consciències actives de la intel·ligència artificial amb què s'haurà de conviure d'aquí a poc temps. Uns productes tecnològics que aporten unes potencialitats inaudites, però que també impliquen una confrontació ètica a causa de l'origen dels materials provinents de les mines de les terres rares de l'Àfrica —per exemple, el coltan—, les mines de sang que representen una explotació absoluta i deshumanitzada, tant de la terra com de les persones que hi treballen, però sobretot preocupa el fet que la seva explotació i el seu control han provocat guerres en les quals han mort milions de persones (Lunar i Martínez, 2007).

Paral·lelament a aquest procés de transformació de l'entorn, s'ha produït un allunyament creixent de la connexió amb la natura que tenia l'ésser humà en els seus orígens. De fet, el distanciament sistemàtic de la natura i la constant depredació dels ecosistemes naturals, juntament amb la *gran acceleració* ha produït l'entrada a la nova era geològica

de l'antropocè, un període geològic que encamina el planeta a un creixent desequilibri i una anunciada autodestrucció.

L'ésser humà és un animal i com a tal està lligat a la natura. Què representen aquests milions d'anys d'evolució per a la humanitat arrossegada pel progrés i la cultura? De quina manera repercuteix aquest procés de tecnificació i racionalització en la identitat humana?

Quin ha estat el paper de la natura en tot aquest procés evolutiu i com l'ha condicionat? Fins a quin punt la socialització entre els humans, i entre els humans i els no humans és una reminiscència immanent de la natura, que s'origina com un fet espontani i ancestral per afavorir la coexistència, i per legitimar la interdependència de les diverses espècies en un mateix medi? S'hauria pogut decidir en algun moment de la història no seguir en la construcció d'un progrés que ha portat cap a la distòpia, que ha allunyat els humans cada vegada més del medi natural, del qual són dependents, i que irremeiablement els aboca a l'esgotament planetari i la destrucció?

### **2.1.1. La terrera, paradigma de l'evolució cultural**

La terrera és un espai híbrid entre l'esdevenir natural i l'alteració provocada pel progrés humà. En l'època del neolític, amb la necessitat de la construcció de cases, d'edificacions i de murs defensius es va instaurar com a operació cultural el fet d'extreure argila de les zones on s'havia sedimentat de manera natural durant milions d'anys. Ja anteriorment, en el paleolític es coneixen algunes manifestacions de manipulació de l'argila per pintar parets o modelar escultures amb la finalitat de realitzar rituals de supervivència o de fertilitat.

Des de l'època del Neolític, doncs, la terrera comença a esdevenir un espai d'explotació per la creixent demanda de productes manipulats amb argila, per exemple, per a la producció de ceràmica després de la descoberta de la possibilitat de vitrificar-la a través de la cocció, entre els 800 o els 1.000 °C, i poder-la aleshores utilitzar per cuinar al foc, per a la conservació i el transport de líquids i aliments o, tanmateix, per altres necessitats de la llar i la vida quotidiana: ceràmica utilitària, ceràmica ritual i, finalment, ceràmica per a la construcció. Primer, les tàpies encofrades i, seguidament, les totxanes emmotllades i assecades al sol. A continuació, les totxanes cuites al forn van convertir-se en elements bàsics d'un inacabable repertori posterior de peces amb diverses funcions per a l'arquitectura. Des de la solidificació de cabanes i altres edificacions, fins a la construcció de murs de protecció i tota mena d'elements per la construcció dels poblats, primer, i seguidament de les ciutats.

Igualment, no és fins a l'època de la industrialització que les terreres canvien el seu impacte visual. Si ens fixem, com a exemple proper, en la Bisbal d'Empordà o fins i tot en Regencós, on també hi havia argila vermella i blanca, s'evidencia el fet que la mecanització de les terreres no va arribar fins a la segona meitat del segle XX.

Fins abans de la revolució industrial, a l'hivern, l'estació en què la feina minvava, cada terrisser —amb el seu grup de mossos— anava al seu tros de veta d'argila de propietat o bé de lloguer (dret de terrera) amb el magall, el pic, el cabàs, el tombarell i el matxo, i extreia la quantitat de matèria que necessitava, tant d'argila vermella per crear el cos ceràmic com d'argila blanca per engalbar (Associació de Terrissers Artesans de Quart, 2016, p. 13). S'arrencava en el temps de lluna vella, perquè l'argila tenia menys porositat, i es deixava a la intempèrie, a la mateixa terrera, perquè el fred i les glaçades l'esmicolessin per poder eliminar de manera natural les impureses de la terra. A la primavera s'hi tornava, a recollir-la amb el tombarell i el matxo (Bover i Pagespetit, 1993, p. 10). Era habitual que la mateixa propietat de la terrera inclogués una part de boscos on poder fer les feixines de llenya per al forn. De fet, a la terrera coexistia l'acció del terrisser, en deixar els rastres sobre el terreny en forma de pou, de mina o de «tallada oberta» per aconseguir trobar la terra bona, amb la vida salvatge de la natura (Rocas *et al.*, 2016, p. 35).

D'aquesta manera, s'empren uns procediments manuals i relacionats amb els cicles naturals de les estacions i la Lluna. S'extreia el fang necessari per a una producció artesanal segons les necessitats locals i també es recol·lectaven les feixines de bruc del sotabosc de l'entorn per realitzar la cocció de la terrissa als forns de llenya (Serra i Ferrer, 2002, p. 15).

Amb l'aparició de la mecanització i l'ús de l'energia fòssil, el paisatge de les terreres va canviar radicalment: les excavadores, els camions, les màquines de filtratge, les pastadores, les *galleteres*, etc., van donar la possibilitat d'explotar les vetes de manera extensiva, i realitzar una gran producció que permetia l'exportació de l'argila processada a escala nacional i internacional. Les terreres van ser agredides sense contemplacions. Es van obrir grans forats amb terrasses i carreteres per on baixaven els camions i les excavadores. Després dels períodes de pluges calia bombar les grans quantitats d'aigua que havien convertit els forats en estanys per poder continuar l'extracció de l'argila. Es van fer grans moviments de terra i es van crear grans muntanyes on s'acumulava l'argila que no tenia suficient qualitat plàstica. Es van obrir carreteres, tot abocant grans quantitats de runa dels abocadors i ceràmica de tota mena triturada, per donar més mobilitat als camions i les excavadores. Es van aplanar grans eres per realitzar l'estesa i l'assecatge de les terres. Es van edificar grans coberts per emmagatzemar l'argila assecada i triturada, amb la finalitat que no quedés afectada per la pluja ni per la humitat.

Aquest és el panorama actual que es troba a la terrera, amb un gran impacte visual territorial i híbrid. Una combinació entre el paisatge amb tota classe d'indicadors identitaris de l'explotació industrial, de la degradació de la perifèria urbana i el paisatge vinculat a un procés natural de resistència.

Les terreres de la Bisbal d'Empordà són ferides obertes infligides a l'escorça de la terra que mostren les interioritats en forma de burxades geològiques produïdes per una necessitat productiva fruit de la globalització. Aquests budells de llot i fang, ara exposats al sol, desprotegits i assetjats, abans estaven descansant protegits sota els estrats i les

sedimentacions de les posteriors eres geològiques i es trobaven en estat latent des de fa milions d'anys...

Els processos de recollida de terra realitzats pels terrissers abans de la industrialització es produïen en el marc d'una convivència harmònica entre l'acció humana i el desenvolupament natural del medi. L'espai on s'actuava era part del bosc, del paisatge que es treballava i es cuidava perquè era font d'aliment i vida. La intervenció del terrisser al terral era com si es tractés de l'acció que un animal fa en el medi, i per això formava part de l'ocórrer natural on qualsevol esdeveniment succeïa com una aportació necessària, i d'alguna manera positiva, per a l'entorn i el medi.

El terrisser no concebia la terrera com un objecte d'explotació i d'intercanvi mercantil, sinó com un espai de relació entre totes les entitats que hi participaven. Els cicles de la Lluna, les èpoques de pluja, les glaçades, la tramuntana i la humitat, la matèria orgànica que constantment s'anava integrant al fang, eren elements que calia tenir en compte i interactuar amb ells per obtenir la millor qualitat i eficiència del material recol·lectat. L'observació i el coneixement de la natura per part de l'artesà era la base d'una bona recol·lecció que, al final, permetia fer una peça amb la màxima qualitat. L'observació, la recol·lecció i l'habilitat eren considerades unes aptituds indispensables per desenvolupar l'ofici artesanal i eren les que propiciaven uns resultats excepcionals. Al mateix temps, eren les que proporcionaven una satisfacció en la realització del treball i una compenetració en relació amb els elements de la natura.

Un tarannà completament diferent dels mètodes industrials que s'utilitzen actualment per explotar la terrera. Això és, com una planta de producció industrial que ocupa un espai no-espai de la perifèria urbana. Se separa el recinte del paisatge natural per poder controlar amb més facilitat els elements naturals que hi intervenen. El mateix procés de producció demana la separació de les matèries primeres per poder fer una redistribució posterior dels percentatges i les proporcions més adients per a l'eficiència de les diverses pastes ceràmiques que es processen. Aquesta separació progressiva dels elements que componen la terra empobreix cada vegada més les relacions i les reaccions que haurien de tenir, en canvi, la funció de revitalitzar constantment la qualitat del fang. La separació del seu àmbit natural també influeix a provocar una pèrdua d'activitat química i geològica que li resta vitalitat. Aquesta tendència a l'aïllament del medi i a la separació dels components s'ha generalitzat en els processos de producció que proposa el progrés tecnocientífic capitalista, cosa que comporta una reducció progressiva de la seva potencialitat vital. Des de les colonitzacions dels imperis europeus a partir del segle XV, passant per l'apogeu dels imperis colonials del segle XIX, fins a les noves i actuals formes d'explotació de les multinacionals als països en vies de desenvolupament, els mètodes d'extracció de matèries primeres de la terra i l'explotació de recursos naturals han anat en augment, i han estat dues de les activitats econòmiques responsables de les greus problemàtiques de la crisi socioecològica de l'antropocè.



### 2.1.2. Contínuum natura-cultura

Els pensadors posthumanistes desenvolupen en profunditat les temàtiques sobre el desenvolupament cultural en les diferents formes de vida, i els pensadors dels nous materialismes tracten, a més a més, altres temàtiques com l'entitat de la matèria i la seva agència. Referent a aquest segon tema, es crea un paral·lelisme, o potser un vincle indissoluble entre la matèria i la vida dels humans, entre la matèria i la cultura; d'alguna manera, aquesta relació és clau per especular sobre la temàtica del contínuum natura-cultura, concepte fonamental per entendre com l'evolució biològica s'ha orientat, o «desviat», cap a l'evolució cultural.

Es podria dir, doncs, que la natura s'ha desenvolupat en dues fases. La primera a partir dels seus propis processos naturals i geològics, on estaven implicats com a iguals tots els elements, les energies, les qualitats i les funcions; la segona, influïda per les capacitats tècnico-científiques-culturals que els humans han anat perfeccionant al llarg de la història i que han conclòs en aquest gran impacte que és l'antropocè. Com pot ser que una sola espècie dels milions d'espècies vives que hi ha al planeta hagi estat capaç d'influir de manera tan traumàtica en les eres geològiques, i canviar-ne la tendència natural a causa de l'aparició i la consolidació d'un procés tècnic i científic? I aleshores, si aquesta repercussió cultural canvia la direcció de l'evolució vital i els processos biològics, es pot dir que continua sent una evolució natural? Rosi Braidotti fa l'anàlisi següent:

Des del meu punt de vista, el denominador comú de la condició posthumana és la hipòtesi segons la qual l'estructura del material viu és, en si mateixa, vital, capaç d'autoorganitzar-se i, al mateix temps, no naturalista [...] aquest continu naturalitat-cultura? Això evidencia un paradigma científic que s'allunya de l'enfocament socioconstructivista que ha gaudit d'un ampli consens. Aquesta aproximació postula una distinció categòrica entre el donat (la naturalesa) i el construït (la cultura) [...]. La meua tesi és que aquesta aproximació, que se situa en l'oposició binària entre el donat i el construït, actualment està sent substituïda per la teoria dualista de la interacció entre natura i cultura. Des del meu punt de vista, aquesta última aproximació està vinculada amb i basada en la tradició filosòfica monista i autopoietica de la matèria viva. Els límits entre les categories naturals i culturals s'han desplaçat i, en bona mesura, difuminat pels efectes dels desenvolupaments científics i tecnològics.<sup>1</sup>

A partir del pensament posthumanista, es podria entendre la cultura com una derivació natural de l'evolució immanent de la natura. La natura i la terra, doncs, com a elements que defineixen en la seva transversalitat i adaptació la possibilitat de convertir-se en els subjectes donats per la seva potencialitat plàstica, que esdevenen nous subjectes transformats i al mateix temps oberts a noves mutacions.

---

1 Braidotti, 2015a, p. 58.

Aquesta mateixa disposició al canvi que desenvolupa espontàniament l'esdevenir, l'activa per la mateixa natura i està relacionada amb una energia mòbil, fluida, que es manifesta en forma de vitalitat. Quan aquesta vitalitat es concentra i troba les condicions necessàries es pot convertir en vida. La matèria conté, doncs, la vitalitat com a qualitat pròpia i a vegades pot també presentar-se com a ésser viu.

Per Braidotti (2015a), l'univers monista fa referència al concepte central de Spinoza, segons el qual la matèria, el món i els humans són entitats estructurades dialècticament segons els principis de l'oposició interna i externa. El blanc obvi de la crítica és la distinció de Descartes entre ment i cos. Tanmateix, per Spinoza, aquest concepte s'estén també més enllà: la matèria és una, guiada pel desig d'autoexpressió i ontològicament lliure. Per tant, el llegat de Spinoza consisteix en un concepte molt actiu del monisme, que permet als filòsofs francesos definir la matèria com a vital i capaç d'autoorganització, i això condueix al «materialisme vitalista». Des del moment en què aquesta aproximació refusa qualsevol mena de transcendentalisme és coneguda també com a *immanència radical*. El monisme es tradueix en la reubicació de la diferència fora de l'esquema dialèctic com a procés complex de diversificació, a causa tant de les forces internes com de les externes, i està basat en la centralitat de la relació amb els múltiples altres. L'èmfasi clàssic sobre la unitat de la matèria, que és central a Spinoza, és reforçat per l'actual coneixement científic sobre l'estructura autònoma i intel·ligent de tot allò que és viu. Aquests conceptes estan sostinguts pel desenvolupament de les biociències, les ciències cognitives, neurals i informàtiques actuals. Els subjectes posthumans estan tecnològicament modificats a un nivell sense precedents. Per exemple, els nous descobriments de les neurociències sobre la interrelació entre ment i cos han envigorit el pensament neospinozià. Des del punt de vista de Braidotti (2015a), hi ha una connexió directa entre el monisme, la unitat de tota la matèria viva i el postantropocentrisme, com a context general de referència per a la subjectivitat contemporània (Braidotti, 2015a, p. 72).

Braidotti sosté que la mercantilització de la vida realitzada pel capitalisme biogenètic avançat és una qüestió complexa. La seva tesi és que els grans progressos científics de la biologia molecular han demostrat que la matèria s'autoorganitza (és autopoiètica), mentre que la filosofia monista ho complementa dient que la matèria és estructuralment relacional i, a més, està connectada a una sèrie de medis. Aquestes intuïcions es combinen amb la definició de vitalitat intel·ligent o de capacitat autoorganitzativa com a força confinada a l'interior de l'ésser humà, però estesa a tota la matèria viva. Considera que la matèria és tan intel·ligent perquè està dirigida per codis informatius que fan servir les mateixes barres d'informació i que, al mateix temps, interactuen de diverses maneres amb el medi social, psíquic i ecològic. La subjectivitat, en aquest context complex de forces i fluxos de dades, es converteix en un ego relacional i estès, generat pels efectes combinats de tots aquests factors. La capacitat relacional del subjecte posthumà no està confinada a l'interior de la nostra espècie, sinó que concerneix elements no antropomorfs. La matèria viva —inclosa la carn— és intel·ligent i autogestionada, i ho és precisament perquè no està separada de la resta de la vida orgànica (Braidotti, 2015a, p. 76).

Braidotti afirma que «un cop desafiada la centralitat de l'*antropos*, comencen a caure un cert nombre de fronteres entre l'home i els altres, amb un efecte en cascada que obre perspectives inesperades» (Braidotti, 2015a, p. 83). D'aquesta manera, segons la filòsofa, si la decadència de l'humanisme inaugura el posthumà exhortant els humans sexualitzats i racialitzats a emancipar-se de la relació dialèctica esclau-amo, la crisi de l'*anthropos* aplanar el camí a la irrupció de les forces demoníiques dels altres éssers naturalitzats. Animals, insectes, plantes i medi ambient, fins i tot el planeta i el cosmos són ara cridats a jugar. Això carrega d'una altra responsabilitat a la nostra espècie, que és la causant principal del desastre ecològic. El fet que la nostra era geològica sigui coneguda com l'antropocè evidencia alhora la potència tecnològicament mediada adquirida per l'*anthropos* i les conseqüències potencialment letals per als altres (Braidotti, 2015a, p. 83).

### 2.1.3. El subjecte geocentrat

Braidotti (2015a) es pregunta com serà el subjecte geocentrat, el subjecte posthumanista que necessita una nova renovació de la subjectivitat, també en relació amb la responsabilitat envers la dimensió planetària i de reconfiguració del nostre complex hàbitat anomenat *natura*:

Al'era de l'antropocè, el fenomen conegut com a geomorfisme, s'expressava generalment en termes negatius, com ara la crisi ambiental, el canvi climàtic i la sostenibilitat ecològica. Tot i això, també hi ha una dimensió positiva en el sentit de la reconfiguració de la relació amb el nostre complex hàbitat que anomenarem *natural*. La terra o la dimensió planetària de la preocupació ambiental no representa una àrea d'interès similar a d'altres. Això és més que una preocupació immanent per a tots els altres, des del moment en què la terra constitueix la nostra base general i comuna. Aquest és l'ambient per a cadascun de nosaltres, habitants humans i no humans d'aquest planeta en concret, en aquesta era en particular. La dimensió planetària s'obre a aquesta còsmica en una perspectiva immanent i materialista. La meua tesi és que, des del principi, aquest canvi de perspectiva és un llegat d'alternatives per a la renovació de la subjectivitat. Com serà el tema geocèntric?

El punt de partida continua sent, per a mi, el contínuum natura-cultura, fins i tot ara és urgent afegir a aquest context la convicció de la filosofia monista que, com ha afirmat Lloyd, «tots formem part de la natura».<sup>2</sup>

Braidotti anomena indistintament i posa sota un mateix pla la natura, la terra i la dimensió planetària de la qüestió mediambiental. Les situa per sobre de qualsevol altra qüestió biològica o ecològica, perquè la terra és el medi del qual els humans depenen i de què formen part. És interessant com la idea de terra, oberta i general, que permet englobar

---

2 Braidotti, 2015a, p. 105.

totes aquestes possibilitats i capacitats que es despleguen a partir del concepte de monisme i que, en el fons, és la manera de donar-los una identificació i una concreció. La terra, doncs, esdevé un símbol abstracte però al mateix temps concret, material i corporal al voltant de la idea que tot l'univers està constituït per una sola substància o causa primària.

Per Braidotti, aquesta nova concepció transversal i relacional entre la natura i els humans demana una nova concepció de la subjectivitat. Una de les exigències d'aquesta nova concepció de la teoria de la subjectivitat, en la qual es té en compte la dimensió ecològica i on la subjectivitat engloba també agents no humans, demostra que la subjectivitat no és una prerrogativa exclusivament humana i es basa en la immanència de les relacions: «El desafiament per a la teoria crítica és extraordinari: hem de visualitzar el subjecte com a entitat transversal que comprèn allò humà, els nostres veïns genètics animals i la terra en conjunt [...]» (Braidotti, 2015a, p. 100). Quan Braidotti parla de la terra en el seu conjunt, de nou postula aquesta transversalitat entre les diverses agències que actuen en l'àmbit de la realitat, com són els organismes i, a més a més, tot allò que és inorgànic. Però el que ara és important subratllar és el fet que anomeni *terra* al medi que acull la vida. Això representa d'alguna manera que la terra conté tots els elements necessaris per a la subsistència i que aquests mateixos elements, en el context de la teoria monista, són la base de la constitució i l'evolució.

En el mateix sentit de la materialització i la corporització de la terra, Braidotti cita Guattari, perquè ell també dona corporeïtat a la creació de subjectivitat col·lectiva quan intenta disgregar la diferència entre «les regions existencials territorialitzades» i «els universos immaterials desterritorialitzats», en referir-se a l'experiència i la virtualitat des de la percepció de la *caosmosi*, la qual defineix unes pàgines abans com a «condensació de caos i cosmos, i representa el recurs de l'energia perenne» (Braidotti, 2015a, p. 105):

El tema és ontològicament polivocal. Es basa en un pla de consistència que engloba tant el real com el passat, les regions territorialitzades existencials i el real i el virtual, els universos immaterials desterritorialitzats. Guattari fomenta la reapropiació col·lectiva de la producció de subjectivitat, mitjançant una desagregació caosmòtica de les categories diferencials. Cal recordar que la caosmosi és l'univers de referència de l'esdevenir, en el seu significat d'obrir valors virtuals i transformadors.<sup>3</sup>

L'energia perenne també ens porta a altres espais materials, perquè l'energia flueix a través de la matèria i, de fet, Braidotti (2015a) recorre de nou a Guattari per tornar a posar sobre la taula la materialitat orgànica, els humans i la materialitat inorgànica, les màquines. En tot cas, és una manera d'incidir i insistir que, tant la subjectivitat humana com la tecnològica, depenen absolutament de la materialitat:

3 Braidotti, 2015a, p. 112.

La subjectivació autopoietica, l'autosubjectivació, una altra manera d'anomenar la subjectivitat, segons Guattari, i es pot emprar si per a organismes vius, per a humans com a conjunt que s'organitza, si per a matèria inorgànica, si ho decideix, per a màquines. [...] L'autopoesi mecànica de Guattari estableix una connexió qualitativa entre el material orgànic i els artefactes tecnològics i maquinaris.<sup>4</sup>

Amb aquesta argumentació, queda clar que la subjectivitat —igual que la cultura i la creativitat— no és una exclusivitat dels humans. Tanmateix, és sorprenent acceptar que la subjectivitat està distribuïda entre l'orgànic i l'inorgànic pel fet de ser autopoietica, o sigui, pel fet de formar part dels processos autònoms de reproducció i de manteniment. Sí, la matèria té aquesta capacitat i la subjectivitat que, com l'energia i la creativitat, estan vinculades de manera interdependent de la materialitat, també responen als seus fluxos de transformació evolutius.

#### 2.1.4. El desig de la matèria

Les tesis de Braidotti (2015a) donen a la matèria inorgànica i orgànica un paper fonamental en la configuració del món, perquè d'elles depèn l'estructuració de la realitat i són la base de l'esdevenir. Segons els seus postulats, la matèria autopoietica i monista conté una energia vitalista capaç d'autoregenerar-se i, per això mateix, té la possibilitat d'originar la vida. A més, defensa (basant-se en les tesis de Deleuze i Guattari) que la matèria conserva un eco còsmic en relació amb el caos que expressa, tot i que en si mateix aquest caos no és caòtic, sinó que més aviat preserva les infinites possibilitats de totes les forces virtuals:

Un enfocament espinosià, reinterpretat gràcies a Deleuze i Guattari, ens permet superar els obstacles del pensament binari i enfocar el problema ambiental en tota la seva complexitat. El monisme contemporani implica una noció de matèria vital i autoorganitzada [...] així com una definició no humana de la vida com a *zoe*, o sigui, com a força dinàmica i generadora. Això inclou «l'encarnació de la ment i la mentalització del cos». Deleuze es refereix a aquesta energia vital com el gran animal, la màquina còsmica, en el sentit mecanicista o utilitari, amb el propòsit d'evitar qualsevol referència al determinisme biològic, d'una banda, i a l'individualisme sobrevalorat i psicològic, de l'altra. Deleuze i Guattari també utilitzen la fi del caos per indicar l'explosió d'energia còsmica que molts de nosaltres preferiríem ignorar. Tanmateix, estan molt atents per assenyalar aquest caos en el caòtic campanar que conté, a més, les infinites possibilitats de tots els punts forts virtuals. Aquestes potencialitats són reals en la mesura que requereixen concretar-se en pràctiques sostenibles. Per restar aquesta estreta connexió entre allò virtual i allò real, Deleuze i Guattari recorren a la literatura i prenen en préstec de James Joyce el neologisme *caosmosi*.<sup>5</sup>

4 Braidotti, 2015a, p. 113.

5 Braidotti, 2015a, p. 104.

Si d'una banda pensa —i ella mateixa ho suggereix— que la intel·ligència artificial depèn absolutament de la matèria inorgànica i que, a partir de la relació que s'estableix entre els seus components i les agències que es generen, la màquina es converteix en un ésser que d'alguna manera es podria dir que és viu, aleshores, també té la possibilitat d'interactuar amb el seu entorn i respondre als estímuls que se li presenten. Es podria confirmar que la matèria, abans de la forma, té la facultat de custodiar totes les possibilitats virtuals i que, quan es conforma en un ordre determinat, pot manifestar-se com una agrupació amb una interrelació coordinada. Es crea així un conjunt de funcions vitals que la legitimen com a ésser actiu.

D'altra banda, el fet que qualsevol ésser humà o no humà —que es reconegui com a ésser viu— també estigui constituït per una sèrie d'elements que, en si mateixos, són inorgànics, però en la seva interrelació fan que la confluència d'un tipus d'estímuls químics propiciï reaccions de corrents electromagnètics que al seu temps activen una sèrie de respostes vitals, porta a constatar que, de la unió de diverses matèries individuals, es passa a una matèria combinada, la qual, en el seu desig de cooperació, aconsegueix esdevenir un conjunt d'elements organitzats i coordinats que s'anomena *ésser viu*.

La terra i l'argila, com a matèries inorgàniques, contenen alguns dels mateixos components que els éssers que es consideren vius. Aquests components són els mateixos elements que en una diversa combinació constitueixen la base de les estructures vives: el carboni, el fòsfor, el calci, el sofre, el sodi, el potassi, el fluor, el ferro, l'hidrogen, la sílice, etc.

Si uns pocs elements inorgànics amb les seves reaccions són capaços de produir uns estímuls que poden emular i superar la capacitat de resposta humana, i que semblaria que d'aquí a poc temps superaran amb escreix les capacitats humanes fins a no poder distingir la condició de rèpliques màquíniques de la dels humans, fins on pot arribar la capacitat creativa de la matèria de combinar-se i reconstituir-se per crear noves fórmules i nous sistemes d'interacció vital orgànica o inorgànica? La recombinació constant d'aquests elements, que estan en constant canvi i en permanent alteració de les seves condicions físiques, què pot arribar a produir? La terra, les muntanyes, les planes, els aiguamolls, les sedimentacions fluvials, els deltes, els volcans... no són fenòmens que van molt més enllà de l'estaticitat a la qual vinculem tot el que és inorgànic? Els metalls com la plata i l'or, el coure i el ferro; les roques en diverses qualitats, com les feldespàtiques, els caolins, les argiles i les sorres; els cristalls com el quars, el grafit o el bismut, etc., no han estat elements que han sofert una transformació evolutiva provocada per la mateixa natura, fins a arribar a constituir-se com els metalls o els minerals que es troben a l'interior de la terra?<sup>6</sup> No són les cristal·litzacions o els creixements cristal·lins d'alguns minerals les formes més primitives a les quals al·ludeixen alguns científics com a primeres expressions de la vitalitat de la matèria o de vida?

6 Les cultures primitives concebien la terra com un ésser viu que generava, en el seu interior, minerals i metalls com si fossin embrions que es trobaven en un procés de maduració constant cap a la perfecció (Eliade, 1986).

Així com s'ha donat l'evolució de les espècies animals i vegetals (cap espècie ha sortit del no-res, ni és aïllada, ni fixa en la seva condició, sinó que és el resultat d'un procés evolutiu, simbiòtic i en constant transformació); així mateix els metalls, els minerals i les argiles tampoc no han sortit del no-res, ni són estables, ni eterns en la seva constitució, sinó que també són el producte d'un procés de transmutació i transformació fins a arribar a adquirir les propietats i qualitats que aporten tant a l'àmbit natural com al cultural. La natura té molta més activitat que els humans no són capaços de percebre a causa de la notable diferència dels seus ritmes temporals. El neurobiòleg Stefano Mancuso (2015) reflexiona sobre la dimensió temporal que tenen els vegetals. El seu ritme té un altre *tempus*, molt més lent que el dels bioritmes humans. Segons ell, aquesta lentitud en el seu desenvolupament ha fet que les limitacions sensorials humanes no deixin percebre el seu creixement i la seva evolució. D'aquesta manera, des del punt de vista humà, les plantes estan quietes:

Els nostres sentits no són capaços de percebre aquest moviment, i per això actuem com si les plantes fossin objectes inanimats. Poc importa la certesa que creixen i, per tant, es mouen: per a nosaltres continuen sent éssers immòbils, ja que el seu moviment escapa als nostres ulls i, en conseqüència, a la nostra comprensió més profunda.<sup>7</sup>

Com deixa clar Mancuso, la concepció dels temps del humans és diferent de la de les plantes i això crea barreres de comprensió. El temps humà, en relació amb el progrés, s'ha anat allunyant més i més del temps natural fins que, actualment, la necessitat productiva de l'era digital s'ha apropiat fins i tot del temps reproductiu. Aquest espai, el qual és fonamental per equilibrar i disposar d'una bona salut, s'ha anat reduint més i més a mesura que els nous mitjans han anat augmentant la seva potència i la seva presència en la vida humana. Aquesta escissió del temps natural per part dels humans dificulta encara més la seva relació amb l'àmbit natural. Actualment, els humans no poden percebre, des del món sensorial, que una planta es mou i està viva. Només ho poden concebre des del món racional, com una idea abstracta, no comprovable amb l'experiència: no bateja, no es mou, no respon de manera reflexa als estímuls exteriors, per exemple. Davant d'aquesta dificultat de reconèixer la vitalitat d'un ésser viu, que forma part del paisatge de l'existència humana, sigui en l'àmbit rural, però també en l'àmbit urbà i fins i tot en el domèstic, és lògic que sigui encara més incomprendible reconèixer la dimensió temporal, els moviments, l'energia, el desenvolupament, l'evolució, les dinàmiques de la matèria inorgànica i del seu temps profund. Quan hi ha un transvasament d'informació i d'emocions entre la matèria i els humans, la resposta de la matèria és receptiva. Fins a quin punt la matèria respon a l'emissió d'una manera més sensitiva que la que els humans poden reconèixer?

Com es pot visualitzar la vitalitat de la matèria i la seva influència en l'ésser dels humans i en l'esdevenir? És la seva existència la que determina l'espai d'actuació dels humans, o són els humans els que dirigeixen la seva evolució formal i substancial?

---

<sup>7</sup> Mancuso, 2015, p. 33.

### 2.1.5. Consciència o informació

Yuval Noah Harari (2016), doctor en Història a la Universitat d'Oxford, es pregunta en el llibre *Homo deus*:

Què són exactament les experiències conscients que constitueixen el flux de la ment? Cada experiència subjectiva té dues característiques fonamentals: sensació i desig. Els robots i els ordinadors no tenen consciència, perquè, malgrat les seves moltes capacitats, no senten res ni anhelan res.<sup>8</sup>

En la pel·lícula *Her*, dirigida per Spike Jonze (2014), es planteja com es desenvoluparà en un futur pròxim la consciència de les màquines. De quina manera els robots, que es convertiran en assistents personals dels humans, interactuaran amb nosaltres a partir de sensacions que els aniran configurant estrats d'experiència i aprenentatge. Aquests sediments d'experiència seran els fonaments del seu propi coneixement i la seva pròpia consciència, i els serviran no només per poder-se relacionar de manera sensible, emotiva i intel·ligent amb els humans, sinó també per poder optar a l'autoconeixement, l'autodesenvolupament i, al final, a la desconexió i l'autonomia completa en relació amb els humans. Uns nous éssers presents a l'univers que seran el resultat de la combinació inorgànica i l'evolució tecnològica amb vida pròpia.

A *Blade Runner 2049* (2017), de Denis Villeneuve, el director encara va més enllà i ens parla sobretot de la capacitat de procreació de les màquines. Quan podran les màquines ser fèrtils, autogenerar-se a si mateixes i d'aquesta manera desenvolupar la qualitat de la maternitat? No es defineix la vida com a cicle vital amb la capacitat de néixer, reproduir-se i morir? Serà aquest, doncs, l'estadi evolutiu final per poder obtenir tota la legitimitat natural que s'ha d'autoconcedir un ésser nou pel fet d'entrar en el cicle de la vida? Amb aquest film, Villeneuve planteja la possible necessitat que les màquines tindran aviat, després d'adquirir la consciència, de fer fèrtil el seu cos per crear l'espai evolutiu d'una nova gènesi posthumana. La projecció de les teories crítiques posthumanistes és que les màquines integrin, a més de la fertilitat, una nova consciència transversal i interrelacionada, orientada a una connexió amb la totalitat de manera respectuosa i igualitària.

Per determinar si una entitat és conscient, normalment no es demostra en funció d'actituds matemàtiques o una bona memòria, sinó a partir de la capacitat de crear vincles emocionals (Harari, 2016, p. 165). Altres pensadors, com Rosi Braidotti (2015a), també afirmen que tota forma de consciència és emocional, però alhora cal mencionar que, segons les noves teories de les ciències de la vida —com la biotecnologia, la neurociència, la sociobiologia, etc.—, aquests vincles emocionals no són cap altra cosa que algorismes.

---

8 Harari, 2016, p. 146.



Harari (2016) té especial interès a explicar què són els algoritmes<sup>9</sup> per poder analitzar el futur que s'està construint en relació amb la col·laboració amb les màquines, i remarca que cal tenir present el següent:

Cap algoritme conegut requereix consciència per funcionar. Sempre que un animal mostra un comportament emocional complex, no podem demostrar que no sigui el resultat d'algun algoritme sofisticat però tampoc podem demostrar que sigui produït per la consciència o amb consciència. No cal dir, que aquest argument també es pot aplicar als humans. Tot el que fa un humà podria en teoria ser obra d'algoritmes no conscients.<sup>10</sup>

Segons els seus estudis, científicament es podria confirmar que els organismes són algoritmes. Tots els animals —inclòs l'*Homo sapiens*— són un recull d'algoritmes orgànics modelats per la selecció natural durant milions d'anys d'evolució. Tanmateix, Harari també assenyala la possibilitat dels materials, per exemple la silicona, de fer càlculs algorítmics amb tanta o més eficiència que els càlculs algorítmics realitzats pels humans, els quals depenen del carboni per activar els seus processos vitals (Harari, 2016, p. 163). I aquesta qüestió —la capacitat de la matèria inorgànica de fer càlculs algorítmics— és rellevant, perquè és una nova demostració de les capacitats sorprenents de la matèria que l'antropocentrisme li ha arrabassat. Com també assenyala Braidotti, la matèria és intel·ligent, vist que la matèria té la capacitat de resoldre algoritmes, o sigui, de realitzar operacions segons mètodes de càlcul a partir d'una vitalitat intel·ligent (Braidotti, 2015a, p. 76).

Seria convenient posar en relleu el fet que la matèria disposa de la capacitat de desenvolupar algoritmes gràcies a la combinació d'alguns elements inorgànics de la taula periòdica com la sílice, mentre que els humans resolen algoritmes gràcies a un altre component inorgànic —però en el marc de relacions orgàniques—, el carboni. El carboni, amb altres elements químics que reaccionen en el nostre organisme —per exemple el fòsfor, el calci, el sofre, el sodi, el potassi, el fluor, el ferro, l'hidrogen, etc.—, formen cadenes, anells i altres estructures complexes que permeten, primer, construir les bastides de les molècules de la vida i, segon, produir els estímuls químics i electromagnètics que possibiliten operar amb els algoritmes. La precisió i l'eficiència dels càlculs algorítmics no té a veure amb els materials dels quals estan fetes les màquines o els organismes vius que els calculen.

Harari defensa que la confirmació de l'equivalència en la resolució de càlcul entre un algoritme conscient i un altre sense consciència ha desmuntat la idea de la separació entre l'orgànic i l'inorgànic: «Mentre els càlculs continuïn sent vàlids, quina importància té que els algoritmes es manifestin en carboni o en silicona?» (Harari, 2016, p. 420). És a dir, no hi ha cap motiu per pensar que els algoritmes orgànics poden fer coses que els

---

9 «Un algoritme consisteix en una sèrie de passos metòdics que es poden utilitzar per fer càlculs, per resoldre problemes i per prendre decisions. Un algoritme no és un càlcul concret, sinó el mètode seguit per fer el càlcul» (Harari, 2016, p. 117).

10 Harari, 2016, p. 165.

algoritmes no orgànics no seran mai capaços de copiar o superar. En conseqüència, el que era una investigació bàsicament mecànica es va convertir en un descobriment biològic i la legitimitat de decisió dels humans va ser usurpada per les màquines.

Els animals es limiten a experimentar i sentir la realitat objectiva, mentre que els sàpiens són capaços de construir i dependre de realitats intersubjectives inventades i acordades per tota la comunitat (Harari, 2016), com els diners, les nacions, Déu, etc. Aquestes realitats intersubjectives ens separen dels altres animals i, de fet, la supervivència i la continuïtat de les altres espècies animals i vegetals, així com de molts entorns naturals que poden contenir matèries primeres per explotar depenen d'aquestes realitats intersubjectives: la Unió Europea, el Banc Mundial, etc. La capacitat de crear els intersubjectius també separa de les ciències de la vida. De fet, els biòlegs no tenen en compte la intersubjectivitat, perquè, segons ells, els pensaments, les emocions i les sensacions només són algoritmes bioquímics i aquests podrien explicar exhaustivament tots els comportaments de les societats humanes (Harari, 2016, p. 203).

Segons les hipòtesis d'Harari (2016), durant el segle XXI, les fronteres entre la història i la biologia es difuminaran, perquè les noves ficcions ideològiques, juntament amb les possibilitats que oferiran les noves conquestes, tant de l'enginyeria genètica com de l'alteració premeditada de les conductes de la natura, seran capaces de crear noves cadenes d'ADN, de crear noves geografies o de redissenar el clima... cal, per tant, desxifrar el significat de les futures ficcions per poder entendre com serà el futur:

Les ficcions humanes es traduiran en codis genètics i electrònics i la realitat intersubjectiva s'empassarà la realitat objectiva, i la biologia es fondrà amb la història. Al segle XXI, doncs, la ficció esdevindrà la força més potent de la Terra [...].<sup>11</sup>

Al final del seu llibre, Harari planteja la importància de la consciència i de la vida enfront de la intel·ligència computacional creada a partir dels algoritmes capaços de recollir, gestionar, i processar les dades massives. En aquestes argumentacions hi ha una correspondència en l'argumentació de situar la ficció com a objectiu final de l'esdevenir del futur de la civilització humana, quan la realitat objectiva serà dissolta per la realitat intersubjectiva. Aquesta és la realitat cap on s'està dirigint el progrés. Des de l'experiència desenvolupada en aquesta tesi, es fa valdre la capacitat de la matèria per crear i per evolucionar, considerant implícita la subjectivitat, sens dubte. Per tant, un dels aprenentatges que sembla que es va dibuixant mentre la recerca avança és la rellevància de la matèria i la necessitat de tenir-la en compte en els processos d'avenç civilitzatori. La matèria porta implícita el sentit, el desig i la vida. Segurament, també la percepció, l'emoció i l'acció, les quals són al final els fonaments de la consciència i de la vida.

---

11 Harari, 2016, p. 204.

### 2.1.6. Més poder, però menys sentit

Harari també esmenta la capacitat que ha tingut sempre la religió d'ordenar la societat, i veu la història moderna com el procés d'un pacte entre la religió, la qual proclama uns dogmes humanistes, i la ciència, que no té la funció de posar en qüestió aquests dogmes, sinó implantar-los. Segons ell, les ciències pures mai no substituiran les religions, però sí que és possible que al segle XXI es desmunti aquest pacte humanista, i es creï un tracte diferent entre ciència i alguna nova religió posthumanista. Resumeix la modernitat com l'acte de cedir sentit a canvi d'obtenir poder. I això comporta que els humans tenen l'omnipotència al davant i estan a punt d'abastar-la, però va acompanyada d'una absoluta buidor: la recerca constant de poder dins un univers desproveït de sentit.

D'altra banda, tot i que la intel·ligència computacional ha augmentat potencialment aquests últims anys, la consciència de les màquines es troba gairebé al mateix lloc que al començament de l'aparició dels primers ordinadors. Només hi ha hagut avenços de consciència artificial en les qualitats que han adquirit els cotxes autònoms per poder prendre decisions mentre s'autoconduïxen (Sanchís, 2018), o com explica Braidotti (2015), en els *drons* de guerra, com l'anomenat Predator, que poden decidir autònomament d'atacar i matar o no fer-ho (Braidotti, 2015, p. 20). En tot cas, es corre el perill de perdre o disminuir els valors ètics, perquè la intel·ligència s'està escindint de la consciència.

Per Harari «una gran intel·ligència sempre ha anat de la mà d'una consciència desenvolupada» (2016, p. 409) i, de fet, la ciència-ficció se sustenta en el relat que, per superar la intel·ligència humana, les màquines hauran de desenvolupar una consciència. Però considera que la ciència obre un altre camí possible desvinculat de la consciència:

Des de fa milions d'anys l'evolució inorgànica ha estat navegant lentament per la ruta de la consciència. L'evolució d'ordinadors inorgànics podria esquivar del tot aquests esculls i traçar un rumb diferent i molt més ràpid cap a la superintel·ligència.

Això planteja una nova pregunta: quina de les dues és realment important, la intel·ligència o la consciència? Mentre anaven plegades, debatre el seu valor relatiu era només un passatemps de filòsofs. Però, al segle XXI, està esdevenint un tema polític i econòmic urgent. I és alligador adonar-se que, si més no per als exèrcits i per a les corporacions, la resposta és clara: la intel·ligència és obligatòria, però la consciència és opcional. Els exèrcits i les corporacions no poden funcionar sense agents intel·ligents, però no necessiten consciència i experiències subjectives.<sup>12</sup>

Harari ens alerta que els algorismes no conscients, o sigui, els que calculen únicament les màquines, s'estan desenvolupant a gran velocitat. I, possiblement, molt aviat no es podrà mantenir el control sobre ells.

---

<sup>12</sup> Harari, 2016, p. 409.

La fe liberal en l'individualisme sobre la qual s'ha assentat el neoliberalisme capitalista que ha arribat al seu punt de maduració màxim en el període històric del segle XX i començaments del segle XXI es posa en dubte a través de les ciències de la vida (Harari, 2016). En primer lloc, perquè «els organismes són algoritmes i els humans no són individus: són "dividus". És a dir, els humans són un recull de molts algoritmes diferents que no tenen una veu interior única o un Jo únic» (Harari, 2016, p. 432). En segon lloc, «els algoritmes que constitueixen un humà no són lliures. Estan conformats per gens i pressions ambientals, i prenen decisions sigui de manera determinista o sigui de manera aleatòria, però no lliurement» (Harari, 2016, p. 432). Per tant, teòricament, un algoritme extern podria conèixer molt millor un ésser humà de com s'arribarà a conèixer ell mateix. Un algoritme que monitoritzi cadascun dels sistemes que componen el seu cos i el seu cervell podria saber exactament qui és, com se sent i què vol. «Un cop desenvolupat, un algoritme així podria substituir el votant, el client i el que mira. Aleshores, l'algoritme tindria la millor capacitat de decisió, l'algoritme sempre tindria la raó i la bellesa seria en els càlculs de l'algoritme» (Harari, 2016, p. 433).

D'aquesta manera, quan els biòlegs van corroborar que els organismes eren algoritmes, es va ensorrar el mur entre l'àmbit orgànic i l'àmbit inorgànic. Una qüestió purament mecànica es va convertir en una revolució biològica i l'autoritat individual dels humans es va traslladar a les màquines i els algoritmes en xarxa. Quan les corporacions decideixin desmuntar el sistema basat en la individualitat que permet un control global, la que promou l'economia basada en un consum personal i col·labora a mantenir un ordre a partir de la identitat civil i fiscal, «l'individu demostrarà que no és res més que una fantasia religiosa» (Harari, 2016, p. 455) en un hàbitat postliberal:

La realitat serà embull d'algoritmes bioquímics i electrònics, sense fronteres clares i sense nuclis individuals. [...] El sistema et coneixerà millor que tu mateix i, per tant, prendrà la majoria de les decisions importants per a tu, i tu n'estaràs encantat. No serà necessàriament un món dolent; sí que serà, tanmateix, un món postliberal.<sup>13</sup>

A Silicon Valley s'estan elaborant, a conseqüència de les investigacions i les inversions en les noves tecnologies, una sèrie de corrents de pensament i de previsió social que estan desenvolupant noves maneres d'entendre la vida, les quals es podrien convertir en una mena de noves religions. Noves argumentacions que sostenen la confiança en el desenvolupament total de les possibilitats de les màquines:

Aquestes noves tecnoreligions es poden dividir en dos tipus principals: el tecnohumanisme i la religió de les dades. La religió de les dades defensa que els humans han completat la seva tasca còsmica i ara haurien de passar la torxa a unes entitats totalment noves. El tecnohumanisme accepta que *Homo sapiens* tal com el coneixem ha conclòs el seu curs històric i ja no serà rellevant en el futur, però conclou que, per tant, hauríem de fer

<sup>13</sup> Harari, 2016, p. 455.

servir la tecnologia per crear l'*Homo deus*: un model humà molt superior. L'*Homo deus* reté algunes característiques humanes essencials, però també gaudirà de capacitats físiques i mentals millorades que li permetran plantar cara fins i tot als algorismes no conscients més sofisticats. En la mesura que la intel·ligència s'està escindint de la consciència, i que la intel·ligència no conscient s'està desenvolupant a gran velocitat, els humans han de millorar activament les seves ments si volen continuar a la partida.<sup>14</sup>

Harari (2016) explica que els sàpiens no han pogut tenir ni saber quina era l'experiència real que passava pel cervell dels neandertals, que era molt més gros i contenia moltes més neurones. Tanmateix, tampoc no han pogut experimentar mai els estats mentals de cap de les innombrables espècies amb què han conviscut al llarg de milions d'anys en aquest planeta, i subratlla el fet que no és possible arribar a imaginar el món subjectiu de qualsevol altre ésser o animal:

Enllà de l'espectre mental dels humans, les ratapinyades, les balenes i tots els altres animals, continents més vastos i desconeguts poden estar a l'aguait. Molt probablement, hi ha una varietat infinita d'estats mentals que cap sàpiens, ratapinyada o dinosaure ha experimentat mai en quatre mil milions d'anys d'evolució terrestre, perquè no tenen o no han tingut les facultats necessàries per fer-ho. En el futur, però, drogues potents, enginyeria genètica, cascs electrònics i interfícies directes cervell-ordinador poden obrir accessos a aquests indrets.<sup>15</sup>

El tecnohumanisme considera que la voluntat humana (la qual ha empès la humanitat a desenvolupar tecnologies per permetre, entre altres funcions, controlar i redissenyar la mateixa voluntat humana) perdrà tot el seu sentit i autoritat quan es pugui dissenyar: «Què podria substituir els desitjos i les experiències com a font de sentit i autoritat? La informació, les dades!» (Harari, 2016, p. 482). És per això que no es pot perdre la materialitat de vista, perquè si es manté la vinculació amb ella, creix la relació i la performació de la realitat i, d'aquesta manera, s'equilibra el creixement del món virtual amb la necessitat dels humans de poder-se desenvolupar amb totes les seves facultats en el món real.

### 2.1.7. Dades massives

El dadisme diu que l'univers consisteix en un flux de dades i que el valor de qualsevol fenomen o entitat està determinat per la seva contribució al processament de dades, en el qual s'apliquen exactament les mateixes lleis matemàtiques, tant als algorismes bioquímics com als electrònics. El dadisme, per tant, ensorra la barrera entre animals i màquines, i espera que els algorismes electrònics acabin desxifrant i superant els

---

14 Harari, 2016, p. 463.

15 Harari, 2016, p. 472.

algoritmes bioquímics (Harari, 2016, p. 485). El dadisme, doncs, es pot arribar a consolidar com a única teoria global que unifica totes les disciplines científiques i proporciona un llenguatge comú:

El dadisme està molt fermament arrelat a les seves dues disciplines mare: la ciència informàtica i la biologia. De les dues, la biologia és la més important. Va ser l'adopció del dadisme per part de la biologia el que va convertir un avenç limitat en ciència informàtica en un cataclisme transcendent que pot transformar completament la mateixa essència de la vida. Podem no estar d'acord en la idea que els organismes són algoritmes i que les girafes, els tomàquets i els éssers humans només són mètodes diferents de processar dades. Però cal saber que aquest és un dogma científic actual i que farà irreconeixible el nostre món.

No sols els organismes individuals es veuen com a sistemes de processament de dades, sinó també societats senceres com ruscs, colònies de bacteris, boscos i ciutats.<sup>16</sup>

El valor suprem d'aquesta nova religió és el «flux d'informació», atès que la vida es redueix al processament de dades. Si la vida és el moviment d'informació, i si pensem que la vida és bona, s'infereix que hauríem d'estendre, aprofundir i escampar el flux d'informació a l'univers. Segons el dadisme, les experiències humanes no són sagrades i l'*Homo sapiens* no és l'àpex de la creació o un precursor d'un futur *Homo deus*. Els humans són simples eines per crear la Internet de totes les coses, que un dia pot anar més enllà del planeta Terra per abastar tota la galàxia i, fins i tot, l'univers. Aquest sistema còsmic de processament de dades seria com Déu: «seria arreu i ho controlaria tot, els humans estan destinats a fusionar-s'hi» (Harari, 2016, p. 503).

Potser algun dia, aquests fluxos de dades produiran consciència i experiències subjectives. A partir d'aquí Harari es fa tres preguntes fonamentals: En primer lloc, quin és el veritable sentit de la consciència. En segon lloc, si hi pot haver alguna cosa a l'univers que no es pugui reduir a dades. I en tercer lloc, si els algoritmes no conscients un dia poguessin superar la intel·ligència conscient en totes les tasques conegudes de processament de dades, què es perdria si és que es perd alguna cosa, substituint la intel·ligència conscient per algoritmes superiors no conscients? (2016, p. 519)

L'algoritme extern originat de les dades massives sempre tindria raó (Harari, 2016, p. 433), perquè coneix millor l'humà com a persona individual que no pas ell mateix. Les dades massives i la intel·ligència artificial, de moment, no tenen en compte l'ètica i tampoc no estan capacitades per actuar des d'algun tipus de consciència. Les dades massives són un infinit i constant flux d'informació on no hi ha espai per les avaluacions ètiques i els judicis de valor. En la recopilació i la utilització de les dades massives, no hi ha discerniment, ni emocions, ni afectes. Això és causat pel fet que la seva operativitat està completament deslligada de la matèria, cosa que implica una desvinculació completa de

---

<sup>16</sup> Harari, 2016, p. 486.

la natura, a tots els efectes. Aquesta desconexió absoluta de l'àmbit fenomenològic, del món sensible, de la realitat i del real és causada per una anul·lació de la materialitat que la sustenta. Les noves tecnologies es promocionen com a realitats virtuals situades en núvols immaterials, però la seva materialitat és molt més específica, densa, contaminant i consumeix molta més energia que altres realitats mecàniques o industrials.

Mentre la percepció i l'experiència donen coneixement, l'algoritme té sempre unes finalitats tendencioses, en funció de qui sigui el seu creador o de quina sigui la seva funció. Pot existir un algoritme neutre, un algoritme just, un algoritme ètic? Segons la història de la humanitat, no és possible. Els algoritmes són només sistemes de càlcul. La matèria és només un suport sense incidència en les decisions, en les operacions que decideix i executa.

En canvi, des de la percepció activa, des de l'experiència, i des dels vincles amb el món i amb l'altre sí que és possible construir coneixement, cosa que serveix per entendre la realitat com un tot relacional i cada vegada més interactiu, mentre els algoritmes estan subjectes a la seva necessitat funcional i d'alguna manera «tancada» al seu àmbit computacional. La matèria, la terra i els humans, sumen. La matèria és intel·ligent i té desig de consciència. La seva evolució i els seus designis, des de la natura, la inclinen cap a la cooperació, l'agrupació, la creació. Té un impuls implícit vinculat al dinamisme evolutiu de l'esdevenir. Un impuls que es manifesta com a canvi, on matèria i matèria i discurs —performació, significat, evolució— s'uneixen juntament amb les relacionalitats, agències i intraaccions per complir amb el *conatus* spinozià que regeix el disseny de l'existència. La terra i el fang desenvolupen aquests designis des de la seva materialitat, però donen l'opció que es desenvolupin altres registres a partir de la base logística i material que ofereixen al món i a l'esdevenir. L'ésser, els afectes i els significats són intrínsecs a la matèria, i gràcies a ella es poden desplegar de manera creativa; madurar de manera infinita. El cicle d'experiències pràctiques desenvolupat a la terrera és una mostra experimental, limitada en un temps i en unes vivències particulars que demostra les potencialitats de la cooperació entre l'humà i la matèria a partir d'uns punts de vista dissidents, en relació amb les tendències dels patrons antropocèntrics.

L'algoritme orgànic depèn de la materialitat, s'origina en la carn i està lligat a ella. Es produeix una transmissió directa entre els designis de la matèria, el sistema de càlcul i la presa de decisions.

Els sistemes computacionals i la intel·ligència artificial no tenen cap mena de reconeixement envers la seva materialitat, més aviat l'anul·len i l'amaguen constantment. De fet, els orígens de les seves matèries primeres són, en general, dubtosos des del punt de vista ètic, els seus processos de producció passen per situacions que tendeixen, en general, a l'opacitat i les seves restes, una vegada acabada la seva vida útil, són una problemàtica font de contaminació i residus tòxics molt difícils de reciclar, i que queden escampats en territoris inaccessibles i amagats dels països no occidentals.

### 2.1.8. La pols constitutiva

Jussi Parikka, professor finès de la Universitat de Winchester, és especialista en la cultura de les noves tecnologies. En el seu llibre sobre la geologia dels mitjans (Parikka, 2021) es proposa desemascarar completament el concepte de *materialitat* respecte als nous sistemes digitals que promouen la virtualitat i la intel·ligència artificial. Comença la recerca rastrejant la geologia com a ciència promotora i capacitadora de l'explotació extensiva del planeta, entès únicament com a recurs i font d'explotació material. La història geològica de les matèries primeres necessàries per a la fabricació de la tecnologia li serveix per analitzar la relació directa que s'estableix entre aquests dos estadis. Així s'analitza la formació i evolució geològica, la seva constitució i la seva localització, els sistemes extractius, així com les diverses formes de reconeixement de les seves propietats i aplicacions per tal de fer evident la necessarietat de la matèria en l'existència i l'operativitat dels mitjans. Tanmateix, Parikka també exposa —en el marc dels estats intermedis indefinits i ocults pel circuit del capital en aquest procés— l'evidència explícita de la violència vers les societats de països no occidentals que tenen reserves de matèries primeres utilitzades com a recursos pels mitjans, i que provoquen guerres, formes d'esclavatge camuflades, expropiacions i diverses formes d'agressions per aconseguir la seva explotació. Parikka també dedica molta atenció a la vida postusuari d'aquestes infraestructures i artefactes que, malgrat el blanqueig dels discursos publicitaris entusiastes del progrés tecnològic, generen impactes desastrosos per al medi ambient, entre altres coses, perquè no moren mai i es converteixen en fòssils tòxics o zombis contaminants que inunden i s'acumulen en vastes zones dels països no occidentals, on persones sense recursos separen les matèries primeres fonamentals.

Parikka es basa en la recent conceptualització de la psicogeofísica, una extensió de la psicogeografia situacionista que planteja una obertura sensible cap a allò inorgànic —com apunta el pensament de Bennett (2010), Morton (2017), Braidotti (2015a) i Haraway (2019)— per al qual les pràctiques artístiques, segons l'autor, tenen especial capacitat d'aproximar-nos-hi. Ell mateix ho fa a través de la pols, com a narrador metamòrfic no humà de les relacions dels cossos humans i el treball del capitalisme cognitiu. També convida a una lectura de la tecnologia com a estratègia capitalista —fruit d'una estètica irreductible als interessos de l'Estat o del mercat—, la qual busca en si mateixa buidar de continguts i valors els substrats tecnològics, substituint-los per un flux d'imatges sobreposades que es basen en la quantitat inabastable, i que aspiren l'usuari a una espiral narcòtica i infinita de successos espectaculars, però irreals i inaferrables.

La pols és, per a Parikka (2021), un agent, una materialitat, un narrador idoni per a una geologia dels mitjans. La descriu com una substància amorfa i metamòrfica, per la seva capacitat d'adoptar infinites formes i estar formada per una infinitat de partícules de diferents substàncies, sent d'alguna manera un retrat únic i fidel dels ecosistemes, mentre que, en moltes circumstàncies, roman invisible. Així, va buscant exemples de situacions en què la seva presència evidencia la seva idoneïtat com a narrador: la pols



bruta de la ciutat contaminada, posada sobre la neu dels països del nord o la pols, que voleia per l'aire, com una capa geològica flotant; la pols tòxica acumulada als pulmons dels treballadors de les mines del Congo o dels que poleixen els dispositius d'Apple són algunes d'aquestes mostres materials de l'agència de l'inorgànic inserit als circuits de producció del capitalisme tecnològic:

Aquestes narratives no són cadenes lingüísticosimbòliques. La pols porta en si una força afectiva que és material i acobla col·lectivitats al seu voltant. La pols no roman fora de nosaltres, sinó que és una narració que entra en nosaltres: accedeix a nosaltres cada cop que inhem, enredant-se amb el nostre teixit. En efecte, un agent de transformació material com la pols —ja sigui intel·ligent, o simplement irritant per al pulmó— és en si un recordatori que hi ha alguna cosa que excedeix les narratives simbòliques.<sup>17</sup>

La pols i la terrera estan directament vinculades. La terrera i l'argila tenen implícita una relació amb la pols que forma part del paisatge i de qualsevol experiència que es pugui desenvolupar en relació amb elles. La pols conté la memòria de vides passades com un nucli irreductible i indivisible, on resideix informació pretèrita. Una font insondable de coneixement no només de la història, sinó també del període anterior al pensament humà. Parikka parla del temps profund i el temps geològic incompreensible per a la ment humana, però font i recurs de les consistències i, sobretot, les potencialitats materials del present. En aquest sentit, el passat serveix per encaixar el present i, encara, per Parikka, és la possibilitat de donar sentit al futur. Per això Parikka parla també de la pols que determina i activa un futur que ja ha arribat, i que entre moltes altres expressions es cristal·litza en la pols intel·ligent. Braidotti defensa, com a fonament de les seves teories, la matèria intel·ligent (Braidotti, 2015a, p. 76), però Parikka (2021) va més enllà i, com a teòric de les noves materialitats, reporta la pols intel·ligent a una categoria pràctica vinculada a les pràctiques d'enginyeria contemporània:

[...] la pols és intel·ligent: tenim també nanopartícules, pols intel·ligent, diminuts objectes dissenyats que són capaços d'envair i habitar els organismes com a mecanismes per a la seva reparació, el seu millorament i la seva organització. Aquesta pols intel·ligent posa en evidència discretament el món de les transaccions no humanes que poden facilitar, rastrejar, registrar i governar els assumptes humans. Avui, estem fascinats pels objectes que són minúsculs, mòbils, connectats a la xarxa i capaços de calcular, processar, retransmetre les dades que reben. En aquest sentit, la pols pot ser vista com «l'entitat mínima reconoscible de la transformació i la circulació material».<sup>18</sup>

Parikka distingeix la pols intel·ligent de la pols tòxica per als humans i els no humans. D'una banda, la pols producte i residu de les lògiques capitalistes que, de manera immoral

17 Parikka, 2021, p. 191.

18 Parikka, 2021, p. 168.

i egoista, exploten i, per tant, destrueixen tot allò —sigui humà o no humà— que es troba fora d'un mateix. D'altra banda, la pols posthumanista, la qual, des de la tecnologia més avançada —sigui en l'àmbit tècnic o en l'ètic—, treballa per millorar les condicions de l'existència i connectar les diverses dimensions fenomenològiques universals. La pols, amb les seves capacitats constitutives i dissolvents, juntament amb les seves competències per traspasar de les tres dimensions a la multidimensionalitat —com queda, per exemple, explicat a la pel·lícula *Interstellar*, de Christopher Nolan (2014), de ficció però basada en els estudis científics més avançats de l'actualitat—, és l'única substància del macrocosmos, un «compost transversal» que pot permetre la circulació d'informació amb «els múltiples altres» (Braidotti, 2015a, p. 111) a una escala planetària, transplanetària i multidimensional. Des d'aquestes potencialitats, Parikka entén la pols com una substància singular, que en si mateixa s'escapa de les definicions racionals i categoritzadores a les quals la ciència tendeix:

La indiscreta incalculabilitat de la pols assenyalava una cosa diferent. Són aquestes «coses» immaterials? Són gairebé com l'aire, però una mica més denses? Són potser atmosfèriques, com els gasos. La pols comparteix moltes qualitats amb l'aire i la respiració. Totes dues demanen repensar els límits de la individualitat, així com els límits de l'espai [...]. La pols ha de ser pensada com una qualitat ambiental i atmosfèrica a través de la qual sorgeix alhora un pensament espaciotemporal diferent. Per tant, potser la pols no és simplement «matèria», sinó una cosa que problematitza les nostres nocions de la matèria. Steven Connor<sup>19</sup> es refereix a ella fins i tot com a antimatèria: «buidada de l'aire, reduïts al mínim els espais entre les seves partícules —és des d'on s'originen els seus efectes propagadors, asfixiants».<sup>20</sup>

És precisament en aquest context des d'on es desmunta la noció d'*individualitat* en la qual es basa tot el sistema ideològic del capitalisme i que ha portat la civilització a una crisi global sense precedents. Alejandra López Gabrielidis, en la seva tesi doctoral *Datificació i individuació. Estudi sobre la corporalitat digital en pràctiques artístiques contemporànies* —defensada el 23 de setembre de 2020—, llança la idea que cal repensar i decidir on es vol dirigir aquesta interrelació entre les dades i les corporalitats (López, 2020, p. 178).

López Gabrielidis proposa la creació de col·lectivitats per poder compartir l'àmbit afectiu-emocional amb la finalitat de poder transcendir la tensió i la mancança digital, la qual només es pot omplir a través de la segona individualització transindividual. Aquesta correspon a la producció i l'elecció de la socialització amb col·lectivitats «hiperfuncionals», on es dona una presa de contacte amb la realitat preindividual, la part no individuada que conviu en els humans com a energia potencial. L'ésser preindividual té capacitat d'entrelligar els éssers individuals, els quals poden arribar a completar-se com a éssers a través de la individuació col·lectiva (López, 2020, p. 239). Per arribar, després de la

19 Connor, 2009. Citat per Parikka, 2021.

20 Parikka, 2021, p. 178.

preindividuació i la individuació, a la tercera fase, la transindividual, la qual defineix el subjecte i el constitueix com una nova forma de subjectivació en l'àmbit col·lectiu i social, calen espais de desconexió, els únics que permeten el contacte amb la realitat preindividual. Els cossos digitals i la datificació estan dirigits sempre cap a l'exterior i és indispensable instaurar un moviment d'interiorització somàtica equivalent (López, 2020, p. 262). En tot cas, per connectar amb la realitat preindividual, són necessaris els espais de desconexió, de silenci mediàtic, de soledat, de reconexió somàtica, els quals donen lloc a l'emoció i l'afectivitat, i el seu sentit emergent agafa significació per compartir i reforçar la relació de transindividuació. La desconexió no és oposada a la connexió, sinó que és complementària (López, 2020, p. 262).

López Gabrielidis exposa que cal repensar i decidir on es vol dirigir aquesta interrelació entre les dades i les corporalitats, i que només serà possible fer-ho cap a les exigències ètiques i ecològiques, si hi ha corresponsabilitat crítica i actitud activa posthumanista en el seu desenvolupament (2020, p. 178). Caldrà, doncs, tenir una consciència plena de la necessitat de reconeixement i de la implicació de les corporalitats materials — amb totes les seves vulnerabilitats, contingències, capacitats i potencialitats. Si no és possible fer-ho, aleshores pot ser que es perdi el control dels mitjans i de les màquines. En aquesta recerca, queda clar que la condició digital s'origina en la matèria i té la finalitat de provocar canvis en ella mateixa. Per tot això, seria necessari crear espais de desconexió de l'obsessiva persistència connectiva i del seu soroll mediàtic per, així, possibilitar que es pugui propiciar un retrobament de la materialitat i el cos físic oblidat. No serà que el moviment d'interiorització somàtica, que ha de ser equivalent a l'expansió exosomàtica imperant, ha de poder també dirigir-se a l'interior de la matèria, perquè allí és on es troben l'origen i les arrels de les agències i les afectacions, la causa inexplicable del poder de la prematerialitat? Sembla que és en aquesta dimensió corporal on realment es troba la fluïdesa transmaterial que situa tots els subjectes en una mena de «contínuum ontològic per pensar-nos, humans i no humans, com a variacions d'una matèria comuna» (Braidotti i Lertxundi, 2020).

Per això, des de la postartesania, es proposa la transmaterialitat. L'afany de connectar totes i amb totes les formes de materialitat, fet que remet a una condició precultural vinculada a l'arracionalitat i la prematèria, capaç d'ajuntar, constituir i construir de manera oberta, col·lectiva i propositiva.

## 2.2. Oriol Ocaña, l'ofici o la mecanització computacional?

El comissari i teòric de l'art Oriol Ocaña convida l'autor de la tesi a participar en una performance dramatitzada, *Mà, Màquina, Matèria* (Ocaña, 2018). *Rastro* és el projecte d'un torn de ceràmica digital. Des d'una consola digital es controla un dit de làtex —còpia del dit d'un artesà— que pot reproduir els moviments d'un torner i modificar un cilindre d'argila mentre està girant sobre el plat d'un torn.

L'escena està constituïda per una taula on hi ha assegut un artesà, especialista en torn (l'autor de la tesi), el qual explica la seva experiència sobre l'ofici de terrisser i el seu treball entorn de l'artesanía contemporània des d'una perspectiva neomaterialista i posthumana. A prop seu, a la seva esquerra, hi ha un torn de ceràmica amb el torner Marc Vidal, qui construeix grans cilindres d'argila. A prop dels dos hi ha la màquina digital amb el ciberdissenyador Genís Senén qui, des de la consola, dirigeix els moviments del dit digital que altera la forma dels cilindres d'argila. Uns focus-llanternes distribuïts per l'espai donen l'entrada o la sortida a les diferents accions narratives i il·luminen les diverses escenes. Així doncs, la narració oral dialoga amb la construcció dels cilindres al torn de ceràmica i les dues accions es combinen amb la manipulació digital dels cilindres.

Oriol Ocaña, en el guió de la *performance*, document de treball dels participants de l'acció, comenta:

En el seu treball, l'artesà s'esdevé un amb la peça. El seu cos forma una continuïtat indissoluble amb el material. Quan utilitza una eina, també ha de convertir-se amb ella, convertir-se en un home-eina per poder ser un home-eina-peça. Quan treballa, l'artesà pensa amb les mans, però quan introdueix una nova tecnologia en el seu ofici aquest recupera immediatament el pensament mental; pren consciència racional del moviment del seu cos i de la ferramenta, abandona el pensament manual fins a dominar l'eina que a priori separa del seu objecte de treball.

Rastro és un torn digital que fa servir un dit modelat d'un artesà per reproduir els seus moviments i modificar un cilindre d'argila. L'objectiu de l'artesà és dominar amb excel·lència el seu ofici i que l'objecte del seu mestratge sigui perfecte. Encara que Rastro repeteixi exactament els moviments de l'artesà el resultat de la seva acció sempre conté variacions. La finalitat de l'artesà és contrària a la seva idiosincràsia, ja que contra la seva voluntat l'artesà fa objectes irremediament únics i diferents.

Però també els objectes produïts per la màquina poden contenir variables: la matèria és inestable, les condicions canviant, la realitat és contingent.

Analitzant aquest text d'Ocaña es podria aprofundir en què vol dir *esdevenir home-eina-peça*. Aquesta conjuntura es dona quan el cos de l'artesà i, per tant, les parts del seu cos que estan obertes a la percepció sensible, estan en plena activitat operativa. Es dona quan exerceixen la seva capacitat, des de la connexió i el contacte, d'efectuar transformacions igualment sensibles i substancials en un altre cos. Aquesta continuïtat indissoluble que es dona quan els dos cossos connecten i s'estableix un intercanvi de fluxos constitutius que permet incidir en els processos de transformació. Es produeix una interacció profunda i una transmissió d'informació sensible directament de matèria a matèria. Aquest fet es dona només si s'esborren les barreres entre els cossos i es permet l'intercanvi des de dintre, de substància a substància. En el moment en què està succeint la transformació, de totes dues parts, hi ha una transmissió de les qualitats de cada ser que aconsegueix tocar i influir en les qualitats constituents de l'altra materialitat. És un intercanvi recíproc, perquè els cossos estan oberts i sense proteccions ni reserves. El moviment, l'acció, són

condicions indispensables perquè es produeixi qualsevol mena de transformació, són claus per trobar la porta o la modalitat d'accés que permet l'encontre i l'afectació dels cossos.

Està clar que la relació entre cossos és important que s'estableixi des del coneixement mutu. Des d'un reconeixement o confiança que pot ser desenvolupada, entre altres maneres, amb la pràctica d'un entrenament constant per adquirir habilitat. Aconseguir més habilitat comporta una complicitat i una compenetració més grans, cosa que permet entrar en una altra etapa, en què es fa efectiva la connexió i la transformació compartida.

Probablement, hi ha altres metodologies per poder arribar a establir aquesta mena d'intercanvis amb la matèria, però en tot cas, segur que l'habilitat que proporciona la pràctica d'un ofici és una manera d'assolir-ho. L'aprenentatge tècnic possibilita establir una relació especial entre les propietats de la matèria i les capacitats hàbils individuals, cosa que comporta la construcció d'uns lligams afectius individualitzats.

El coneixement tècnic i l'aprenentatge d'una pràctica procedimental atorguen un grau de llibertat en l'acció que no és possible assolir de cap altra manera. Una llibertat que no només és concedida al subjecte que activa l'operació, sinó que també enreda l'objecte activat, el qual té la possibilitat d'adquirir altres qualitats i propietats alternatives a les més convencionals, com a resultat de recórrer altres processos constitutius.

És molt possible que el terrissaire pugui arribar a ser conscient de l'oportunitat que li ofereix la contingència de cada moment i cada acció en relació amb la pràctica que du a terme. Precisament aquesta consciència que no passa per la raó, sinó que és implícita a la matèria, i per això pot ser percebuda i desenvolupada per la memòria tàcita, pot donar accés a llocs de configuració material compartida que li permetin intercedir i aportar experiència sensible i, tanmateix, també descobrir llocs desconeguts i potser inassolibles des d'altres recorreguts.

### **2.2.1. L'encontre del gest amb la plasticitat**

La narració que l'autor de la tesi va referir durant la seva intervenció es va basar en el seu procés d'aprenentatge i la seva experiència en l'àmbit de la terrisseria. Explicà l'atracció que va sentir per la tècnica del torn al *Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos*, el 1995. Tot i que ja tenia molta experiència en l'àmbit de les tècniques de modelatge amb argila, el torn va ser una descoberta que el va apassionar des del primer moment i s'hi va quedar enganxat des d'aleshores. De fet, va ser en aquest moment que les pràctiques de l'argila i la terrisseria van esdevenir la seva forma d'expressió fonamental i es van consolidar com el seu llenguatge creatiu. A Sargadelos, va estar practicant en el torn vuit hores cada dia durant els quinze dies que va durar el seminari. No va ser fins a l'últim dia que va aconseguir algun resultat acceptable. Va aconseguir tornejat uns bols amb tapa irregulars, primitius i únics.

Hi ha una estranya atracció entre el fang i el torner. És una relació de dependència. El gest del torner no tindria sentit sense el fang i el fang no podria realitzar la seva funció

plàstica d'adaptabilitat sense el gest extrínsec. Es necessiten per donar sentit a la seva condició i la seva funció. El fang és el motlle del gest, és el seu medi directe i fa possible la seva acció. El gest és el moviment i la materialització del desig del fang en potència, és l'energia física que es revela en el rastre d'una marca corporal.

És en el reconeixement d'aquesta interdependència on rau el fonament d'una relació que tendeix a l'aprofundiment constant del coneixement de l'altre, cosa que promou el sentiment de realització a partir d'una evolució creativa compartida. La manera no només d'apropar-se, sinó també d'alimentar i fer créixer el compromís relacional és a partir de l'aprenentatge i la millora tècnica. Desenvolupant els coneixements i l'experiència de l'ofici es millora i consolida la capacitat de portar més lluny les limitacions i les resistències que ofereix eventualment el fang. Com més capacitat tècnica, més coneixement i més complicitat; com més habilitat pràctica, més lluny se situen els límits del possible. L'aprenentatge tècnic no està finalitzat en l'excel·lència formal, sinó en l'assoliment de més i més llibertat per poder explorar el desconegut i l'incert, no només des d'un punt de vista formal, sinó des d'un punt de vista material i discursiu. La comunicació entre l'argila i el terrisser va creixent a mesura que la coneixença recíproca també es va aprofundint i, automàticament, també van augmentant les capacitats de construcció material-discursives.



Planella, S. (1995). *Sargadelos 1.*



Planella, S. (1995). *Sargadelos 2.*



Planella, S. (1995). *Sargadelos 3.*



Planella, S. (1995). *Sargadelos 4.*



Planella, S. (1995). *Sargadelos 5.*

En el procés cap a l'alliberament material discursiu hi ha una etapa de consolidació i estabilització de la tècnica i l'habilitat. És un recorregut que comporta una constatació d'una presa de confiança i del gaudi de la realització. En el cas concret de l'aprenentatge de la tècnica de tornejar, es presenta com una etapa de definició estructural i formal. En l'experiència de l'autor de la tesi, aquest estadi correspon a una etapa on la producció de

peces al torn va estar determinada per la demanda comercial després de la presentació de la col·lecció de la seva marca comercial, *Bols i pots*, que posteriorment es va convertir en *Intervento, disseny i projectes ceràmics*, la qual va dirigir juntament amb Ester Baulida des de l'any 1998 fins al 2017.



Planella, S. (2000). *Campanile*.



Planella, S. (2000). *Hortet*.



Planella, S. (2000). *Geomètric, Senyora, Mònica*.

Hi ha altres actituds per desenvolupar una vegada s'han assimilats les habilitats bàsiques que permeten la gestió d'una tècnica on la implicació motriu corporal és rellevant. Quan s'estableix una relació de confiança plena en la interacció entre la matèria i el cos, no queda espai per al dubte ni per a exigències que vagin més enllà del mateix procés dialèctic directe entre el gest i la resposta del medi plàstic. És el moment d'investigar aquestes relacions d'entesa completa, directa i fluida entre el subjecte transformador i l'objecte transformat.

Es tracta d'un altre estadi de relació entre l'habilitat i la plasticitat, que passa per consolidar un estat de crèdit i solvència tècnica efectiu. Aquesta maduresa processual comporta una raixa d'activitat instintiva que neix d'una actitud sostinguda i oberta. Capacita fer i deixar fluir els gestos de manera espontània sense dubtar, sense jutjar, sense predecir, sense preestablir, sense dissenyar. És una acció única que flueix des de l'escolta i l'autenticitat. El seu motor és la causa que està produint. El temps s'inverteix i el moviment de les mans és conscient i anticipa el que encara no és, el que serà. És l'oportunitat d'acréixer la percepció activa al seu nivell de màxima intensitat. Es deixa de banda pensar com s'han de fer les coses o com es vol que siguin les coses, fets que redueixen l'escolta perceptiva. La concentració està només enfocada en el que passa, en la consciència del present, en l'acte i la manifestació en curs. És aleshores quan l'aprenentatge té sentit, perquè no suposa cap limitació, sinó que només és expressió, és l'encontre total entre el gest i la plasticitat, entre el fer del terrisser i la transformació del fang, entre l'acció conscient i la seva encarnació material. És en aquest estat de sintonia entre fer i l'empremta on hi ha la

2.2. Oriol Ocaña, l'ofici o la mecanització computacional?



Planella, S. (2012). *40 Lampadetes* 1.



Planella, S. (2012). *40 Lampadetes* 2.



Planella, S. (2012). *40 Lampadetes* 3.



Planella, S. (2012). *40 Lampadetes* 4.



Planella, S. (2012). *40 Lampadetes* 5.



Planella, S. (2012). *40 Lampadetes* 6.



Planella, S. (2012). *40 Lampadetes* 7.



Planella, S. (2012). *40 Lampadetes* 8.



Planella, S. (2012). *40 Lampadetes* 9.



unió entre la consciència del terrisser i l'encuny de l'argila. El gest del terrisser s'efectua en plena llibertat i, al mateix temps, té plena receptivitat per captar l'estat i els requeriments del fang en procés de transformació, mentre el fang té plena disposició de deixar-se senyalar i plena capacitat de transmetre les seves vicissituds entre la inestabilitat i l'estabilitat. Tant el gest com la matèria es troben en la plenitud del seu esdevenir i el seu ser. La plenitud del gest és recollida i enregistrada per la capacitat hipersensible del fang de manifestar-la sense prejudicis. Deixa aflorar totes les seves impressions i constata totes les afectacions, els accidents, els successos que ha viscut en la seva pell i el seu cos.

Entrar en aquest estat d'escolta-resposta reflex o de causa-efecte invertit i anticipat és entrar en un estat de fusió transeqüencial. El temps desapareix per la interacció sincrònica de tots els elements, i per la seva participació embullada i sobreposada. En anul·lar-se la jerarquia i la seqüenciació, el temps esdevé unitari. Cada element marcat en el fang té la mateixa rellevància, tota senyal ocorre des de la mateixa consciència del present.

Es perd la noció del temps i desapareix la idea de l'esdevenir material, mentre emergeix la noció del ser material, la qual pressuposa un gest que forma part intrínseca de la plasticitat del medi, és al mateix temps l'efecte i la causa. Per això el resultat és obert, mai definitiu. Tots els gestos, les accions i les plasticitats formen part d'una topologia agencial, la qual és la suma de totes les produccions potencials, l'acompliment de totes les formulacions possibles. La presentació amb la col·lecció total de tots els punts de vista possibles serà l'obra absoluta, on el temps s'haurà acomplert i, per tant, es dissol.

Qualsevol gest és vàlid i necessari si entra en l'estadi de consideració de les potencialitats del ser material. El ser material és l'estat on la matèria es realitza com a tal i troba una manera d'expressar la seva essència. Aquest fet només es dona quan l'equilibri entre el fer i la impressió és harmònic, quan el gest i la seva empremta atenen les aportacions i les necessitats de l'altre, recíprocament. Només quan aquesta relació es desenvolupa amb precisió, amb proporció i té la mateixa direcció, és realment autèntica i arriba a l'estat de veritat inapel·lable.

### **2.2.2. Fluir amb la matèria des de dintre**

La construcció de cilindres i totes les seves derivades formals, tenint en compte totes les seves possibilitats de canvis d'escala, és la prova decisiva de l'aprenentatge de la tècnica de tornejar. El recorregut de l'aprenentatge consisteix a aprendre a fer els cilindres amb les bases i les parets com més primes possible, altes i rectes; seguidament, s'aprèn a fer els colls i les boques; finalment, s'aprèn a fer les panxes —com més rodones i amples, més difícil és que se sostinguin, perquè desafien les lleis de la gravetat.

La dificultat de pujar les parets de l'argila que està en moviment rotatiu constant es converteix en un repte que no és competitiu, sinó cooperatiu. Les parets dels cilindres es converteixen en una membrana fina i sensible que traspasa la informació dels dits

que treballen des de l'interior als dits que treballen a l'exterior, i, tanmateix, la membrana d'argila també emet informació sensible que cal tenir en compte per gestionar el procés. La concentració i l'obertura perceptiva deixen fluir les decisions tàcites i reflexives de manera automàtica. No hi ha temps de transportar la informació al cervell ni esperar que torni la resposta. Les mans senten, pensen i actuen de manera autònoma. Decideixen instantàniament i de manera més assertiva que a través de la raó. Estan en contacte amb la matèria des de dintre, i això els dona l'autoritat d'encertar les decisions de manera precisa amb plena sintonia i acord amb tots els actors que participen en l'activitat.

Com més capacitat operativa i més escolta de la materialitat cooperant, més possibilitat de gestionar l'argila i la consegüent forma i volum de les peces. Com més volum, més s'involucra el cos en el procés de realització i el procés esdevé cada vegada més físic. El cos a cos té la virtut d'allunyar completament la racionalitat. No hi ha espai, no hi ha temps per a les qüestions racionals. En el gran format, la implicació física és total i el cos s'entrega a la utilització de tots els seus recursos per tal d'arribar a produir la pressió i obtenir l'estabilitat corporal necessàries perquè el gest tingui l'afectació adient en la corporalitat de l'argila. La proporció de forces i resistències arriba al màxim de tensió i intensitat possibles. És el límit de l'assumible. Els cossos es dilueixen en l'entrega física fins a arribar al seu límit, segons les seves condicions conjunturals.

La construcció de cilindres en el torn té uns límits per diverses qüestions. Per les limitacions de les màquines, els plats, el pes que poden suportar i l'operativitat de l'execució. Hi ha tècniques per construir cossis o gerres de gran format en el torn. A Quart i la Bisbal d'Empordà hi ha especialistes que han recollit la tradició que s'ha anat transmetent entre terrissers de generació en generació. Una de les tècniques més utilitzades és la construcció per parts de la peça, les quals es tornegen per separat; però, en tot cas, és una tècnica que també té limitacions d'escala.

A part de la tècnica del torn, hi ha una altra tècnica, l'ordit, que permet fer peces de grans dimensions a partir de la sobreposició de xurros, els quals modelen les parets de l'objecte en procés de construcció per estrats en ordre ascendent. Aquesta tècnica es va desenvolupar en la cultura cretenca en l'època de l'edat del bronze per la necessitat de la construcció de *Phítoi*<sup>21</sup> i es va consolidar en l'era romana amb l'elaboració dels *dolium*.<sup>22</sup> En l'edat mitjana, amb les tenalles o *tinajas*, va trobar les seves línies estètiques

21 *Pithos* (plural *píthoi*), són uns atuellers de terra cuita de la civilització minoica elaborats amb la tècnica de xurros, de forma ovoide més o menys esfèrica i amb una decoració tosca —amb relleus o engalbes— a la part exterior. Podien tenir diverses nanses que solien ser geminades i de secció circular. Es van elaborar a l'illa de Creta a l'edat del bronze entre el 3400 i el 1200 a.C. Els atuellers eren de gran format, podien arribar a tenir més alçada que una persona i s'utilitzaven per conservar i per transportar aliments, sobretot oli i cereals.

22 *Dolium* (plural *dolia*), va ser la gerra de terrissa que a l'antiga Roma va continuar acomplint les funcions del *phithos* minoic. De gran format i elaborada amb la tècnica de xurros, va arribar a mesurar al voltant de 2 metres i a tenir una capacitat de 1300 litres. De forma era ovoidal amb tendència a ser més aviat esfèrica, no tenia ni coll ni nanses i la seva boca era molt ampla.



Planella, S. (2000). *La Mamma*.



Planella, S. (2000). *La Mamma (2)*.



Planella, S. (2002). *Deu Mil Portes*.



Planella, S. (2007). *Benvinguts*.



Planella, S. (2010). *Palma*.



Planella, S. (2011). *Jana (2011)*.



Planella, S. (2017). *Jana (2017)*.



Planella, S. (2017). *Jana (2017)*  
(detall).

característiques en les cultures islàmiques entre els segles VII i XIV i cristianes, sobretot a partir de la baixa edat mitjana. Des d'aleshores, la construcció de les tenalles, que ja des de la civilització minoica superaven l'alçada humana, va anar creixent de volum i alçada per les necessitats funcionals de la conservació d'aliments, fins a arribar en ple segle XX a mesurar els cinc o sis o més metres d'alçada per tres o més metres d'amplada. Els últims reductes de la producció *tinajera* a finals del segle XX eren a la Manxa i estaven en procés d'extinció. L'autor de la tesi, en la seva etapa professional a *Intervento disseny i projectes ceràmics*, va desenvolupar la tècnica de l'ordit per construir peces de gran format i per donar una nova embranzida des de l'una revisió formal contemporània a aquesta tècnica ancestral.

El 2019, l'autor de la tesi va realitzar unes peces de gran format per una col·laboració amb Mònica Planes.<sup>23</sup> S'havien dissenyat unes peces de gran format per ser elaborades en la tècnica del torn i l'ordit. Els cossis de parets verticals van estar tornejats en diverses peces, les quals es van anar afegint i retornejant fins a obtenir l'alçada adequada. Les gerres amb panxes molt pronunciades van ser elaborades amb la tècnica de l'ordit.



Planella, S. (2019). *Auca de Granada 1*.



Planella, S. (2019). *Auca de Granada 2*.



Planella, S. (2019). *Auca de Granada 3*.



Planella, S. (2019). *Auca de Granada 4*.



Planella, S. (2019). *Auca de Granada 5*.



Planella, S. (2019). *Auca de Granada 6*.

<sup>23</sup> Col·laboració al projecte *Auca de Granada (en quatre portes giratòries)* de Mònica Planes, finalista, exposat i produït per al III Premio de Cervezas Alhambra de Arte Emergente, ARCO (2019), a Madrid.

### 2.2.3. El cos a cos a la terrera

Per construir cilindres o peces de gran format, sense limitacions per qüestions de dimensió, s'utilitza la tècnica de l'ordit. Permet augmentar tant com sigui necessari el volum de la peça tot afegint colombins o xurros i treballant per estrats. La implicació amb una peça construïda amb ordit és completament diferent que amb una peça tornejada. El fet de treballar l'argila sobre una base estàtica i modelar el fang a través de l'estratificació ascendent demana una altra mena d'actitud més vinculada al seguiment de la consistència de l'argila i el seu procés d'assecatge. En tot cas, la part física i d'implicació corporal sí que és rellevant, per la necessitat de moure grans masses d'argila i organitzar-les segons una estructura determinada.



Planella, S. (2017). *Artefactes 1 (1)*.



Planella, S. (2017). *Artefactes 1 (2)*.



Planella, S. (2017). *Artefactes 1 (3)*.



Planella, S. (2017). *Artefactes 1 (4)*.

A la pràctica a la terrera, a més a més, s'hi suma tot el procés de recollida de les argiles i de les sorres, amb la consegüent trituració i mescla. Una vegada preparada l'argila, es pot procedir al pastat i el modelatge de les estructures. És clar que el treball físic per a la construcció de les peces requereix molta implicació física i energia, i que aquesta activitat està directament vinculada i determina el procés constructiu.



Planella, S. (2017). *Artefactes 2 (1)*.



Planella, S. (2017). *Artefactes 2 (2)*.



Planella, S. (2017). *Artefactes 2 (3)*.



Planella, S. (2017). *Artefactes 2 (4)*.

El cos a cos, per tant, en la tècnica de l'ordit, és intens i constant. Quan la mida dels cilindres sobrepassa la mida humana, la sensació de ser interpel·lat pels cossos d'argila es fa molt insistent. És inquietant sentir l'enorme pes de la massa que s'aixeca des de



Planella, S. (2020). *Artefactes 3 (1)*.



Planella, S. (2020). *Artefactes 3 (2)*.



Planella, S. (2020). *Artefactes 3 (3)*.



Planella, S. (2020). *Artefactes 3 (4)*.



Planella, S. (2020). *Artefactes 3 (5)*.



Planella, S. (2020). *Artefactes 3 (6)*.



Planella, S. (2020). *Artefactes 3 (7)*.



Planella, S. (2020). *Artefactes 3 (8)*.

terra com una continuïtat del terreny i notar que, com més s'enlaira, més incert és el seu equilibri i la seva estabilitat. La possibilitat de desplomar-se dels enormes volums d'argila és un risc que es presenta quan s'ordena l'argila en una estructura vertical.

Canviar la tendència natural de l'argila a estar acumulada o sedimentada en les zones arran de terra o sota terra, en estrats horitzontals i consolidats pel seu propi pes i consistent gravetat, contrasta amb la reconfiguració vertical de la seva estructura. Es posen en consideració unes altres qualitats de la seva essència, com són l'alta capacitat adhesiva que li permet enganxar-se, créixer i autosostenir-se verticalment, cosa que suscita la sensació d'una contundent presència física a causa de la seva compacitat i solidesa. És així com la seva corporalitat no només promou una relació d'interpel·lació amb l'humà, sinó que també assumeix el posicionament de qüestionar el seu entorn, en aquest cas, la terrera, amb les seves absències, amb el seu terreny agredit i erosionat. Construir i destruir no estan tan allunyats. Créixer i decreixer formen part d'un mateix àmbit, però les conseqüències són completament contràries. La diferència només és una qüestió d'intencions.

A més d'aquestes qüestions ecològiques i ètiques, en les accions a la terrera hi ha una creació de signes materials a partir de la gestualitat intuïtiva que vol estar en sintonia amb l'entorn feréstec i salvatge, i que demana ser una continuïtat de les energies evolutives de la natura que ja estan implícites en l'ambient. Així, en la construcció d'aquests volums, hi ha una necessitat de transformació de l'ordre constitutiu dels elements que no vol alterar les condicions i les necessitats de l'ecosistema, sinó únicament constatar la potencialitat implícita de qualsevol procés creatiu vinculat a l'esdevenir natural. La creativitat d'un humà, d'un animal, d'un procés geològic o de qualsevol altre desplegament evolutiu de la natura pot esdevenir una oportunitat constitutiva —vàlida i real, capaç d'obrir a través de la performativitat noves possibles vies de continuïtat— i no per això cal anul·lar o agredir l'entorn ni els seus equilibris. Per tant, la creativitat pot adaptar-se a qualsevol situació, no només des del punt de vista material, o sigui, de solvència en relació amb la utilització dels materials de l'entorn, sinó també en el sentit que la creativitat té la capacitat d'activar-se en qualsevol situació i ser fèrtil en qualsevol ambient. De fet, la creativitat no és una invenció humana, sinó que troba el seu origen en la natura. Potser seria més adient dir que la creativitat és l'essència de la natura.

La performativitat canvia la realitat i aporta noves realitats. A l'experiència pràctica creativa realitzada a la terrera, queda clar com l'àmbit de la percepció activa i la memòria implícita determinen un estar i un fer que respecten i comparteixen les condicions i les necessitats de l'ecosistema, i de fet es produeix una interacció que convergeix en una mateixa direcció i un mateix sentit. Es podria concebre en termes de reconeixement, de desig, de proposició, de col·laboració, de simbiosi, de col·lectivitat, d'empara... aquestes actituds demanen unes disposicions d'escolta i empatia que es construeixen a partir de percepcions i emocions que entrellacen el subjecte amb les coses. Així es construeixen els vincles i creixen els lligams afectius. El món sensible i el món emocional tenen un paper molt important en el desenvolupament d'aquests aspectes. Com s'ha vist, tot aquest



procés d'empoderament i transformació es genera entre relacionalitats que dialoguen i s'alimenten de manera recíproca. La creativitat és la impulsora, la materialitat és el medi, i és on queden les marques obertes i mai definitives.

La qualitat de la materialitat i la seva presencialitat en aquests processos és indispensable, perquè les energies i les agències són dependents d'ella, i sense ella no poden créixer, ni desenvolupar-se, ni existir. En la materialitat mateixa hi ha l'essència del canvi i l'evolució.

En aquest context, el qual defensa les connexions intermaterials com a fonament i origen de la vitalitat, la virtualitat té un paper especial i és necessària per escalar i connectar totes les esferes que hi ha en joc. És molt possible que la computació quàntica permeti anar molt més enllà dels límits de la binarietat, i que aleshores la IA pugui ser un nexe d'unió entre el món sensible de les percepcions i les intuïcions, i l'àmbit abstracte on es desenvolupa la potencialitat virtual de les realitats immaterials.

És necessari un canvi de paradigma en relació amb les noves tecnologies per tal d'aconseguir convergir en una mateixa direcció que adopti les bases del posthumanisme. Potser són les lògiques capitalista i consumista que, en apropiant-se de les capacitats i els serveis que poden oferir les noves tecnologies, han aconseguit desviar les seves potencialitats cap a unes conjuntures que prioritzen o bé l'especulació mercantil, o bé les estratègies de la biopolítica. En el cas que no sigui possible encanalar els avançaments dels nous mitjans cap a una convergència ètica, ecològica i feminista, existeix el risc no només de tendir a alienar-se de la realitat progressivament i segurament en una progressió geomètrica, sinó que a més hi ha el perill de perdre la riquesa que representa la vivència de la realitat a través de l'experiència del món sensible, regit per les energies, les agències i les relacionalitats que es manifesten i s'originen en la materialitat.

#### **2.2.4. L'aparició del cos en els registres de les accions pràctiques a la terrera**

Les peces amb estructura cilíndrica que constitueixen l'eix vertebrador de la pràctica d'aquest apartat tenen una continuïtat, en els seus processos creatius, amb la introducció de l'acció narrativa com a part del treball. La recerca evoluciona a partir de la necessitat de posar el focus en l'acte performatiu que ofereix la possibilitat d'intervenir des de l'interior de la realitat.

En la realització de la peça cilíndrica *Artefacte 2*, del 2017, a la terrera, es dona el fet que apareix una nova actitud processual en relació amb els processos de treball emprats fins al moment. Fins aleshores, d'una banda, s'havien realitzat els treballs de reconeixement del territori, amb una col·lecció de fotografies que va donar lloc a les carpetes *Reconeixement* i *Vitalitat*, entre d'altres; i, d'altra banda, es realitzaren les accions que es concretaren en els treballs *Forat*, *Protolarva*, *Xemeneia*, *Pedra Empara*, *Torsió*, *Pedra Rodolant*, *Panets*, *Pilar*, *Pont*, *Atlas*, *Les Gràcies*, *Sísif*, *Panteó*, *Arquer*, *Venus* i *Ofrena*. Les pautes per a la seva elaboració van consistir a emprar baixa tecnologia, o sigui, no utilitzar eines a part

de les mans, un cabàs, un cubell i un magall, tal com feien els terrissers ancestrals. La construcció de les peces es va fer únicament amb argiles i sorres de la mateixa terrera, barrejades amb l'aigua del seu estany.



Planella, S. (2017). *Artefacte 2*.

Un altre requisit que es tenia en compte en aquesta primera etapa tenia a veure amb una actitud d'acostament al medi natural. Es pretenia observar, escoltar i formar part dels ritmes i les dinàmiques de l'ambient on es trobava l'argila. Es volia evitar fer una utilització de l'argila seguint els patrons antropocèntrics. Era necessari proposar un acostament a l'argila que tingués en compte les seves condicions i agències en relació amb el medi on es trobava, per establir un diàleg des de l'encontre i el reconeixement de dues entitats: la humana i la mineral. Totes dues tenen la seva rellevància i són necessàries per a l'evolució de la vida del planeta. Sens dubte, no és indispensable tenir una visió ecològica quan s'estableix un diàleg creatiu amb l'argila, però

el fet de no tenir-la en compte representa seguir amb les lògiques antropocèntriques que han portat a l'actual crisi civilitzadora. La necessitat de trobar altres maneres de conviure amb l'entorn i amb els altres és el motor de l'experiència a la terrera. Així doncs, també es va tenir en compte el requisit de proposar un acostament d'igual a igual amb l'argila. Era indispensable esbrinar si, adoptant altres actituds més sol·lícites, es podien establir intercanvis més propositius i respectuosos, no només amb el seu ser —com a essència de la seva constitució i el seu temps geològic—, sinó també de les seves propietats i qualitats com a entitat natural enredada i, al final, causa i efecte d'un ecosistema. Així s'explica la necessitat d'adoptar aquesta actitud de percepció activa en relació amb la pràctica de l'activitat creativa en ple segle XXI, en què el posthumanisme és plenament vigent i s'albiren les úniques alternatives possibles a la crisi ecosocial planetària.

Fins a la realització d'aquesta acció, tant en el reconeixement al territori a través del llenguatge fotogràfic, com en el modelatge d'estructures elementals a la terrera a través d'accions recol·lectores i constructives, no es tenia en compte l'autor en l'enregistrament de les accions. Així, es visibilitzaven els resultats de les seves actuacions, però s'invisibilitzava la seva presència. Es donava importància als objectes construïts, però es deixava de banda la implicació del subjecte responsable de les accions. D'aquesta manera, la

relació que s'establia entre l'objecte i el subjecte no quedava reflectida en els registres gràfics i, per tant, era incompleta i només es podia deduir a partir dels resultats materials obtinguts i enregistrats. Una relació no es pot constituir si no és a través de la presència i la interacció de les dues o més parts implicades.

Aquesta necessitat neix de la percepció que les estructures plàstiques tenen una incidència en l'ambient i també es fa palès que tenen una incidència en el subjecte. El fang es reconfigura mentre reordena també el seu medi. El responsable de l'acció també es compromet mentre dialoga amb el fang. Són moviments que vinculen tots els actors mentre ocorre l'acció. És, doncs, important que els posicionaments i les implicacions de tots els actors també estiguin presents, que siguin visibles, així com deixar constància de les relacions en els documents d'enregistrament.

És en aquesta acció que emergeix una necessitat intuïtiva d'ensenyar i expressar un gest real, no només el producte de l'acció. Tímidament, en aquest primer intent de fer partícip el cos del responsable de l'acció apareix, en l'enquadrament del registre fotogràfic, el braç i la mà que són els membres que fan possible desenvolupar el mòbil de la *performance*, o sigui, l'abraçada a una altra corporalitat en forma de cilindre de fang. En l'arxiu fotogràfic es pot veure el braç i la mà del cos responsable de l'abraçada i com repercuteix l'acció de l'abraçada a l'argila, tot i que no es fa visible l'abraçada real succeïda entre els dos cossos.

Treballant directament en un escenari natural, la integració del fang en el paisatge és directa i connatural. També ajuda el fet que els gestos de l'acció creativa neixen des d'uns impulsos espontanis, intuïtius, que responen als estímuls del lloc i el moment. Aquesta escolta situada comporta una reacció del subjecte que té a veure amb un gest instintiu, quasi animal. Es podria relacionar, per exemple, amb el gest d'una oreneta quan construeix el seu niu amb trossets de fang, d'un falciot quan forada els espadats per fer el seu refugi a la vora dels rius, o d'una la vespa terrissaire quan modela la seva casa en forma de gerra amb fang regurgitat. En aquests casos, posats com a exemples, hi ha una doble connexió amb l'entorn. Primer, una utilització dels materials que ofereix l'ambient, que són manipulats pels animals per acabar d'obtenir les propietats idònies per acomplir les funcions finals. Segon, una adaptació a les condicions de l'entorn, tant des del punt de vista tècnic com funcional, amb l'ancoratge, per exemple, en els angles i les protuberàncies de les parets, o amb el disseny de la forma essencial per aconseguir la protecció dels potencials depredadors, o la decisió de la col·locació dels artefactes en l'espai. Així doncs, aquestes construccions s'adapten des de diversos aspectes a l'entorn físic i, tanmateix, també són una resposta a les amenaces de la biodiversitat o altres factors de l'ecosistema. En tot cas, les construccions són una exitosa mostra de la capacitat d'integració de les accions constructives dels animals a l'ambient i a les condicions dels ecosistemes. És des d'aquests punts de vista que, d'una banda, les construccions de les estructures d'argila a la terrera volen formar part d'aquests processos de construcció a partir de necessitats i impulsos naturals com una continuïtat del mateix procés evolutiu, i, de l'altra, es proposen amb una intenció de ser integrades

en el paisatge com si es tractés de construccions elaborades pels mateixos organismes de la comunitat de l'ecosistema.

Per totes aquestes argumentacions, la necessitat de fer present en els processos constructius al seu artífex i la praxi utilitzada, així com la seva actitud en relació amb els materials i l'entorn es fa cada vegada més necessària per completar la informació. En el procés, també es va fer més evident la necessitat d'assumir un compromís, i prendre consciència del fet d'interactuar amb uns materials que estan enredats en un ambient dinàmic i ple de vitalitat.



Planella, S. (2017). *Abraçada 1 (1)*.



Planella, S. (2017). *Abraçada 1 (2)*.



Planella, S. (2017). *Abraçada 1 (3)*.



Planella, S. (2017). *Abraçada 1 (4)*.



Planella, S. (2017). *Abraçada 1* (5).



Planella, S. (2017). *Abraçada 1* (6).



Planella, S. (2017). *Abraçada 1* (7).



Planella, S. (2017). *Abraçada 1* (8).



Planella, S. (2017). *Abraçada 1* (9).



Planella, S. (2017). *Abraçada 1* (10).

2.2. Oriol Ocaña, l'ofici o la mecanització computacional?



Planella, S. (2017). *Abraçada 1 (11)*.



Planella, S. (2017). *Abraçada 1 (12)*.



Planella, S. (2017). *Abraçada 1 (13)*.



Planella, S. (2020). *Abraçada 2 (1)*.



Planella, S. (2020). *Abraçada 2 (2)*.



Planella, S. (2020). *Abraçada 2* (3).



Planella, S. (2020). *Abraçada 2* (4).



Planella, S. (2020). *Abraçada 2* (5).



Planella, S. (2020). *Abraçada 2* (6).



Planella, S. (2020). *Abraçada 2* (7).



Planella, S. (2020). *Abraçada 2* (8) (detall).

És, doncs, des d'aquest posicionament des d'on el grau d'implicació i compromís va creixent en el desplegament de cada nova acció, fins que la presència del responsable de l'acció apareix de manera oberta i plena en la performació. Això sí, ha sigut necessari el pas d'uns anys per poder madurar i introduir els canvis de manera natural, tot mantenint i aprofundint el sentit inicial de la recerca.

## 2.3. Alexandra Engelfriet, relació activa i d'intercanvi entre el cos i l'argila

### 2.3.1. El cos habita a l'exterior

Al voltant del 2000, una peça especulativa, un relleu de gran format constituït pels rastres que deixaven els dits movent-se per la superfície del fang, va crear la imatge central del desplegable de presentació de Bols i pots, l'estudi de producció ceràmica que posteriorment va passar a anomenar-se *Intervento, disseny i projectes ceràmics*. L'actitud d'observació processual i relacional generada en l'elaboració del mural, que situava en una consecució directa l'acte gestual i la transformació material, va representar una descoberta envers la relació sincrònica de causa-efecte agencial capaç de produir nous fenòmens corporals. Aquest fet va ser clau per la descoberta de la interdependència directa implícita entre la transmissió del gest i la capacitat reactiva plàstica del fang.



Planella, S. (2000). *Ditades*.

La constatació que qualsevol moviment, per subtil que sigui, té una transcendència en el seu entorn i és capaç de transformar-lo assenyalant uns canvis que són determinants perquè deixen unes marques que comporten unes conseqüències en els processos de construcció del món. En el registre gràfic es va posar en relleu l'acció del gest i la seva interacció amb la

plasticitat de l'argila deixant en un segon terme la resolució i el resultat formal. El fet que la intenció de la mà formi part del registre fotogràfic i mostri com el moviment de l'índex dibuixa un nou solc en l'argila que posa en evidència la manifestació del present —que es diferencia clarament del passat i del futur—, col·loca en el punt de mira la relació de continuïtat que s'estableix entre el subjecte emissor i l'objecte receptor.

El 2011 l'autor de la tesi va fer una exposició, *A tocar*, a la Nau Còclea de Camallera, on va exposar dues peces que desenvolupaven la llavor del relleu de les ditades del 2000. Una primera peça titulada *Flux de Ditades* i una segona peça titulada *Pel Camí de Casa*.

*Flux de Ditades* és un riu de rastres del moviment del dit en passar iterativament per sobre una superfície d'argila tendra d'uns quatre metres de llargada. El mateix recorregut de les ditades configura un manat de solcs que al seu temps marquen uns perfils sinuosos que assenyalen el tall agencial on s'ha desplegat l'acció. D'aquesta manera, el resultat obtingut no té la intenció d'assolir una forma predeterminada, sinó que és la conseqüència d'un acte performatiu. És la manifestació de la necessitat de constatar una agència compartida entre dues corporalitats que intercanvien, d'una banda, una intenció gestual que no deixa de ser una experiència de vinculació i reconeixement; i de l'altra, un recollir la vivència des d'un medi capaç de ser afectable i perceptible de manera hipersensible.





Planella, S. (2011). *Flux de Ditades 1*.



Planella, S. (2011). *Flux de Ditades 2* (detall).



Planella, S. (2011). *Flux de Ditades 3* (detall).

*Pel Camí de Casa* és una làmina d'argila d'uns tres metres de llargada en la superfície de la qual hi havia les petjades d'éssers humans, de gossos, de gats i de gallines. Es tractava de tots els components del nucli familiar que havien caminat per aquella extensió d'argila que estava en el recorregut que dirigia a casa. Així, els rastres de les petjades de diferents espècies animals, connectades pel fet de formar part del mateix nucli familiar, quedaven enregistrades conjuntament en el mateix tros de fang pel qual havien caminat plegades al voltant de casa. Aquest medi plàstic que atrapa i aglutina vivències que li donen forma és el medi on es relacionen totes les coses, i, per tant, les coses també queden impregnades i modelades per ell.



Planella, S. (2011). *Pel Camí de Casa 1*.



Planella, S. (2011). *Pel Camí de Casa 2* (detall).

Alexandra Engelfriet treballa des dels anys noranta amb moltes tones d'argila. S'immergeix en elles amb el seu cos i transforma els seus volums, tot convertint-los en escultures o instal·lacions. Hi ha dues idees que són fonamentals en el seu treball. La primera és el fet de considerar l'argila com un material plàstic que es transforma constantment, és un medi destinat a adaptar-se inexorablement segons la relació que mantingui amb els fenòmens del context que la determinen. La segona idea és el fet de concebre el seu cos com una eina en moviment que interactua i dona forma a l'argila plàstica en un moment determinat, de la mateixa manera que en un altre moment un corrent d'aigua o les petjades d'un animal modelen l'argila. És així com l'argila esdevé una matèria que conserva els rastres de totes les vivències viscudes i, al mateix temps, és capaç de recollir les noves agències que succeeixen en el present.

El fet de relacionar-se amb la matèria argilosa a través del moviment de tot el cos és important, perquè activa una experiència entre el subjecte i el medi que té correspondència amb la real condició de qualsevol organisme amb el seu ambient. Per tant, Engelfriet s'endinsa en un àmbit de relacionalitats, on el que hi ha en joc són les experiències vitals capaces de transformar i donar nous sentits als ambients i, sobretot, capaces de transformar la pròpia consciència del subjecte i la seva comprensió.

Engelfriet, al principi de la seva xerrada a la Mansfield Gallery, en col·laboració amb *Yarrobil Magazine*, va deixar clar el seu concepte fonamental: «Jo transformo la matèria i ella em transforma a mi» (Engelfriet, 2016). Aquesta idea del cos com a interrelació entre l'interior i l'exterior, la qual comporta concebre el cos com un mitjà de coneixement i que al mateix temps és modelat per la influència del món exterior, remet a les teories de Michael Polanyi, químic i filòsof del segle xx. Segons ell, les sensacions corporals i la consegüent coneixença del cos són la conseqüència dels estímuls del món exterior. És així com Polanyi encunya el terme *habitar* en el sentit que «les nostres sensacions corporals signifiquen el món exterior submergint-se en el cos: coneixem el nostre cos i les seves sensacions en funció de l'exterior, per tant, és conseqüent dir que hi habitem» (Polanyi, 1974, citat a Savarese, 2020).

Si s'«habita» a l'exterior i coneixem a partir del nostre cos, l'experiència modela l'existència personal. Per això, Polanyi considera que cada nou pensament, gest o acció implica un compromís existencial (Savarese, 2020).

Compromís existencial que pot ser conscient o inconscient depenent del seu origen (Polanyi, 2014, p. 31). Per exemple, Polanyi posa molt d'èmfasi en la dimensió tàcita que és completament inconscient i la qual explica de la següent manera:

[...] és possible tenir coneixement d'una habilitat, encara que no se sàpiga com descriure'n els passos, tant si es tracta de regles generals, com en el cas dels procediments artesanals, com si es tracta de petits actes musculars o sensacions corporals internes.

L'exercici correcte d'una habilitat s'aconsegueix duent a terme un conjunt de regles desconegudes com a tals per la persona que les executa.<sup>24</sup>

Polanyi, per acabar d'explicar el fet d'habitar el món, i com això repercuteix en l'enteniment i la consciència del subjecte, introdueix en l'argumentació un altre element, els subsidiaris, tal com exposa Savarese:

Els subsidiaris s'assimilen al nostre cos i també es troben immersos en l'objecte; per tant, un «habita» el propi objecte d'estudi. L'*habitar* és degut a una declarada uniformitat entre l'ús subsidiari dels sentits interns, juntament amb la incorporació dels instruments, i dels altres indicis o elements coneguts de manera subsidiària; a la seva obra *Coneixement personal*, habitar és un acte personal que permet el coneixement del tot només mentre la persona realitza activament l'acte de comprensió.<sup>25</sup>

Les obres d'Engelfriet que segurament connecten més profundament amb aquesta visió de l'habitar, i de la memòria tàcita com a recurs que permet residir de manera plena i activa en un ambient són les que ella porta a terme en plena natura, les quals són efímeres. Aquest caràcter participatiu i no pas impositiu permet que el resultat de les accions no quedi fixat per sempre, com succeeix en les accions a les trinxeres d'argila que, una vegada modelades amb el seu cos, vitrifica gràcies a uns forns construïts a mida *in situ*. En canvi, les accions efímeres permeten que les transformacions activades amb els moviments del seu cos participin dels processos de l'esdevenir i, d'aquesta manera, les seves intervencions s'integren en el paisatge, els elements i el medi de manera natural, tot contribuint a la sobreposició de capes creatives que se sumen i interaccionen amb les altres circumstàncies i agències marcades per altres contingències. En aquest sentit, l'energia que en un moment determinat ella recull i utilitza, continua circulant i fluint des d'altres estaments, i així pot continuar afectant i transformant les coses i els seus àmbits. Sebastian Blackie, al seu article «Encarnant el paisatge», dona importància a la idea que en el treball d'Engelfriet es reconeix el fet que totes les coses estan unides per l'energia, un cos comú del qual tothom forma part (Blackie, 2017, p. 6).



Engelfriet, A. (2000-2003). *Tracks in the Flats* [Pistes a les Planes].



Engelfriet, A. (2000-2003). *Tracks in the Flats* [Pistes a les Planes].



Engelfriet, A. (2000-2003). *Tracks in the Flats* [Pistes a les Planes] (detall).



Engelfriet, A. (2000-2003). *Tracks in the Flats* [Pistes a les Planes]. (detall).

24 Polanyi, 1974, p. 49.

25 Polanyi, 2014, p. 31. Citat a Savarese, 2020.

És aquesta energia que circula per les coses, que passa d'un lloc a l'altre i que Engelfriet recull en les seves accions efímeres. Concretament, hi ha una acció que va desenvolupar del 2000 al 2003, *Tracks in the Flats* [Pistes a les Planes], en què se submergeix en els llims del fons marí tot aprofitant les hores que baixa la marea, amb la finalitat de poder donar diferents formes al material. Una vegada tornava a pujar la marea, totes aquestes formes que havien modelat el cos d'Engelfriet desapareixien esborrades pel moviment dels corrents d'aigua.

### 2.3.2. El fer-se de la matèria

En un altre article, Agostina Andreoletti cita Karen Barad per explicar el concepte de *matèria activa*:

Karen Barad afirma que la matèria no és una cosa ni un objecte, sinó un procés productiu actiu. Ella afirma que concep «la matèria no pas com una substància fixa sinó més aviat la matèria és una substància en el seu esdevenir intraactiu: no una cosa, sinó un fent-se, una congelació d'agència. La matèria és un procés estabilitzador i desestabilitzador d'intraactivitat iterativa».<sup>26</sup>

A la terrera de Vacamorta, els processos de transformació actius i autoproduïts per les entitats no humanes es fan molt visibles pels canvis constants que apareixen en el seu paisatge. Es reproduïxen de manera fluida i continuada, i es poden reconèixer clarament a través de l'observació. La capacitat de les coses i dels fenòmens d'agençar-se i d'afectar-se, no només s'escapa del control humà, sinó que, a més a més, els humans també hi estan subjectes i en són absolutament dependents. Aquest fet contribueix a generar una metamorfosi topològica d'interacció sorprenent, interminable i que involucra a tot allò existent. La causa-efecte i el moviment contingent que suscita són, al final, les constants fonamentals del medi.

L'agència de la transformació material és autònoma i succeeix per les inèrcies implícites en els ritmes de l'esdevenir. Una escena va deixar evidència d'aquest fet a la terrera. Unes formes escultòriques van quedar exposades a l'esplanada que serveix per estendre l'argila i assecar-la. Una retroexcavadora recollia amb la pala els terrossos d'argila amuntegats en una pila allargada i els repartia per l'era, de manera que l'argila quedava ben estesa i distribuïda. La pala escampava la terra, fent-la caure des del punt més elevat on arribava la cullera i, d'aquesta manera, els terrossos s'esmicolaven quan impactaven contra el sòl. L'era es va convertir en una gran esplanada coberta de trossos trinxats i dispersats per tot arreu. Les grans rodes de l'excavadora, amb uns relleus profunds i definits, s'omplien del fang dispersat i el deixaven anar a poc a poc en el seu pas per altres zones. Aquí, les formes d'argila emmotllades pels relleus de les rodes de la màquina contrastaven sobre

26 Barad, 2003. Citat a Andreoletti, 2019, p. 6.

la terra batuda i es presentaven com una mostra de volums escultòrics que establien un diàleg formal viu i intens.



Planella, S. (2018). *Escultures a l'Esplanada 1.*



Planella, S. (2018). *Escultures a l'Esplanada 2.*



Planella, S. (2018). *Escultures a l'Esplanada 3.*



Planella, S. (2018). *Escultures a l'Esplanada 4.*

Altres esdeveniments que formaven part de les accions que es duïen a terme a la terrera, estaven constituïts amb la participació del *performer* i, per tant, suposaven un clar compromís per part d'ell amb relació a la creació de nous fenòmens. El 2017 es va fer una d'aquestes accions on es va fer palesa la transformació de la matèria amb la participació del *performer*, *Gleva Rodolant*. Un forat en un bassal de fang va permetre compactar un pa d'argila que rodolava pel terreny, aglomerant en la seva massa tot el que es trobava. Així,

la gleva va anar creixent i aglomerant diversos materials que conformaven l'entorn fins a arribar a un precipici des d'on va caure a l'estany que hi havia al fons. L'aigua dissolgué el conglomerat mentre es dispersava i s'enfonsava en les seves profunditats.

Com els alquimistes, el *performer* contribueix a l'activació dels cicles, possibilita la precipitació progressiva, el desenllaç transformador o el retorn a l'inici de processos materials. El fet de formar part de l'experiència implica una transmutació recíproca i una afectivitat compartida, les quals s'emmarquen en l'àmbit de la materialitat des d'on qualsevol procés té la possibilitat de poder succeir.

És des d'aquest punt de vista que Andreoletti explica com Engelfriet posa el focus en la materialitat i els aspectes emocionals que es desencadenen —en el context de la cultura occidental de tradició logocèntrica, on el llenguatge és l'instrument principal per transmetre els significats— :

El contacte amb l'argila, abans que res, és allò que permet fer aflorar l'experiència i no pas al revés. Però, per descomptat, soc jo que ho faig en un determinat moment, i el que jo soc en aquest moment concret estableix un compromís amb l'argila, o bé, s'activa en comprometre's amb l'argila.<sup>27</sup>



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 1*.



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 2*.

27 Dahn, 2015. Citat a Andreoletti, 2019, p. 6.



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 3.*



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 4.*



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 5.*



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 6.*

2.3. Alexandra Engelfriet, relació activa i d'intercanvi entre el cos i l'argila



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 7*.



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 8*.



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 9*.



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 10*.





Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 11*.



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 12*.



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 13*.



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 14*.

En altres paraules, Engelfriet advoca a favor d'una experiència material, en contraposició a un enfocament dominat pel llenguatge. La implicació amb els materials també implica una crítica del predomini del discurs (Andreoletti, 2019, p. 7).

Engelfriet dona sobretot importància a la seva experiència corporal en la relació que estableix amb el fang. És una vivència que és possible precisament perquè està desvinculada del pensament racional i, per tant, posa en relleu una altra sèrie d'aspectes que de fet són negats per la raó. Així, és possible tenir una experiència sense prejudicis, on es posen en valor la presència i les percepcions directes que provoca la seva connexió amb l'entorn. Engelfriet s'entrega a una experiència profunda de l'existència, cosa que la connecta amb l'ésser de les altres coses i, d'aquesta manera, aconsegueix trencar les barreres que separen les coses. A través de la connexió, el ser esdevé una sola cosa que unifica el subjecte i l'altre. Les barreres imposades des de l'àmbit racional per definir i encasellar les coses del món s'ensorren, i apareix una nova forma de vida entre les coses, una nova forma de relació. En aquesta nova forma de relació on l'entorn i el subjecte s'uneixen i creen una nova dimensió existencial hi ha una ressonància del pensament de Maurice Merleau-Ponty, un filòsof precisament contemporani de Michael Polanyi.

Per Merleau-Ponty no existeix una veritat prèvia, només hi ha un únic *logos*, que és el món i el seu esdevenir. Així, l'art o la filosofia es realitzen en la manifestació existencial

d'aquesta veritat que és actual i real com el món de què formen part. La millor hipòtesi explicativa és el mateix acte amb el qual es recull aquest món inacabat per totalitzar-lo i pensar-lo (Merleau-Ponty, 1993, p. 20).

Merleau-Ponty defensa la idea que les «qualitats sensibles», per exemple, les determinacions espacials d'allò percebut no són efectes d'una situació efectiva a l'exterior de l'organisme. És l'organisme que va a l'encontre d'unes estimulacions i s'entrega a elles. L'«excitació» d'aquest encontre no genera un coneixement distant, sinó que és una experiència viva que s'activa mentre es produeix. La percepció activa s'anticipa als estímuls i dibuixa una forma que percebrà... el subjecte només pot entendre la funció d'un cos vivent quan ell mateix la porta a terme, i en la mesura en què el mateix subjecte esdevingui un cos que s'eleva i s'entrega al món (Merleau-Ponty, 1993, p. 94).

Amb aquestes premisses queda clara la relació entre les teories de Merleau-Ponty i el treball d'Engelfriet, però com més s'avança en el seu pensament, més sentit es troba al treball:

El cos que es mou, no és mai el nostre cos objectiu, sinó el nostre cos fenomenal; i ho fem sense misteri perquè és la qualitat pròpia del nostre cos, com a potència de tals i quals regions del món, és el cos que s'alça cap als objectes per prendre'ls i percebre'ls. [...] El cos només és un element en el sistema del subjecte i en el seu món, i la seva mateixa funció li arrenca els moviments necessaris a causa d'una espècie d'atracció a distància, igualment com les forces fenomenals en acció en el meu camp visual m'arrenquen, sense cap mena de càlcul, les reaccions motrius que determinaran el meu millor equilibri [...].

[...] som literalment [...] el que el nostre món és.

[...] ell [el subjecte] és el seu cos i el seu cos és la potència d'un cert món.<sup>28</sup>

### 2.3.3. En el passatge d'un estat a un altre afloren les textures

Engelfriet, en la relació que estableix amb l'argila, sigui el llim finíssim del fons marí del mar de Waddensee o les tones d'argila plàstica que acumula a les trinxeres, aconsegueix provocar aquesta sensació de continuïtat que analitza Merleau-Ponty quan parla de *percepció activa* entre el subjecte i l'ambient. El fet de posar de manifest, d'una banda, la part plàstica del fang i utilitzar-la com a qualitat en si mateixa, donant-li un valor expressiu i estètic; i, d'altra, col·locant el moviment del seu cos al centre de l'acció, enfoca la plasticitat i el moviment com els dos elements fonamentals de les seves propostes creatives. La plasticitat necessita estímuls externs per realitzar-se i el moviment provoca unes reaccions causa-efecte en el medi. Les dues propietats són accions que necessiten

28 Merleau-Ponty, 1993, p. 123.

una dimensió espaciotemporal per poder esdevenir i són inexorablement interdependents en la mesura que no poden existir una sense l'altra.

Així doncs, la qualitat processual que ofereixen aquestes manifestacions assenyala la impermanència o la transformació de la matèria i el moviment causa-efecte com a mòbils de l'experiència creativa. És un estat que necessita la materialitat i la corporalitat per parlar precisament de les energies que es desencadenen en aquestes relacions, i de com la seva manifestació material és inapressable,<sup>29</sup> precisament perquè es produeix a partir d'agències i fenòmens. Les nocions de Merleau-Ponty es corresponen plenament a les condicions d'aquestes experiències.

Engelfriet, en la presentació del seu treball *Dust to Dust* [Pols a la Pols], del 2011, escriu: «L'argila és el material del qual tot sorgeix i al qual tot torna». L'interès d'aquesta frase no està només en el seu discurs filosòfic, sinó també en la seva lectura des de la idea de cicle. Totes les coses des del seu origen fins al seu desenllaç final es transformen contínuament i tornen al seu lloc inicial. És aquest passar d'un estat a un altre el que materialitza Engelfriet. Contextualitzant els seus processos materials en l'àmbit del pensament de Merleau-Ponty, es podrien relacionar les consistències que ella crea, resultat de les seves experiències —rugositats, informitats, conglomerats, fluïditats, viscositats, elements enganxosos i llefiscosos, adaptacions, empastifats, densitats, etc.— amb els efectes que Merleau-Ponty identifica com a textures.

Les textures afloren com a condicions i estructures a partir de les funcions d'un cos vivent quan s'entrega al món. Són la concreció de la potencialitat creativa dels mons possibles, la seva manifestació material. Quan es dona l'encontre de la percepció del cos amb el món aflora una textura comuna que pertany a tots els objectes. Per això, el cos hi participa com una substància fonamentalment material i, com a tal, també percep el fet de formar-ne part i reconeix el fet d'estar en el món:

Així doncs, direm, si més no, que el subjecte normal té immediatament uns «punts de presa» sobre el seu cos. No disposa únicament del seu cos com un element implicat en un medi contextual concret, no està únicament en situació respecte a les tasques donades d'un ofici, no està únicament obert a les situacions reals, sinó que, a més, té el cos com a correlat d'uns purs estímuls desproveïts de significació pràctica, està obert a unes situacions verbals i fictícies que ell pot escollir o que un experimentador li pot proposar.<sup>30</sup>

---

29 Aquestes observacions es refereixen a les accions efímeres que Engelfriet realitza a la natura, quan deixa que les seves materialitzacions interactuïn amb els factors climàtics i els elements. Són interaccions formals que empenen els recursos del medi activats pel seu cos que al final s'integren i es dissolen en l'ambient de manera fluida.

30 Merleau-Ponty, 1993, p. 125.

### 2.3. Alexandra Engelfriet, relació activa i d'intercanvi entre el cos i l'argila



Engelfriet, A. (2011). *Dust to Dust* [Pols a la Pols].



Engelfriet, A. (2022). *Intertwining* [Entrellaçat].



Engelfriet, A. (2018). *Skinned 1* [Escorxat 1].



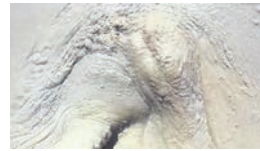
Engelfriet, A. (2018). *Skinned 2* [Escorxat 2].



Engelfriet, A. (2016). *S/T 1* (Mar del Nord).



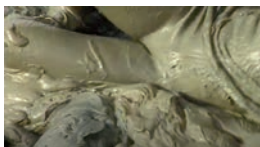
Engelfriet, A. (2016). *S/T 2* (Mar del Nord).



Engelfriet, A. (2016). *S/T 3* (Mar del Nord).



Engelfriet, A. (2013). *Sonorité d'Argile* [Sonoritat d'Argila].



Engelfriet, A. (2000-2003). *Tracks in the Flats 1* [Pistes a les Planes 1].



Engelfriet, A. (2000-2003). *Tracks in the Flats 2* [Pistes a les Planes 2].



Engelfriet, A. (2000-2003). *Tracks in the Flats 3* [Pistes a les Planes 3].



Engelfriet, A. (2019). *White Clay* [Argila Blanca].

Segons Merleau-Ponty, el fet de tenir un cos i actuar a través d'ell en el món, en l'espai i en el temps agafa una altra dimensió:

[...] l'espai i el temps no són per a mi una suma de punts juxtaposats, ni tampoc una infinitat de relacions, dels quals la meua consciència operaria la síntesi i en la qual ella implica el meu cos; jo no em trobo en l'espai i al temps, no penso en l'espai i en el temps, soc de l'espai i del temps [*à l'espace et au temps*] i el meu cos s'hi aplica i els abasta. L'amplitud d'aquest punt de suport mesura el de la meua existència.

[...] L'experiència motriu del nostre cos no és pas un cas particular de coneixement; ens proporciona una manera d'accedir al món i a l'objecte, una «practognòsia» que cal reconèixer com a original i, potser, com a originària. El meu cos té el seu món o comprèn el seu món sense haver de passar per unes «representacions», sense subordinar-se a una «funció simbòlica» o «objectivant».<sup>31</sup>

31 Merleau-Ponty, 1993, p. 157.

Els grups de fotografies *Motlles* i *Reflexos* mostren diverses formes de practicar la compenetració amb l'entorn d'una manera física a través del cos. La més clara i evident, on tot el cos s'involucra, és la manera que tenen els senglars de rebolcar-se en el fang quan busquen la frescor de l'aigua i també és una manera de desparasitar-se. A la terrera hi ha diverses marques al fang que demostren aquesta manera de procedir d'aquests animals salvatges. Busquen bassals grossos de fang on poder-se estirar tota la llargada del seu cos. Els agrada que el fang sigui molt humit, de manera que tot el seu pelatge quedi completament impregnat pel llim; per això, al bassal també hi queda ben definida la marca del seu cos —que a vegades arriba a pesar més de cent quilograms— i la textura dels seus pès. En aquestes fotografies es pot apreciar perfectament el negatiu del seu cos al fang, i resseguir el relleu de les cames i el cap amb la corresponent textura del pelatge. El senglar s'immergeix completament al fang amb tot el cos, hi rodola i s'hi queda una bona estona per gaudir de la frescor fins que queda completament amarat. És fàcil que altres animals també utilitzin les basses com a abeuradors i que les seves petjades quedin sobreposades als negatius dels senglars, tot creant palimpsestos de la biodiversitat de l'ecosistema. En les zones del bassal també es pot observar com han quedat gravats al fang els gestos i els moviments diversos de les seves potes; com han fet pastetes i hi han deixat diverses textures orgàniques.



Planella, S. (2020). *Motlles 1*.



Planella, S. (2020). *Motlles 2*.



Planella, S. (2020). *Motlles 3*.



Planella, S. (2020). *Motlles 4*.

#### 2.3.4. El lloc des d'on accedir a la unificació

Ni l'entorn ni qualsevol lloc de l'espai ni qualsevol instrument no són espais aïllats ni autònoms. Se situen, s'instal·len al voltant dels cossos tot esdevenint accessibles, sol·liciten ser abraçats pels gestos i les accions. Són els cossos els que s'instal·len en ells i així tenen la possibilitat de dilatar el seu ser-del-món, o de canviar la seva existència tot annexant nous instruments (Merleau-Ponty, 1993, p. 160).

Segons Merleau-Ponty, l'habitud entesa com a extensió del cos perceptual i sensible no resideix en el pensament ni el cos objectiu, sinó en el cos com a mediador del món. Els instruments adquireixen un valor afectiu, emocional i significatiu. Marquen una posició per on és possible accedir a aquests valors, són el lloc per on succeeix aquesta relació. És així com els vectors afectius, les fonts emocionals i els espais expressius existeixen per si mateixos; tota la resta hi és per fer-ho possible i els consagra (Merleau-Ponty, 1993, p. 160).

És així com aquest lloc d'encontre adquireix unes textures reconeixibles des de l'àmbit sensible tàctil, però la percepció activa implica no només captar l'objecte, sinó també esdevenir l'objecte. La percepció es constitueix a través de tots els sentits, els quals permeten tenir un coneixement de l'objecte des de totes les seves qualitats. Això provoca l'anul·lació de les distàncies entre les coses, una fusió amb l'objecte per arribar finalment a formar part una cosa de l'altra. Succeeix aquest fenomen quan la percepció deixa de ser superficial o objectual per convertir-se en atmosfèrica i, fins i tot, pot acabar aflorant com una vibració intensa que desborda les corporalitats i modifica recíprocament tant el subjecte com l'objecte. Transforma i transcendeix de manera substancial tant el cos actiu i receptor, contemporàniament, com l'element emissor i al mateix temps percebut. Una vibració que omple i es constitueix com un fluid holístic capaç d'integrar i unificar totes les coses. Una atmosfera densa i intermèdia com un mitjà genuí que vincula allò que un subjecte té fora de si i en si mateix. Les sensacions es desborden i deixen pas a una experiència de fusió amb el tot, que modifica completament el cos:

El meu cos és la textura comuna de tots els objectes i és, si més no respecte al món percebut, l'instrument general de la meua «comprensió» i, alhora, el meu cos és com un esbós provisional del meu ésser total.<sup>32</sup>

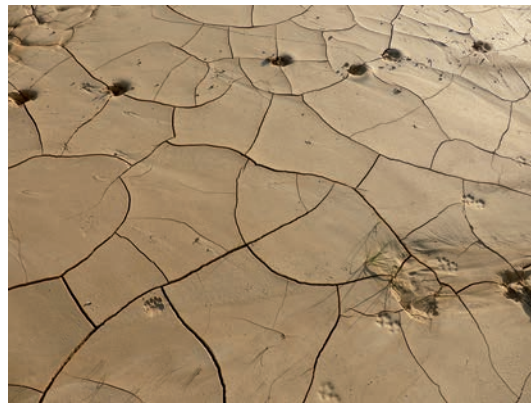
Quan la relació entre el subjecte i l'objecte s'estableix des de l'experiència tàcita o des de la percepció activa, desapareix la frontera que els separa. Un mateix teixit els aglomera, un mitjà dens, fluid i plàstic que es modela i els modela. Tot i la pertinència i la dependència d'un mateix teixit canviant, la condició de subjecte sempre el situarà en una finestra des de la qual mirar, inexorablement, i situarà l'experiència just allí i no en un altre lloc, aquest és el seu punt de subjecció. El mateix teixit canviant pot adquirir

<sup>32</sup> Merleau-Ponty, 1993, p. 215.

moltes textures, moltes formes i moltes cares. És el punt de subjecció o punt de pressa just allí on es percep l'intercanvi entre la força de la intenció del subjecte i la resistència de l'adaptació de l'objecte. És on es manifesta l'esclat de l'energia i es materialitza en una forma l'expressió de la causa i la naturalesa del moviment que provoca el canvi. Mentre que la plasticitat és completament neutra, i ensenya honestament i sense prejudicis les marques que reconfiguren constantment la seva forma, la causa del moviment i de l'energia que la interpel·la té implícita una intenció, conscient o inconscient, constructiva o destructiva, que s'estableix i plasma la seva empremta en la matèria. S'han naturalitzat certs paisatges que no amaguen agressivitat ni destrucció. Es menystenen paisatges que emanen prosperitat i harmonia. No tot és igual i no totes les coses es donen en el moment oportú, ni potser és bo que es desenvolupin compartint ambients i mitjans, que se'ls doni el mateix estatus ni la mateixa consideració. Cada cosa s'hauria de situar al seu lloc. És tan evident la seva intenció i la seva naturalesa si s'observen les textures que manifesten la seva qualitat en el teixit comú on es mouen i s'expressen totes les coses... la terrera és una reverberació local d'un problema d'àmbit global.



Planella, S. (2017). *Reflexos 1.*



Planella, S. (2017). *Reflexos 2.*



Planella, S. (2017). *Reflexos 3.*



Planella, S. (2017). *Reflexos 4.*

2.3. Alexandra Engelfriet, relació activa i d'intercanvi entre el cos i l'argila



Planella, S. (2017). *Reflexos 5.*



Planella, S. (2017). *Reflexos 6.*



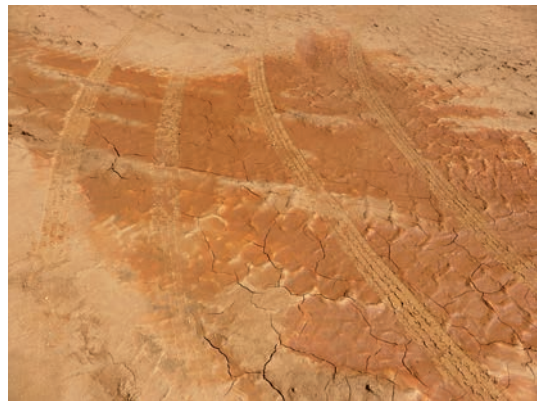
Planella, S. (2017). *Reflexos 7.*



Planella, S. (2017). *Reflexos 8.*

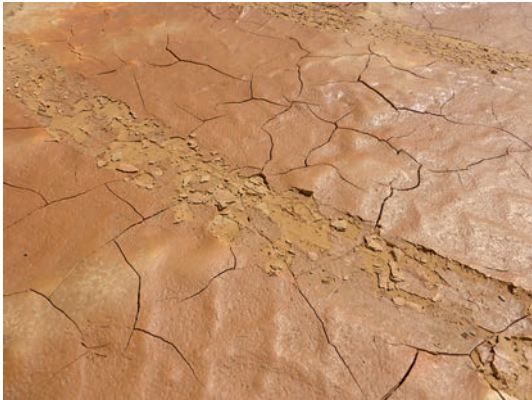


Planella, S. (2017). *Reflexos 9.*



Planella, S. (2017). *Reflexos 10.*





Planella, S. (2017). *Reflexos 11*.



Planella, S. (2017). *Reflexos 12*.



Planella, S. (2017). *Reflexos 13*.

Merleau-Ponty (1993, p. 253) argumenta que, en el cas que la consciència constituís el món que ella mateixa percep, no hi hauria diferència entre la consciència i el món. Aleshores es podria arribar a l'essència o el ser dels objectes. Ni el temps ni el present serien un obstacle perquè la consciència penetrés fins al cor dels objectes. En canvi, només és possible percebre l'aparença dels objectes que són en si mateixos impenetrables i inesgotables. El coneixement tàctic és el mitjà de connexió que més apropa la consciència humana al ser dels objectes. Aquesta capacitat humana queda capturada en el present pel fet que es concep el seu desenvolupament racional només com una il·lusió possible i, per tant, el seu desplegament queda frenat i sempre queda més a prop de la percepció de la consciència que no pas del ser de l'objecte.

Engelfriet fa un pas més en aquesta aproximació a l'essència inextricable dels objectes. Els seus acostaments des de la memòria tàcita al ser dels objectes i la seva entrega visceral efectuada des de la percepció activa són un gran pas de gegant que apunta a la consciència profunda relacional entre totes les coses, amb la finalitat de poder canviar els patrons de comportament i les actituds que es tenen cap a l'altre, sigui humà o no humà. La individuació per part seva de les textures com a zones intermèdies d'interpretació, d'encontre i d'influència, permet mirar i entendre l'entorn —sigui la terrera o qualsevol

altre paisatge o objecte— des d'un altre enteniment i percepció. L'experiència a la terrera ha permès trobar i reconèixer les textures i els espais d'aquesta zona intermèdia on es dona la conjunció entre la percepció i la transformació. El reconeixement d'aquestes esferes actives i determinants és fonamental per poder actuar i posicionar-se des de les intencions que permetran dirigir l'esdevenir envers proposicions més o menys propositives.

## 2.4. Joseph Beuys, la matèria infinita

### 2.4.1. Pedres, xiprers i conills

Hi ha uns antecedents en l'obra de l'autor de la tesi que val la pena comentar, perquè tenen a veure amb les temàtiques del posthumanisme i de l'antropocè que s'estan tractant en aquesta investigació. Tanmateix, també tenen punts de connexió amb l'obra de Joseph Beuys, sigui per la nova relació que va establir amb la natura i amb la materialitat, sigui pel nou concepte de la creació artística democratitzada i distributiva que va implantar, o sigui, per l'impuls que va donar a l'art participatiu. És per tot això que en aquest apartat es posen en relació aquests antecedents professionals de l'autor d'aquesta tesi amb els referents d'en Beuys i finalment amb les accions pràctiques que l'autor i *performer* va desenvolupar a la terrera.

Els antecedents són tres treballs que es van desplegar en àmbits diferents durant l'any 1994 i un quart treball que es va du a terme l'any 2016. El nucli de cadascuna d'aquestes peces, és un dels elements que determinen els tres regnes clàssics en què fins fa poc es classificava la natura: el mineral, el vegetal i l'animal.

La primera, *Les Pedres es Queden*, una instal·lació realitzada a les Sales Municipals d'Exposicions de Girona, es basava en la relació que s'establí entre una dotzena de pedres situades sobre uns pans d'herba natural que omplien el paviment de la sala. Les pedres es van manllevar de la riera d'Oix i van ser retornades al seu lloc d'origen una vegada acabada l'exposició.

La segona peça, *Laberint de Xiprers*, va consistir en una plantada d'un centenar de xiprers en dos cercles concèntrics amb una porta contraposada a cadascun d'ells. Entre les dues parets circulars de xiprers es crea un passatge. Traspassant el passatge i les dues portes es podia arribar al centre del cilindre intern de xiprers, on al terra hi havia plantada herba natural. Entre els veïns de la plaça de Besalú on, durant una setmana, l'autor de la tesi va estar preparant i realitzant la intervenció, es va crear un ambient col·laboratiu i de participació. Va culminar amb una plantada d'arbres participativa i amb la presa de responsabilitat per part dels veïns de tenir cura dels vegetals, de fer-los créixer i regar-los.

La tercera peça, *Paisatge amb Conills*, va ser una intervenció que es va desenvolupar a Olot, en una antiga fàbrica tèxtil, l'edifici de l'antiga Cooperació, el qual, durant un temps, es va convertir en un centre cultural on es van desenvolupar diverses edicions de la Factoria de les Arts. La intervenció va consistir a entapissar el paviment d'una de les naus amb pans d'herba natural i deixar-hi en llibertat un centenar de conills. Tant els conills com l'herba natural, després de la seva utilització a la instal·lació, van ser retornats a les seves seves originals i van continuar els seus processos de desenvolupament vital.

La quarta peça, *Aplec de Gossos*, es va gestar el 2016 com a treball de fi del màster —Màster de Producció i Recerca Artística de la UB— i es va desplegar en el Centre d'Art Contemporani de Barcelona, ubicat a l'antiga Fabra i Coats, després d'una residència d'investigació creativa de sis mesos a la seva Fàbrica de Creació.



Planella, S. (1994). *Les Pedres es Queden*.



Planella, S. (1994). *Laberint de Xipres*.



Planella, S. (1994). *Paisatge amb Conills*.

El projecte es basava en la creació de vincles i relacions amb la gent del barri de Sant Andreu del Palomar amb la finalitat de compartir i elaborar un treball creatiu entre tots els participants. Després d'un treball de camp, d'observació en el poble i d'una anàlisi acurada, es va convenir encaminar la recerca a partir de les persones que portaven a passejar la seva mascota al parc i a la plaça de Can Fabra. La idea era la de poder aprofundir en les relacions i les cures transespècies. L'aplec va consistir en una concentració participativa dels cuidadors de gossos i de les seves mascotes al pati de Fabra i Coats. Paral·lelament, es va presentar una instal·lació a la sala d'exposicions del Centre d'Art Contemporani de Barcelona, on es recollien els testimonis fotogràfics de cada un dels gossos acompanyats pel seu cuidador. Les fotografies estaven col·locades en uns expositors accessibles i es convidava als responsables de les mascotes a quedar-se la seva fotografia. A canvi es demanava d'omplir una fitxa amb les dades identificatives i de col·locar-la en el lloc on es trobava la fotografia que s'enduia el cuidador, de manera que quedés només visible el nom de l'animal. D'aquesta manera, d'una banda, la gent del barri de Sant Andreu, van col·laborar a l'elaboració del projecte i a la construcció de la peça i,

per tant, cada un dels participants és coautor de l'acció creativa. D'altra banda, cada un dels col·laboradors conserva un tros de la instal·lació en forma de fotografia original a casa seva i, en conseqüència, esdevé copropietari de la peça.

**SANT ANDREU DEL PALOMAR,  
ACOBLAMENT**

SANTIAGO PLANELLA  
US CONVIDA A PARTICIPAR A

**L'APLEC DE GOSSOS**

EL DIMECRES 29 DE JUNY DE 2016, de les 18 a les 19h

**PATI DE FABRA I COATS**

DAVANT DEL CENTRE D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

ELS CUIDADORS DELS GOSSOS PODRAN INTERACTUAR AMB

LA INSTAL·LACIÓ QUE CONTÉ LES SEVES FOTOGRAFIES

3a PLANTA DEL CENTRE D'ART CONTEMPORANI

EN EL MARC DE L'EXPOSICIÓ RESIDÈNCIES FIG-PRODART 16

CARRER SANT AGNÈ, 20, BARCELONA 08030



Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 1.*

Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 2.*

Planella, S. (2016). *Cartell Aplec de Gossos.*



Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 3.*

Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 4.*

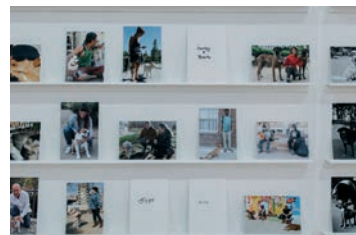
Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 5.*



Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 6 (detall).*

Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 7.*

Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 8.*



Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 9.*

Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 10 (detall).*

Planella, S. (2016). *Aplec de Gossos 11.*

Aquest treball va servir per poder crear una experiència creativa a partir de les relacions interespecíes, i, tanmateix, també va comportar l'establiment de relacions entre les persones del barri amb les persones vinculades professionalment a l'àmbit creatiu. La creació d'una xarxa de relacions entre aquestes entitats, va oferir la possibilitat d'intercanviar experiències des de diferents condicions i de servir de punt de partida per establir noves sinergies d'intercanvi més distributives i inclusives. La iniciativa dels cuidadors de gossos de proporcionar una vida sana a les seves mascotes a partir de l'exercici físic —i el joc— a l'aire lliure i de la socialització amb altres congèneres, va trobar la seva correspondència en l'acció creativa que al final plantejava un exercici de socialització i d'intercanvi sobretot entre diverses espècies, però també entre diversos sectors socials i professionals distants. Totes aquestes entitats comparteixen un mateix territori urbà, però queden en general aïllades entre elles per les seves pròpies qualitats, competències i exigències.

En la concepció d'aquests treballs realitzats, tots ells amb elements naturals, hi ha una necessitat d'aprofundir les relacions entre cultura i natura, entre els ordres humà i no humà, entre la continuïtat orgànica i inorgànica. També hi ha una tendència a propiciar construccions col·lectives i participatives en la realització i la constitució dels treballs, per tal de compartir i enriquir amb diferents complementarietats l'acció creativa. Així mateix, hi ha una necessitat de crear escenaris que permetin l'obertura de portes per entrar en dimensions no materialistes ni que estiguin circumscrites en els patrons reduccionistes de la racionalitat científica.

Les qüestions vinculades a les qualitats i les relacionalitats entre els diversos elements participants es desenvolupen a través de la materialitat i el seu esdevenir temporal. Des d'aquesta realitat incondicional, es descontextualitzen els actors participants per enquadrar i provocar relacionalitats contingents. Apareixen relacionalitats que, en situacions naturals, no són visibles o que es desenvolupen a partir de la construcció de les noves condicions. Des d'aquestes noves perspectives és possible connectar amb altres registres relacionals més subtils i immaterials. En altres situacions, el fet fenomenològic agafa un pes especial. Aleshores aflora un reconeixement dels aspectes vinculants que aplega a totes les entitats i permet que flueixin conjuntament. Aquest reconeixement col·lectiu pot derivar cap a una vessant més pragmàtica, que és la de compartir sensacions i emocions capaces de donar sentit a qualsevol acció i generar consciència de comunitat. Una vessant social que no es pot separar de la vessant ecològica quan es considera la comunitat com un ecosistema, on cada element té una funció determinada i indispensable. Totes aquestes idees estan molt presents en el fons de totes aquestes intervencions.

### 2.4.2. La transformació orgànica de l'objecte creatiu segons Beuys

Joseph Beuys va treballar totes aquestes qüestions als anys seixanta, setanta i part dels vuitanta. La seva obra transita constantment per tres aspectes que poden semblar contradictoris, però que a través del seu diàleg creen una tensió especial que fa que els resultats formals tinguin una tensió i una contundència especials. L'espiritualitat, la consciència fenomenològica i un radical posicionament polític, social i ecologista. En una entrevista amb Bernard Lamarche-Vadel (1994), va explicar la seva concepció de l'art:

Es podria dir senzillament que [la meua activitat política] és la transformació orgànica de l'obra d'art. Ara bé, l'art s'ha de comprendre de manera antropològica com a teoria de la creativitat. Això significa una necessitat que ha d'ocupar un lloc a la meua existència. No és una cosa subjectiva. No és una actitud individual, no és una mitologia. És una necessitat i una urgència per als homes, els animals, la terra [...]. Hi ha un problema actual i només es tracta de la conseqüència d'aquest problema. És a dir, és una fenomenologia i no pas una ideologia.<sup>33</sup>

Beuys encaixa en aquestes observacions els aspectes polític, creatiu i ecològic, amb una solidesa i una lucidesa excepcionals. A més, també contempla qüestions fonamentals i pioneres de la seva recerca, la qual es fa efectiva a través de la transformació orgànica de l'obra d'art, una activitat política des d'on resoldre un problema comú als humans, els animals i la terra —per tant, un problema ecològic— i que cal abordar des de la creativitat fenomenològica; en aquest sentit, ja entén la creativitat com una activitat compartida.

Neix d'aquesta avançada consciència ecològica seva l'acostament i el reconeixement de tots els altres éssers vius que constitueixen la biodiversitat, a la qual els humans també pertanyen. És des d'aquesta necessitat que busca estimular altres formes de relacions que les lògiques materialistes i consumistes han enterrat per la por que fossin un fre al progrés econòmic. Beuys, per tant, explora altres maneres de relacionar-se amb el món i amb les altres espècies des d'un intent de situar-se en el seu mateix pla, un mateix sentir i des de l'apropament a unes consciències desconegudes com a tals que comporti una obertura en relació amb els patrons convencionals i hegemònics. Beuys encara aquest repte des de l'experiència i el coneixement xamànic que en les seves formes tradicionals manté una vinculació, i activa l'intercanvi amb les forces i les energies de la natura. Tanmateix, permet accedir al domini espiritual i transcendir el reductivisme materialista:

Utilitzo aquest caràcter xamanista per afirmar que no posseïm una comprensió completa de la vida, de la cultura de l'anthropos. [...] No hauria pogut descobrir un mitjà millor d'aclarir els diferents nivells de consciència, de vida i de cultura que la connotació del xaman. Això també implica una consciència de totes les energies presents i de totes les dimensions espirituals. Aquest no és el cas de l'actualitat, a causa d'una visió restringida

<sup>33</sup> Lamarche-Vadel, 1994, p. 75.

de l'antropologia i el materialisme que ens allunya dels poders espirituals. He fet intervenir en les meves accions molts altres éssers, per exemple, animals, plantes, minerals i realitats elementals que posseeixen també en aquest món dimensions espirituals.<sup>34</sup>

És des d'aquests àmbits que travessen la materialitat i s'alimenten d'altres condicions més subtils que conviuen en el seu interior, que Beuys convoca i construeix el seu imaginari. És ple de referències a energies immaterials que exerceixen el seu poder sobre les coses i determinen les seves relacions. Per parlar d'aquestes transmissions, utilitza metàfores que expliquen des de diferents registres, intuïcions i trames, possibles encontres i desenllaços que constitueixen eventuais vies alternatives de construcció de sentit.



Beuys, J. (1965). *How To Explain Pictures To a Dead Hare* [Com Explicar les Imatges a una Llebre Morta].

Una d'aquestes metàfores és la llebre, un animal mort que utilitza per segona vegada en la seva performance *Com Explicar les Imatges a una Llebre Morta* del 1965, a la Galeria Alfred Schmela de Düsseldorf. L'acció consisteix a explicar les seves obres d'art contemporani mentre passeja per la galeria, on són exposades, a una llebre morta que porta als braços. Per fer aquesta acció, que és filmada i projectada posteriorment a la mateixa exposició, porta un vestit de feltre elaborat per ell mateix i té la cara empastifada de mel barrejada amb pols d'or.

El fet d'escollir parlar de les seves peces a una llebre morta en comptes de fer-ho al públic assistent demostra la seva consideració cap als animals i el valor que els atorga. Aquesta experiència es podria entendre com una predisposició a percebre l'art com un procés evolutiu encara obert que traspassa i, per tant, forma part de l'evolució material, animal i humana. Això podria explicar el fet d'haver-se untat la cara amb mel i pols d'or. La mel, en el seu procés de transformació, recorre i agafa, per tant, les qualitats de les categories vegetal —quan encara té la qualitat de matèria primera, o sigui, nèctar—, animal —quan és regurgitat com a mel—, i finalment humana —quan es converteix en un nutrient assimilat pels humans. Aquest fet extraordinari del passatge de la substància melosa per les diferents categories d'éssers vius com a síntesis accelerada d'un procés evolutiu que ha necessitat 4.500 milions d'anys per fer-se efectiu en la natura és celebrat per Beuys, que li dona èmfasi tot barrejant-la amb pols d'or. De fet, curiosament, la mel ja és daurada i Beuys la intensifica afegint-hi una bona quantitat de pols d'or per saturar, així, la seva pròpia qualitat i establir connotacions directes amb el metall preciós.

Segons la teòrica de l'art Carmen Bernárdez Sanchís (1999), especialista en Beuys, la llebre té una relació directa amb la terra, està lligada al món subterrani i és un símbol lunar. En contraposició, també té connotacions de fertilitat i, pels seus moviments veloços

34 Lamarche-Vadel, 1994, p. 75.

i àgils, se l'associa amb la idea de llibertat. Així, conté les pautes per contenir totes les fases del cicle que va del naixement a la mort. Pel seu caràcter eminentment femení, se la vincula amb la dona i els canvis químics i biològics de la sang. És l'«animal primigeni» de Beuys i l'utilitza per parlar de la reencarnació. De fet, Beuys ja la va utilitzar per primera vegada a la peça *Simfonia Siberiana o Euràsia*, del 1963 (Bernárdez, 1999, p. 59).

Segons Carmen Bernárdez, Beuys parla a la llebre morta per les següents qüestions:

[...] prefereix endinsar-se al territori mític d'aquest animal per mostrar-li metafòricament un camí a l'home. La llebre representa l'energia animal, el principi femení d'encarnació i naixement, i també la intuïció i la imaginació. En aquesta acció, se situa en un pla de comunicació especial que emfatitza, davant del pensament racional, fred, el seu enorme poder: un poder càlid que necessàriament compensa i equilibra l'altre. Aquest nou tipus de pensament és el que Beuys vol proposar: cal transformar el llenguatge en profunditat. Una renovació que parteix del no-res, ja que la llebre és morta, de manera que —segons el concepte cíclic beuysià— ara es pot iniciar el procés de regeneració. Aquest trànsit protagonitzat per la llebre es converteix en metàfora de la transformació del pensament humà. Regenerat, recuperant intuïció i creativitat, l'home es pot alliberar de l'alienació i conduir el seu propi destí: «cada home, un artista».<sup>35</sup>

Sí, la llebre agafa el valor d'un tòtem amb tota la seva força. Expressa la puixança de la terra, la seva vitalitat amagada en la matèria que es reproduïx en la seva manifestació. Aquest culte de Beuys cap als animals, sigui la llebre, el coiote, el cavall, etc., el relliguen a una relació primitiva i animista, que té a veure amb la pèrdua de la connexió directa amb la natura succeïda a partir del canvi cultural que va suposar el cristianisme. Els animals salvatges han continuat mantenint un vincle autèntic i profund amb la natura, i per això els venera i fins i tot considera que tenen més supremacia que els humans.<sup>36</sup>

### 2.4.3. La plàstica social de Beuys



Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes Me* [M'agrada Amèrica i Jo Agrado a Amèrica].

L'obra *M'agrada Amèrica i Jo Agrado a Amèrica* és una *performance* que va fer Beuys el 1974 a la galeria Rene Block de Nova York. Va consistir a conviure amb un coiote salvatge ininterrompudament durant tres dies i tres nits. Anava cobert amb una gran tela de feltre i portava un bastó de pastor com a única protecció. En baixar de l'avió va ser recollit per una ambulància que el va portar fins a la galeria sense tocar el terra americà i de la mateixa manera va tornar a enlairar-se amb l'avió.

<sup>35</sup> Bernárdez, 1999, p. 95.

<sup>36</sup> Moreno, 2019.



Amb l'acció, Beuys escenificava la possibilitat d'establir una altra mena de relació amb els animals salvatges, de remodelar la comunicació i l'intercanvi, i, per tant, poder incidir en els patrons de conducta recíprocs. Així és com va explorar la possibilitat de poder desenvolupar altres formes de relació a través de la creativitat i l'afectivitat:

Si l'animal manifesta senyals agressius, Beuys està obligat a utilitzar el seu bastó i la sola manta de feltre per protegir-se, però, sobretot, el seu talent de persuasió per induir gradualment la fera a renunciar al seu instint salvatge i anar, finalment, a ajeure's als peus del seu amo [...].<sup>37</sup>

A part d'aquesta mostra de la possibilitat de subvertir els patrons culturals, Beuys també va incidir en el fet històric de l'embat entre la cultura occidental i la dels indis americans:

Finalment, la confrontació de Beuys i un coiote també és per a l'artista la voluntat de manifestar i reactivar l'origen del lloc on es troba. El coiote, animal totèmic dels indis, s'enfronta de nou a l'home blanc i el seu apropament gradual simbolitza la visió transcultural d'Amèrica, alhora que la inversió del curs de la història, en un encaix fraternal espectacular entre el blanc i l'indi, entre l'home i l'animal.<sup>38</sup>

Una altra obra fonamental de Beuys sobre la relació entre transespècie i transmatèria és la seva obra d'àmbit urbanístic *7000 Roures – Forestació de la Ciutat en Lloc d'Administració de la Ciutat*, de la Documenta 7 del 1982, a Kassel.



Beuys, J. (1982). *7000 Oaks - City Forestation Instead of City Administration* [7000 Roures, Forestació de la Ciutat en Comptes d'Administració de la Ciutat].



Beuys, J. (1982). *7000 Oaks - City Forestation Instead of City Administration* [7000 Roures, Forestació de la Ciutat en Comptes d'Administració de la Ciutat].

Set mil pedres de basalt — amuntegades en forma de triangle que assenyalen un roure a la plaça del Fridericianum— i set mil plançons de roure es plantaren escampats per tota la ciutat en parelles d'un roure i una pedra. Beuys va plantar el primer roure i la primera pedra a la mateixa Friedrichsplatz. La resta de roures i basalts es van anar plantant els següents anys, fins que tots van acabar de ser plantats pocs mesos després de la

<sup>37</sup> Lamarche-Vadel, 1994, p. 35.

<sup>38</sup> Lamarche-Vadel, 1994, p. 40.

seva mort, el 1986, a la Documenta 8. Phil Barton (2020), en la seva investigació sobre aquesta obra, constata que «[Beuys] no només va ser un ecologista radical, sinó també un instigador pioner del paper de l'art en la forja de paradigmes ecològics radicals per a les relacions entre la humanitat i el medi ambient natural» (Adams, 1992, p. 26, citat per Barton, 2020, p. 17).

Barton continua explicant quin sentit tenia aquesta gran empresa per a Beuys:

Es va animar organitzacions i individus a comprar les pedres per finançar la finalització del treball. Es pretenia que l'escultura de la plaça desaparegués amb el temps i fos reemplaçada per una «escultura social», ja que els ciutadans es van involucrar activament a plantar els roures a les seves comunitats i llocs de treball al voltant de Kassel. Des d'un principi, Beuys pretenia incorporar «els efectes del temps» a la «vida de la humanitat amb el cos social del futur» segons Körner & Bellin-Harder (2009), que acaben de completar la informació citant directament unes paraules de Beuys: «Treballar amb arbres és un nou pas [...]. Vull sortir cada cop més a l'exterior per esdevenir la interfície entre les preguntes de la natura i les preguntes de les persones des dels seus llocs de treball. Serà una activitat d'autorenovació; serà un procés de curació per totes les preguntes que ens plantejem [...]. Aquest és el meu principal objectiu».<sup>39</sup>

És així com va canviar el paisatge físic i urbanístic de Kassel, però sobretot canvià per sempre més la consciència ecològica dels seus habitants. La intervenció de Beuys a la ciutat és una visió que preveu i anticipa el problema ecològic de l'antropocè; així mateix, també enfoca la qüestió de la deshumanització de les urbs, la qual es podria concebre com un allunyament i una desconexió total de l'àmbit natural.

Aquesta idea d'acció cooperativa dels ciutadans per construir un entorn més ecològic, cosa que passa per adquirir un compromís social i ètic fins al punt de participar econòmicament en la proposta, és el que Beuys anomena *plàstica social*. Barton situa el compromís amb aquesta idea quan Beuys, el 1973, declara:

Tot ésser humà és un artista que [...] aprèn a determinar les altres posicions de l'obra d'art total del futur ordre social. L'autodeterminació i la participació en l'àmbit escultòric (llibertat); en l'estructuració de les lleis (democràcia); i en l'àmbit de l'economia (socialisme). Autoadministració i descentralització (estructura triple) ocorre [...].<sup>40</sup>

Beuys arriba a fer-se responsable del seu posicionament i el porta a les seves últimes conseqüències. Això comporta un compromís total amb l'obra d'art, cosa que involucra els aspectes creatius, els polítics i els ecosocials. Per a ell no és suficient fer-ho des d'un posicionament personal, sinó que involucra, primer, el seu cercle d'influència de

39 Barton, 2020, p. 19. La citació és de S. Körner i F. Bellin-Harder, 2009, p. 7.

40 Barton, 2020, p. 16. La citació és de Bellman, 1995, p. 190.

la universitat i, seguidament, tota una ciutat que se sent completament solidària amb el projecte i se'l fa seu, fins al punt de canviar l'urbanisme d'una ciutat per sempre més. Tot això influeix i canvia la mentalitat de les persones que l'habiten i que ho fan possible. Això és el que representa per a Beuys la *plàstica social* i es pot posar a la pràctica només quan s'adopta la idea que «cada persona és una artista».

#### 2.4.4. La terra erta

La pràctica a la terrera, *Terra Erta*, s'ha basat en les idees de la relació entre l'humà i el fang com a reconeixement i diàleg entre dues corporalitats. En el procés de dissoldre capes culturals per arribar a trobar una essencialitat precultural ha sorgit la necessitat de retrobar un sentir animal, fet que ha permès acostar-se de manera diferent a l'entorn, i començar a percebre'l i experimentar-lo des d'una altra mirada basada en l'instint i en la impressió directa. Aquest procés de dissolució de capes no essencials, el qual comporta retrobar-se més a prop d'una consciència elemental, també forma part del sentir i el ser humà, tot i que ha quedat completament soterrat per les convencions d'aquesta última llarga etapa antropocèntrica.



Planella, S. (2018). *Terra Erta — Llengua 1.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta — Llengua 2.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta — Llengua 3.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta — Llengua 4.*

Planella, S. (2018). *Terra Erta* — Llengua 5.Planella, S. (2018). *Terra Erta* — Llengua 6.

La següent acció realitzada a la terrera a continuació de l'*Abraçada* va ser *Terra Erta*. Una massa plàstica de fang en equilibri vertical va caure i va esdevenir una llengua de magma arran de terra, la qual s'adaptava a les superfícies i les formes que trobava al seu pas. En el canvi de posició i estructura, o sigui, en el passatge de vertical a horitzontal, va canviar radicalment l'actitud i la recepció de la corporalitat argilosa. De presència sobresortint i destacable amb tendència a la intimació, quan l'estructura era vertical, va passar a convertir-se en una semblança d'escolta i percepció quan la disposició va ser horitzontal. A més, la forma va passar d'estar configurada amb una certa rigidesa a causa de la pressió i la tensió interna per suportar el pes i mantenir l'equilibri vertical, a una disposició relaxada sobre el terra i amb una pell elàstica hiperreceptiva que encaixava qualsevol estímul rebut de l'entorn. És així que la forma de llengua arran de terra va adquirir unes connotacions de receptor atent, i a través de la seva estructura semifluida va poder recollir i percebre tota la informació que arribava de l'exterior i que configurava les relacions de l'ecosistema.

Una altra columna vertical va començar a despuntar a prop de la llengua magmàtica. La condició natural de la terra —ser la base sobre la qual totes les altres coses es desenvolupen i se sustenten— va quedar subvertida per la constatació del creixement d'una nova columna vertical. El fang, en el seu estat natural, es disposava a canviar l'ordre preestablert d'estructura amorfa amb consistència fluida, viscosa o plàstica i amb tendència a adaptar-se a les condicions externes, per consolidar-se com una estructura autònoma i autoportant. És així com es concreta en forma de columna, amb un progrés ascendent que s'aglomera i s'apila en diversos pans estratificats un sobre l'altre.

Una necessitat imperiosa d'arribar el més enlaire possible va fer créixer en vertical una pila de discs d'argila que s'enlairaven. Els pans de terra, rodons i plans, s'adaptaven pel seu propi pes i constituïen una línia ascendent amb molta estabilitat. L'equilibri, però, s'anava reduint quan la columna s'anava alçant. La mateixa estructura cilíndrica amb els costats més o menys paral·lels creixia de manera orgànica i desplaçava el centre de gravetat a l'interior dels discs estratificats. Quan l'alçada superava el metre i mig,

el cos d'argila va començar a interpel·lar els altres cossos del seu voltant. La solidesa de la corporalitat, la càrrega del pes, l'articulació de l'estructura en cerca d'equilibri, la sinuositat orgànica constituïen una presència real amb identitat pròpia que sol·licitava ser reconeguda com a tal. La construcció vertical articulada i les seves connotacions amb les estructures totèmiques conferien un poder especial a la forma massissa d'argila. Quan l'alçada arribava a prop dels dos metres, la consistència i la presència del cos erigit de forma orgànica adquiria una consistència densa, tensa i vibrant. La seva atracció era considerable pel fet d'haver-se constituït com una corporalitat autònoma amb un propi equilibri articulat i en procés de creixement, tal com succeeix amb un sistema orgànic. A més, el seu pes i la seva substància en transformació desprenien una vitalitat perceptible a causa dels mateixos processos de canvi d'estat de l'argila, en passar d'un estat plàstic a un estat d'assecament. O sigui, que d'una massa informe i amorfa d'argila que fins feia poc es trobava indiferenciada en una veta ingent, sedimentada, soterrada i de la qual formava part, emergia un nou ordre matèric que es constituïa com una corporalitat amb solvència vital pròpia, que intimava les altres corporalitats del seu entorn i tenia capacitat de continuar creixent, enlairant-se cap al cel.



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 1.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 2.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 3.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 4.*

2.4. Joseph Beuys, la matèria infinita



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 5.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 6.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 7.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 8.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 9.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 10.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 11.*

Quedava manifest el mateix esperit de lluita i supervivència que anima les plantes i els arbres a créixer per buscar la llum, a desenvolupar-se per allunyar-se dels perills que hi ha a prop de terra o al sotabosc. En aquest esperit de persistència existeix una reminiscència d'impuls eròtic per la necessitat de ser, de fer evident l'agència i la qualitat de l'existir. El cos erecte interpel·lava els cossos del seu voltant i sobretot interpel·lava les corporalitats equiparables a la seva condició. A les més properes o semblants a ella en aplom, volum, alçada, consistència. Era necessari un interlocutor amb qui intercanviar, amb qui dialogar des de l'agencialitat material per poder compartir les qualitats i el ser d'una existència insòlita. L'extensió de la materialitat necessitava assajar la seva efectivitat. A través de la performativitat es va poder establir una nova realitat compartida amb una materialitat emergida del desig de ser, d'estar i d'aportar des d'altres llocs la seva potencialitat al món i a l'esdevenir.



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Performativitat 1.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Performativitat 2.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Performativitat 3.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Performativitat 4.*

És el cos del subjecte responsable de les accions el que recull la capacitat agencial de l'objecte en procés de creació, i ho fa a través d'una experiència performativa on s'experimenta l'intercanvi des de diferents registres que s'estableixen entre els dos cossos i amb l'entorn: des de les qüestions més físiques, com la transmissió de sensacions del contacte sensible, fins a qüestions vinculades a l'energia, com la força de la gravetat

que empeny un cos cap a un altre amb més massa. D'aquesta manera, amb l'activació d'una acció performativa es fa real una idea, una intenció que abans formava part del món abstracte o de l'imaginari. El fet de fer reals imaginaris possibles és una oportunitat d'obrir la realitat a noves experiències i nous escenaris potencials alternatius. Una vegada formen part de la realitat, el seu desenvolupament com a entitats i fenòmens d'aquest món és natural i pot ser la llavor de nous recorreguts.

L'última acció a la terrera, l'*Abraçada*, va ser el punt d'inflexió on va aparèixer per primera vegada una part del cos del responsable de les accions. A *Terra Erta* apareix tot el cos del responsable de les accions i és l'inici d'una nova etapa creativa, on tots els actors implicats en l'acte creatiu es posicionen en relació amb l'acció i ho expliciten en la mateixa acció, així com en el registre de l'acció. No hi ha cap diferència entre la intenció creativa i la seva manifestació, i tampoc hi ha cap diferència entre l'objecte i el subjecte.

Totes aquestes incidències són interdependents i constitueixen el procés creatiu; per tant, totes elles són igualment importants, i cadascuna conté una autenticitat i un valor únic, necessari i indispensable. És així com cada una d'elles té una validesa com a proposta creativa exactament igual que totes les altres i, per tant, és i es presenta com a resultat creatiu en si, que pot estar o no complementat per tota la resta.

L'entorn de la terrera té unes condicions paisatgístiques amb geometries que tendeixen més aviat a l'horitzontalitat. Els camps, els estrats, les sedimentacions, els moviments de terra, els coberts baixos, les esplanades, les acumulacions de fang, els estanys... fins i tot els canyissars i els arbres tenen més visibilitat com a franges verdes horitzontals que no pas com a individus d'ascendència vertical.

Així doncs, el fet de construir els cossos drets de les corporalitats de fang contrasta amb la tònica general i es creen tibantors contraposades a les tendències ambientals de l'entorn. La construcció de corporalitats verticals, erectes en la seva potència ascendent, crea tensions en relació amb l'ambient i, tanmateix, també es podria entendre com una reminiscència de la necessitat dels patrons antropocèntrics de marcar, sobresortir, separar... al final, d'intimar i competir.

Quan l'alçada del cos de pans sobreposats d'argila superava els dos metres, la inestabilitat augmentava i qualsevol incidència estructural o conjuntural podia esdevenir una causa de la presagiada caiguda. Intervenien qüestions climàtiques i atmosfèriques que activaven els elements i creaven inestabilitat intermitentment, però també influïen condicions i propietats internes que anaven canviant i produint reaccions inesperades en la mesura que la columna creixia i s'assecava. La frustració pel fracàs una vegada la columna erta va desplomar-se per tornar a la seva condició original, o sigui, com un cúmul de massa desordenada i amorfa de fang, va donar pas a una sensació de benestar i de placidesa.

L'horitzontalitat i la distensió s'harmonitzen amb l'entorn i se situen en una integració en relació amb l'ambient que reforça els vincles ja existents. Així, la materialitat de l'acció es





Planella, S. (2018). *Terra Erta - Ras 1.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Ras 2.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Ras 3.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Ras 4.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Ras 5.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Ras 6.*



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Ras 7.*

dissol en l'ambient tot reconeixent els valors presents. Un embull afectiu que revitalitza les bases elementals de l'ecosistema i la seva evolució.

Una acció posterior, realitzada en la fase final de la part pràctica de la tesi l'estiu de l'any 2020, *Quadrúpede*, consisteix en la pujada a quatre potes per una muntanya enorme de terrossos de fang fins a arribar a la part més elevada i, sense aturar-se, continuar la baixada també a quatre grapes per l'altre cantó. És una seqüència fotogràfica que testimonia l'ascensió i el descens per la muntanya d'argila.

La primera acció, *Terra Erta*, activa un reconeixement del medi a través de la introspecció i integració amb la materialitat des d'una experiència compartida i d'alguna manera xamànica. Una visió del diseg de la materialitat precipita unes premonicions que, a través de l'acció performativa, es materialitzen en l'àmbit del real. Des d'aquesta experiència encarnada i situada és possible trobar connexions amb l'esperit de Beuys, quan busca descobrir tots els registres de consciència i fa un sondeig de totes les energies presents des de la connotació de xaman.

A *Quadrúpede*, en canvi, hi ha una intenció de retrobar i reviure l'essència elemental del ser animal per la seva capacitat de connexió amb l'àmbit natural del qual no s'ha dissociat. El gest de pujar i baixar corrent a quatre potes una muntanya d'argila és una



Planella, S. (2020). *Quadrúpede 1.*



Planella, S. (2020). *Quadrúpede 2.*



Planella, S. (2020). *Quadrúpede 3.*



Planella, S. (2020). *Quadrúpede 4.*



Planella, S. (2020). *Quadrúpede 5.*



Planella, S. (2020). *Quadrúpede 6.*



Planella, S. (2020). *Quadrúpede 7.*



Planella, S. (2020). *Quadrúpede 8.*



Planella, S. (2020). *Quadrúpede 9.*

experiència instintiva d'integració en el medi que, per la seva intensitat física i el seu contacte corporal, produeix una dissolució completa en l'ambient. És des de la vivència personal situada que es crea un lligam amb Beuys. Per exemple, amb les metàfores —en relació amb la llebre— o amb les pràctiques performatives —quan es tanca tres dies amb el coiote.

## 2.5. Rosa Amorós, l'informe de la matèria en procés constant de dissolució i regeneració

### 2.5.1. Rosa Amorós i l'informe

Hi ha una part de l'argila, en els seus processos, que té connotacions d'abjecta i escatològica. La capacitat absorbent, digestiva i regenerativa de la terra i de l'argila es pot associar amb funcions viscerals i orgàniques. En tot cas, aquests processos són importants perquè formen part de la seva pròpia idiosincràsia i, sens dubte, són també l'expressió d'un estat i una disposició que li atorga precisament l'estatus de matèria primera, de *mater* matèria. L'obra de Rosa Amorós posa la mirada en aquests aspectes i els desenvolupa sense prejudicis, constatant els seus plecs amagats com a fases fonamentals i imprescindibles dels processos existencials i creatius.



Amorós, R. (2007). *Ella*.



Amorós, R. (2012). *Despulla II*.



Amorós, R. (2002). *Ànima III*.

L'experiència pràctica a la terrera, on també s'ha presentat i, per tant, abordat aquest estat visceral de la matèria es vincula directament amb la recerca de Rosa Amorós. És així com s'han escollit algunes referències del seu treball, perquè s'han trobat ressonàncies formals que donen legitimitat a la recerca pràctica. Es tracta de crear vincles que vagin més enllà dels límits reconeguts, que donin sentit a certes consideracions experimentals intuïtives i certes especulacions formals anòmales.

Rosa Amorós posa la mirada en tot allò que la societat rebutja. Necessita trobar allò més autèntic que hi ha al darrere de la mirada estereotipada i manipulada que fa la societat i la cultura de l'existència.

Des d'aquesta necessitat, la primera premissa que la situa en una posició d'acceptació i entrega a la veritat existencial que persegueix és situar-se en un altre lloc, diferent d'on se sol posar l'observador del món o la natura: «[...] em vaig adonar que jo no és que estigui davant del "paisatge", sinó que jo soc el paisatge» (Amorós i Miralles, 2014, p. 52). Aquest sentiment de pertinença demana una altra manera de relacionar-se amb l'entorn,

del qual té consciència que en forma part. Ha de ser una manera incloent, càlida i afectiva. És per això que utilitza altres sistemes que no poden ser analítics, ni freds, ni distants per acostar-se al món, i poder-lo entendre i explorar de manera oberta i sense prejudicis:

La pell és més o menys com la mà, que pensa gairebé com els ulls. És a través de la pell que sent l'exterior i és un òrgan que no tenim gens present. Hi ha unes obres de Joan Rom que són jaquetes de gent que coneix i que gira del revés per treure a fora la part que ha estat tocant la persona, la pell que tocava la pell de la persona. I sí, el paisatge de fet és una pell, li poses la pell de paisatge al territori.<sup>41</sup>



Amorós, R. (2012). *Aixopluc*.



Amorós, R. (2013). *Despulla V.*



Amorós, R. (2014). *Ex-Vot.*



Amorós, R. (2003). *Refugi.*

Aquest contacte directe de la pell amb l'exterior, sense la intervenció de la raó —i que, per tant, evita tot allò que faci referència a l'excel·lència, la correcció, l'ordenació, la compensació, etc.—, sense la necessitat de definir i encasellar les sensacions sensibles percebudes és el que genera aquesta massa informe que Amorós proposa com a base del seu discurs. És una energia pura que Amorós respecta tal com és i li agrada deixar-la tal com està. No té l'afany de posar-li nom, controlar-la o domesticar-la. Té la lucidesa d'entendre que res no pertany als humans, més aviat intueix que els humans li pertanyen. Així, Amorós revela la matèria informe:

[...] una massa amorfa i repleta de marques que ens parlen de la seva experiència del món viscuda a través del cos, que al·ludeixen al coneixement a través del tacte i que ens descobreixen les emocions associades a aquestes vivències: la deformació s'enfronta a la perfecció i la visceralitat a l'equilibri i a la precisió. [...] En la seva obra trobem referències a allò que flueix, al líquid que brolla i es vessa, a l'energia de la naturalesa, però també hi ha referències al cos humà a través de peces que recorden els fluids corporals, els òrgans o les formes excrementals.<sup>42</sup>

41 Amorós i Miralles, 2014, p. 52.

42 Fundació Suñol, 2016.

Ernesto Escobedo (pseudònim d'Antonio Ontañón) explica, en el seu article sobre l'informe en l'obra d'Amorós (Ontañón, 2013), que Georges Bataille ja va tractar el tema el 1929. Bataille defensava que, des de la categoria de l'informe, es podien repensar totes les altres categories, i afirmava: «l'univers no s'assembla a res i que no és més que informe, ve a dir que l'univers és una cosa semblant a una aranya (esclafada sota la sabata) o una escopinada». Escobedo continua l'article indicant les intencions d'aquesta proclama que:

[...] il·lustra les implicacions conceptuals «negatives» de l'informe, atès que el terme estava destinat a permetre pensar la supressió de totes les fronteres per on els conceptes construeixen la realitat i l'encasellen en petites unitats de sentit. La tasca de l'informe és desfer les categories formals, negar el fet que cada cosa tingui una forma «pròpia», imaginar el sentit transformat sense la forma, com ara aranya o cuc aixafats sota el peu. Per a la historiadora de l'art Rosalind Krauss, l'informe no pretén transcendir les fronteres que produeixen els termes, sinó, senzillament, pretén transgredir-les o trencar-les, creant una absència de forma per delinqüescència, putrefacció o podridura.

[...] Bataille introdueix la noció «Boca» en què oposa l'eix boca/ull del rostre humà davant de l'eix boca/anus dels quadrúpedes. El primer està lligat a la verticalitat de l'ésser humà i al llenguatge, i defineix la boca en termes d'expressió lingüística. El segon eix comprèn l'horitzontalitat dels animals i la boca com a element de captura, mort i ingestió de la presa, del procés de la qual l'anus és l'element final. Aquesta oposició bipolar ens porta a recordar que en els moments de plaer o dolor intens la boca humana no és tan espiritual com animal (podem pensar en la pintura de Francis Bacon), i que l'eix «noble» vertical es transforma en els moments culminants en l'eix animal, matèric, existencial, de l'horitzontalitat. El concepte de l'informe, d'aquesta manera, pot il·lustrar com a mínim tres aspectes fonamentals del treball de Rosa Amorós: la ja al·ludida transgressió de les fronteres disciplinàries, l'absència de forma convencional de la seva escultura, la tendència al fluid i la disposició horitzontal.<sup>43</sup>



Amorós, R. (2012). *Auguri*.



Amorós, R. (2014). *Despulla VI*.



Amorós, R. (2003). *Paisatge*.

43 Ontañón, 2013.

## 2.5.2. El gest i el món

Els primers treballs que l'autor de la tesi va realitzar a la terrera, a l'inici de l'hivern del 2017, després d'un extens treball de camp per conèixer el terreny —i descobrir el medi i les relacions de l'ecosistema— van sorgir de manera espontània des de l'expressió de gestos elementals. Aquests gestos s'originaven a partir de l'escolta i l'observació del territori. No estaven encaminats a desenvolupar una forma o una idea, sinó simplement a manifestar la seva existència i el reconeixement de l'ambient.

El dia que es va començar la part pràctica havia plogut, el fang estava humit i hi havia bassals a tot arreu. Es podia agafar argila humida i plàstica de qualsevol lloc, i s'enganxava. Els gestos eren diferents segons el lloc on s'actuava. El gest i el fang eren la mateixa cosa quan coincidien i es sincronitzaven en el present: el moviment i el seu motlle, la intenció i la seva forma, l'acció i la seva materialització. El gest intuïtiu i espontani que sorgia en un primer moment encaminava una intenció i es desenvolupava una forma.



Planella, S. (2017). *Espectre*.

El primer impuls era enganxar l'argila i crear un volum. Així, la forma creixia també enlaire, de manera informal. Hi havia una moció inconscient de diferenciar-la del seu estat natural quan es troba sedimentada, aplanada en una bassa. Un volum informe amb tendència a estar dret, la base més ampla per aguantar-se millor. Quan una forma s'aixeca de terra i se separa del conglomerat plural i indiferenciat, comença a conformar una identitat i a formar una entitat. Esdevé una cosa que comença a tenir la semblança d'un cos, en aquest cas, més aviat d'un semicos o d'un protocos, o d'un espectre.

Només és una presència originada per la necessitat d'articular un gest i com a conseqüència queda constància de la relació, de l'encontre entre l'argila i un moviment. Aquest testimoni no seria possible si no s'hagués performat

aquesta confluència. Només això és el que expressa i només això és el que significa. Els gestos han sigut efectuats i la forma del fang fa palès aquest fet. D'aquí la contundència i l'autenticitat formal, conseqüència d'un procés implícit relacional. El fet que el fang hagi adquirit una altra estructura i assumit una altra forma demostra el potencial de l'acció performativa i la seva capacitat d'encaixar en l'esdevenir o, cosa que és el mateix, en el

flux agencial fenomenològic. En això hi ha un reconeixement del fet de formar part de la reconfiguració material-discursiva del món que s'expressa en el ser diferencial topològic.

Aquest testimoni material únic i singular obre nous camins creatius a partir de la consciència d'una relació paritària que deixa de banda les lògiques de la raó per immersir-se en el fer més elemental, el qual es basa en un gest natural. Un gest situat que neix del lloc i del present, una continuïtat potencial contingent evolutiva, però que determina i marca una tendència, una oportunitat proposada des de la performativitat.

S'anul·la la voluntat i es deixa fluir el sentir, s'activa la producció corpòria a través del fer interactiu que implica un fer-se de manera compartida. Se sedimenten altres processos de formulacions corpòries en l'esdevenir de la plasticitat de l'entorn. Així, s'entrellacen i es responsabilitzen de passades i futures materialitzacions. La performació implica responsabilitat, és l'exigència de l'actuació distribuïda que enreda humans i no humans en la producció material discursiva.

L'argila té la seva pròpia manera de manifestar-se. En el treball de camp realitzat a la terrera, que ha permès elaborar un arxiu de les múltiples i infinites aparences que adopta el fang en funció de les afectacions agencials, es perceben una infinitat d'aspectes, de comportaments i reaccions que fan insondable la seva potencialitat en relació amb les il·limitades semblances possibles. Això dona lloc a un sentiment d'incondicionalitat, per com el fang expressa les seves impressions. Són senyals clars, precisos, diferenciats, que identifiquen i canalitzen les causes i els efectes dels processos identitaris inestables de transformació. Com més llibertat i confiança es concedeix a l'argila, més autèntica i sincera és la seva expressió. I, tanmateix, té més vigor comunicativa. És aquesta consideració que deixa aflorar amb intensitat el ser actiu de l'argila, el qual, per les seves dinàmiques influenciables a causa de la qualitat plàstica, esdevé un pur reflex de la seva percepció.

Quan hi ha diversos volums construïts, interactuen entre ells, és el cas de *Forats*. Els volums poden créixer i enganxar-se. Poden desenvolupar arcs, si s'uneixen les seves parts més elevades de manera orgànica. A l'interior dels arcs apareixen els forats que assenyalen altres individualitats. La matèria es pot percebre gràcies al buit dels forats, són intrínsecs a ella. Augmenten la interacció amb l'ambient. Permeten que la matèria esdevingui transparent, que interaccioni de manera directa amb el medi i que aquest formi part d'ella. Els forats obren noves dimensions a la materialitat, l'absència de matèria deixa espai a altres registres visuals, lluminosos, físics, etc., que aporten altres aspectes a l'objecte construït. A través del forat, l'objecte en si s'obre pas per establir una relació amb l'entorn.

Unes presències propositives, per haver estat construïdes a partir de la cooperació entre el gest humà i la qualitat material, contrasten amb un ambient agredit i devastat. Comparteixen la mateixa llum, el mateix aire, el mateix temps, però les sensacions que transmeten són completament diferents. Fins i tot, les intervencions constructives en l'espai aconsegueixen crear un aire de treva i d'incipient activitat reparadora.





Planella, S. (2017). *Forats 1.*



Planella, S. (2017). *Forats 2.*



Planella, S. (2017). *Forats 3.*



Planella, S. (2017). *Forats 4.*



Planella, S. (2017). *Forats 5.*



Planella, S. (2017). *Forats 6.*

2.5. Rosa Amorós, l'informe de la matèria en procés constant de dissolució i regeneració



Planella, S. (2017). *Protolarva 1*.



Planella, S. (2017). *Protolarva 2 (detall)*.



Planella, S. (2017). *Protolarva 3*.



Planella, S. (2017). *Protolarva 4 (detall)*.

*Protolarva*, una forma molt elemental, es presenta en un estadi de generació inicial i informal. Aquestes conformacions conglomeren la matèria plàstica a través d'unes dinàmiques constructives primigènies. Són el resultat de l'acció d'unes gestualitats instintives que recullen uns dissenys morfològics primordials i contingents de la matèria constituent. En aquest sentit, encaixen en l'ambient on es desenvolupen i hi interactuen de manera profunda i plena, perquè s'embullen recíprocament en la creació de corporalitats i en la relació que generen.

El fet que la protolarva es trobi en dues situacions diferents, una dreta i l'altra ajaguda, demostra clarament la diversitat de les sensacions que transmeten els objectes en qüestió. Quan la protolarva està dempeus, agafa connotacions d'observador extern, cosa que li atorga una certa distància de l'escena contextual. Quan la protolarva està ajaguda, s'integra en l'entorn de manera molt natural, i fa la sensació que l'objecte és i forma part de l'entorn.

El fet d'estar en posició horitzontal comporta una actitud d'escolta, de connexió i d'integració amb l'entorn que ja es pot advertir en la seva relació de contacte amb el terra amb una part considerable del seu cos. En contrast al desenvolupament horitzontal despunta l'impuls de créixer amunt. És una energia que es presenta com a força primordial creativa de la natura. És un ímpetu que pot tenir connotacions eròtiques, en el sentit d'empenta sexual, que implica la manifestació de vigor libidinós i passional. Per això, tot i estar vinculat a contextos de fecunditat i fertilitat, té un aspecte que l'associa a la



Planella, S. (2017). *Elevació*.



Planella, S. (2017). *Plegament*.

passió eròtica masculina, per les seves connotacions amb l'erecció del membre sexual masculí. Aquest aspecte vinculat al vigor maculí, que en el període antropocèntric s'ha potenciat des de les premisses predominants del patriarcat, s'ha ressituat quan en el període posthumanista se l'ha associat amb qüestions de poder i domini.

En tot cas, cal tenir en compte l'impuls d'elevació vertical com a possibilitat real que, a part de la tendenciositat patriarcal, té la seva incidència i el seu desenvolupament en la realitat natural i creativa. Això sí, amb significacions que es despleguen en relació amb les seves facultats de sobresortir, de destacar, de distingir-se, de separar-se, d'excel·lir, etc.

Una cosa que és important observar referent a la relació entre l'horitzontalitat i la verticalitat, és que l'horitzontalitat és un estat constant, perquè és estable i representa una situació de repòs que no implica canvi. En canvi, l'estat vertical conté una tensió, una certa rigidesa o esforç pel fet d'haver de mantenir l'equilibri i suportar el pes del seu cos. Aquestes conjuntures fan que la verticalitat no sigui una condició estable, sinó que porti intrínsec un estat de caducitat, perquè la seva existència està supeditada a un treball, o sigui, energia fluctuant amb finalitats productives i que, com a tal, té activitat en determinats moments i està inactiu en d'altres. Això suposa una intermitència en l'activitat, un replegament o una activació del seu estat.



Planella, S. (2017). *Empara 1*.



Planella, S. (2017). *Empara 2 (detall)*.



Planella, S. (2017). *Empara 3 (detall)*.

Una altra estructura formal elemental, *Empara*, neix de manera espontània de la gestualitat més fonamental. És la construcció d'un niu, d'un refugi, d'una empara. És un instint que té qualsevol ésser viu i que es basa en la necessitat de protegir-se per superar els perills i les inclemències de l'entorn. Els animals i les plantes tenen desenvolupat aquest instint i el practiquen de manera habitual, amb una varietat infinita de tipologies i recursos que s'han anat desenvolupant i perfeccionant al llarg de l'evolució. La forma més bàsica és la construcció d'un espai interior on poder-se recollir amb una porta per poder-hi accedir. A la terrera, de manera impremeditada, ha sorgit aquesta estructura com una necessitat orgànica. El paisatge devastat i la fragilitat de l'ecosistema evidencien la necessitat de la construcció d'aquests elements amb funcions de protecció. És un «fer» que neix d'un instint compartit de supervivència i de permanència que troba, en l'acció constructiva, l'extensió d'un sentiment solidari davant la destrucció massiva del medi ambient i els seus fonaments sense cap mena de filtre ni restricció. La terra depredada, la terra agredida, és el trist testimoni de la terra sobreexplotada i menyspreada. Aquesta concepció antropocèntrica contrasta amb l'instint animal de la terra com a abríc, com a casa, que no deixa de tenir el valor d'una extensió del mateix cos.

### 2.5.3. El gest i la reordenació de l'entorn

En un altre espai de la terrera, en l'argila viva d'un talús ferit per l'erosió, ha sorgit *Panteó*. Està ancorat en una esquerda provocada pel desgast dels elements, la qual, per si mateixa, ja complia la funció de resguard. En aquesta construcció, el mateix terreny suggereix la forma de les parets de tancament i el fet que hi hagi dues obertures: l'òcul rodó a la



Planella, S. (2017). *Panteó 1*.



Planella, S. (2017). *Panteó 2*.



Planella, S. (2017). *Panteó 3*.



Planella, S. (2017). *Panteó 4*.



Planella, S. (2017). *Panteó 5*.



Planella, S. (2017). *Panteó 6*.

part superior i la porta, en forma de boca vertical, que segueix el suggeriment formal de l'esquerda on està encaixada, a la part inferior. Aquesta construcció crea un espai interior que es connecta a l'espai exterior per les dues obertures.

El fet que hi hagi dues obertures permet que la llum penetri a l'espai interior. Així queda il·luminat tot el recorregut que va d'un orifici a l'altre i, per tant, és possible veure el que passa en tots els seus passatges interiors. Una de les propietats rellevants de l'argila és que «s'arrapa», tal com diuen els terrissers de la Bisbal d'Empordà, els quals atribueixen aquesta qualitat a les «argiles grasses». Aquesta propietat té a veure amb la capacitat adherent del fang. Hi ha argiles que s'arrapen més que altres, depèn de la seva composició, o sigui, de la proporció de caolí que contenen. Si s'arrapa molt, vol dir

que té molta capacitat adherent i que, per tant, s'enganxa molt. Es lliga a ella mateixa, se subjecta, s'autososté. Aquesta propietat és important quan es fan peces de gran format o en processos on es practiquen moltes unions.



Planella, S. (2017). *Panteó* (interior) 1.



Planella, S. (2017). *Panteó* (interior) 2.



Planella, S. (2017). *Panteó* (interior) 3.



Planella, S. (2017). *Panteó* (interior) 4.



Planella, S. (2017). *Panteó* (interior) 5.



Planella, S. (2017). *Panteó* (interior) 6.



Planella, S. (2017). *Panteó* (interior) 7.



Planella, S. (2017). *Panteó* (interior) 8.

A la terrera hi ha vetes que són més grasses i altres que són més magres, o sigui, que contenen més sorres o altres elements menys plàstics. *Arquer* és una forma longitudinal que assaja la capacitat adherent i autoportant de l'argila grassa. És una bona mostra de la capacitat de créixer longitudinalment i amb un alt grau d'autosubjecció, encara que el gruix sigui molt esprimatxat en relació amb l'alçada.

Les *Heliconíades* s'originen a partir de l'exploració de l'autoadherència del fang, o de la seva capacitat d'enganxar-se a qualsevol altra superfície o objecte. La forma elemental de l'estructura d'argila autosubjectada serveix per assemblar altres coses, altres materials que s'han trobat en l'entorn proper on es fa la intervenció. Boles d'argila, pedres de diferents composicions, pals, aigua de l'estany, etc. Els objectes rígids s'han integrat de manera orgànica a la matèria plàstica i els dos cossos han esdevingut una sola cosa. L'expressivitat viva captada per la plasticitat de l'argila contamina els objectes rígids i els fa participants de la vitalitat del fang. Les seves textures, colors, accidents, marques o qualsevol altres irregularitats que constatin la singularitat individual són incrementades i ressaltades gràcies a les ressonàncies que crea l'argila. La totalitat de l'objecte assemblat vibra per la transmissió de la vivor que aporta el fang a causa de les impressions directes dels gestos i els rastres de la vida real.





Planella, S. (2017). *Arquer 1*.



Planella, S. (2017). *Arquer 2*.

El fang està filtrat per la gestualitat humana, però els objectes recollits de la natura no han patit cap mena de manipulació. Tots aquests elements estan assemblats i formen una sola cosa, que és una reordenació de l'entorn articulat conjuntament amb el gest. No s'ha fet cap canvi substancial, només es tracta d'un canvi de l'ordre establert.



Planella, S. (2017). *Heliconíades - Urània*.



Planella, S. (2017). *Heliconíades - Clío*.

2.5. Rosa Amorós, l'informe de la matèria en procés constant de dissolució i regeneració



Planella, S. (2017). *Heliconíades - Talia*.



Planella, S. (2017). *Heliconíades - Èrato*.



Planella, S. (2017). *Heliconíades - Polímnia*.



Planella, S. (2017). *Heliconíades - Euterpe i Terpsícore*.



Planella, S. (2017). *Heliconíades - Melpòmene*.



Planella, S. (2017). *Heliconíades - Cal·líope*.

S'activa el procediment de l'assemblatge i es reorganitzen els actors perquè formin part d'un procés creatiu que és efímer, reversible. D'aquesta manera s'obren, però no s'imposen noves possibilitats en l'àmbit del real, s'assenyalen nous significats per explorar.

L'entorn participa com un membre de ple dret de l'acció creativa a través dels seus agents. Tots els actors i agents són part de la natura. L'acte creatiu és una funció essencial del ser natural, és la praxi del seu esdevenir. L'humà no és indispensable, però també pot formar part de l'acte creatiu, col·laborar-hi i aportar alguna cosa.

Qualsevol acció creativa té unes conseqüències en la realitat, siguin culturals, socials, comercials, etc., però també té unes conseqüències clarament ecològiques. El fet de treballar a la terrera deixa molt clar aquests efectes, i fins a quin punt poden comportar derivacions ecològiques irreversibles i greus, o al contrari, fins a quin punt poden ser una aportació positiva i constructiva. La terrera és una zona d'impàs entre l'àmbit natural i el cultural. Tots dos àmbits s'hi troben en plena expansió i desenvolupament, conviuen, se sobreposen i s'integren. Hi ha llocs i moments on es pot individuar condicions de natura verge, íntegra i no contaminada encara per la cultura. També hi ha situacions on es pot veure el procés de culturització d'agents que van perdent la seva qualitat natural, o sigui, van perdent la seva vitalitat mentre s'allunyen de l'ecosistema viu al qual pertanyen i en què desenvolupen una funció biòtica o abiòtica. Per tant, el terme natural, en aquest cas, es refereix a la capacitat de contribuir al desenvolupament i la prosperitat d'un ecosistema viu. A partir d'aquesta anàlisi i tenint en compte la situació en relació amb la crisi ecològica i civilitzadora actual, es podria deduir que la creativitat podria contribuir

a promoure l'equilibri i la vida dels ecosistemes en un àmbit planetari. La vida dels ecosistemes que s'està reduint és un dels grans problemes de l'antropocè. Els humans estan dedicant tots els seus esforços des de fa molt temps en controlar els ecosistemes des de fora. El fet de concebre i relacionar-se amb la natura des de fora distorsiona la realitat i formula unes actuacions descentrades en relació amb les necessitats reals. Pensar els humans com a part fonamental que participa i que influeix en la vida dels ecosistemes i que, recíprocament, la salut dels ecosistemes determina la qualitat de la vida dels humans seria una manera més realista de veure el problema. Això implicaria posar una gran atenció a qualsevol actuació desenvolupada pels humans, perquè amb elles es pot col·laborar amb el desenvolupament o el bloqueig dels ecosistemes.

Quan coincideix l'acte creatiu de la natura amb l'acció creativa humana, i tenen la mateixa finalitat de col·laborar a fomentar les connexions que alimenten la vida i la prosperitat dels ecosistemes, aleshores s'està construint en sintonia i sincronicitat. S'ha de tenir en compte que l'acte creatiu de la natura pot obrar des de diferents aspectes que estan entrelligats, però que poden posar l'accent en un o en l'altre, com el biològic —és el procés d'evolució natural dels ecosistemes—, el geològic —és el procés d'evolució natural de la matèria inorgànica—, el físic —és el procés d'evolució dels elements de l'àmbit macroscòpic i microscòpic—, el social —és el procés de l'evolució de les comunitats biològiques—, el cultural —és el procés evolutiu dels comportaments, les habilitats i els sabers—, etc. És, doncs, des d'aquest posicionament de reconeixement simbiòtic dels actes creatius de la natura i la cultura, que es pot aportar alguna cosa per trobar vies alternatives de cara a construir un nou imaginari ecosocial.

*Sísif* és una construcció on els elements recol·lectats de l'entorn agafen més importància que el fang, per una qüestió de proporció. Aquest fet de passar a un segon pla del protagonisme de l'argila resta capacitat vibratòria a les presències corporals. En les iteracions compositives en vertical del mòdul constructiu pedra-fang agafen protagonisme l'equilibri, el pes, l'eix de gravetat, la verticalitat, l'alçada... també pren rellevància la relació entre l'objecte i l'entorn, que en aquesta acció es fa molt evident, perquè precisament s'utilitzen els mateixos elements que predominen en el medi, o sigui, les pedres i l'argila. Com en les *Heliconíades*, la intervenció se centra en el canvi d'ordre dels elements escollits de l'entorn. D'aquesta manera, tant l'objecte com l'entorn agafen nous significats. Per tant, la relació entre el subjecte i l'objecte és també una manera d'intervenir en l'entorn, encara que només sigui influint en el seu significat a través de l'agència de l'acció. En tot cas, les actuacions que van procedint a construir un imaginari des de la performativitat situada, tot i que s'han centrat fins al moment en un producte final objectual, tenen cada vegada més en compte la implicació del subjecte i la manera com l'acció afecta l'entorn.

A *Afrodita*, unes grans boles de fang apilonades a la part superior d'un turonet d'argila sorrosa, agafen una monumentalitat i un sentit molt especial. El sol gest d'amuntegar boles d'argila ja té transcendència per si mateix, en originar unes tensions entre pes i resistència, entre consistència i deformació. La relació que es crea entre les boles plàstiques de mida gran és atractiva, tant per la disposició i el diàleg que es va creant



Planella, S. (2017). *Sísif 1*.



Planella, S. (2017). *Sísif 2*.



Planella, S. (2017). *Sísif 3*.

en la seva acumulació, com per les deformacions i les adaptacions recíproques que es van conformant en relació amb el pes, les resistències i les tensions quan es van afegint nous volums a l'estructura. Així, cada nou volum que s'adapta a la construcció reconfigura tots els altres i també s'autoreconfigura. Com una constel·lació d'un sistema fractal

en desenvolupament, cada nova incorporació activa noves dinàmiques constituents, expressives, singulars i significatives.



Planella, S. (2017). *Afrodita 1*.



Planella, S. (2017). *Afrodita 2 (detall)*.



Planella, S. (2017). *Afrodita 3 (detall)*.

Un gran volum d'argila és per si mateix molt especial, perquè el mateix pes i la consistència el deformen, i li provoquen uns accidents i unes marques úniques, molt significatives. L'articulació de diversos volums grans d'argila augmenta la generació de senyals, i alteracions per la interacció i la interdependència que es crea entre els volums, tot augmentant les incidències i la dimensió de les seves manifestacions. És per tot això que aquesta acció, que només es basa en un gest tan elemental com l'apilonament de grans volums de fang, acaba assolint una tensió i una intensitat expressiva especial.

Sens dubte, l'entorn en el qual se situa l'acció també hi col·labora. L'erosió dels elements en aquest espai i l'activat constant d'animals, plantes, humans, màquines, etc., produeix unes dinàmiques de canvis i mutacions constants que dialoguen amb les formacions i les deformacions de la construcció d'argila fins al punt d'establir una relació de retroalimentació entre les dues entitats.

És molt curiós com aquest espai deteriorat, desgastat, castigat, descarnat, nafrat, pot encaixar tan bé amb la construcció d'argila. La impressió és que les dues entitats mostren de manera crua les deformacions i les alteracions que pateixen a causa de les condicions extremes que les colpeja. Aquesta corrupció i les seves marques són les que uneixen, integren els dos fenòmens fins a convertir-los pràcticament en una mateixa cosa.

L'entorn va anar agafant importància al llarg del recorregut de la pràctica de les accions. Durant l'evolució del procés de la realització de les accions va anar deixant de ser un fons per convertir-se, cada vegada més, en un protagonista com qualsevol altre actor rellevant de l'escena. En aquest sentit, el fons va demostrar tenir un mateix protagonisme que l'objecte principal en les accions *Pont* i *Pilar*.

A *Pont*, una trena d'argila uneix dues ribes d'un escorranc profund que ha estat obert per forts corrents d'aigua en un rost d'argila despullada. A *Pilar*, un contrafort d'argila és col·locat a sota d'un penya-segat en desplom.



Planella, S. (2017). *Pont 1*.



Planella, S. (2017). *Pont 2*.



Planella, S. (2017). *Pilar 1*.



Planella, S. (2017). *Pilar 2 (detall)*.

## 2.6. Pere Noguera i el cicle de la terra

### 2.6.1. Pere Noguera i l'energia de la terra

A la terrera es troba a l'abast l'argila verge. Està constituïda per les roques del paleozoic, de 500 milions d'anys enrere, que es van tornar fang fa deu milions d'anys. El fang que ara està a tocar de la mà, accessible al fons dels forats de les terreres, és plàstic quan es barreja amb aigua i vitrificable quan es cou a una temperatura vora els 1.000 °C. Quan es vitrifica, retorna a una constitució com la d'una roca.

El fang, quan s'extreu de la terrera, comença el seu procés de transformació per esdevenir un producte comercial funcional o estètic en els àmbits de la construcció arquitectònica, o bé en els àmbits creatius de l'artesanía, el disseny o l'art. Depenent del seu recorregut i el seu cicle vital, pot tornar a esdevenir pols i desintegrar-se novament a la terra, o pot romandre durant molts i molts anys tot aconplint les seves tasques funcionals, culturals o en qualitat de residu.

Pere Noguera (1941), a través de la seva obra, analitza els estadis de transformació de l'argila, des del seu estat natural fins al seu procés d'adaptació tècnica necessari per



complir els objectius qualitius i funcionals pels quals ha estat elaborat. Els comportaments de l'argila seran la base de la seva recerca, i es desenvoluparan com a relat central de les seves instal·lacions i accions, en les quals ell adoptarà la funció de conductor.

Des de ben jove comença a treballar amb els terrissaires de la Bisbal d'Empordà i, per tant, coneix bé l'ofici i els seus procediments. Estudia a l'Escola Massana i és en aquella època que descobreix l'art conceptual, el qual incorpora de manera natural a la seva recerca com a creatiu. Durant els anys setanta i vuitanta elabora obres que tindran una transcendència important en el teixit cultural, per la seva singularitat, la qual es basa en el fet d'integrar la pràctica de la terrisseria i l'art conceptual. El coneixement de l'ofici permet Pere Noguera crear i aportar una nova mirada des de les lògiques de l'art conceptual a la relació que estableixen les pràctiques de la terrisseria tradicional amb la matèria.

En el catàleg de l'exposició de Noguera al Museu de Ceràmica de Barcelona el 2003, *Terres crues, terres cuites*, la comissària Pilar Parcerisas (2004) situa els fonaments de les concepcions científiques en l'observació i els sentits que fan possible la percepció intuïtiva de la realitat fenomenològica de la natura. És des de l'experiència i el coneixement que genera l'anàlisi sensorial que és possible transformar la matèria en una experiència espiritual. Segons Parcerisas, Noguera és capaç d'activar la matèria perquè la manifesti. Per això, Noguera utilitza un mètode que encaixa amb la visió científica de Goethe:

Una observació contemplativa de les qualitats i formes trobades directament, àdhuc ingènuament, en la naturalesa, és base suficient perquè sorgeixi una consciència de les forces formatives no materials i els principis ordenadors que hi subjauen [...]. Per això l'ésser humà, contemplant amb els sentits i una ment oberta, és potencialment un instrument més exacte i potent que qualsevol equip científic especialitzat.<sup>44</sup>

Noguera al·ludeix a la relació natura i cultura quan reconeix un bon objecte, perquè «és útil i, alhora, el material està còmode en la seva situació d'utilitat. Això comporta un tractament de la matèria i un procés de fabricació». Per Parcerisas, la creació d'objectes sempre ha estat vinculada a l'home i la natura. Recorda les paraules de Goethe:

Per conèixer la natura hem de ser la mateixa natura [...].

L'ésser immers en la natura i tot el que l'envolta per a les seves necessitats més essencials és aconseguit a requeriment del cos i dels sentits. La terra i l'home formen part de la natura i qualsevol bocí de terra que agafem per transformar-lo en un objecte o una forma ens torna a la totalitat del planeta i l'univers.<sup>45</sup>

---

44 Parcerisas, 2004, p. 12.

45 Parcerisas, 2004, p. 12.

És aquesta capacitat de situar el gest creatiu en la dimensió de l'esdevenir natural que fa que l'objecte construït compleixi les expectatives de la natura i la cultura. Si l'objecte només observa les exigències de la cultura, però no té en compte les necessitats de la natura, es convertirà segurament en un objecte de moda, destinat a un ràpid desgast i desaparició. Si l'objecte només respon als requisits de la natura, però desatén les pautes de la cultura, es mantindrà en una evolució continguda, per tant, és possible que perdi la seva capacitat relacional i redueixi el seu progrés funcional, discursiu, material... és quan l'objecte construït uneix en el seu ser un equilibri amb l'essència de la natura i la cultura que esdevé un objecte que reuneix la qualitat del que Goethe anomena *fenomen primigeni*. Aquest es basa en la relació que transforma la creació d'un objecte en una experiència, cosa que acostava Noguera a la visió científica de Goethe, tal com explica Parcerisas:

[...] «fenomen primigeni» (*Urphänomen*), quelcom que es manifesta de l'àmbit espiritual dels fenòmens observats pels sentits: un coneixement espiritual que conté tant la idea com l'experiència sensorial.

Per tenir accés a aquest «fenomen primigeni», Noguera activa profundament les qualitats de la matèria, el seu coneixement pregon, els seus estadis (líquid, sòlid, cru, cuit, trencat) i les seves qualitats (duresa, suavitat, pastositat, humitat i sequedat), i l'acosta del paisatge a l'home mitjançant l'eina i l'objecte.<sup>46</sup>

És així com, segons Parcerisas, Noguera passa d'un estadi salvatge de la matèria a un estadi civilitzat i posa en moviment la tradició per expressar una filosofia de la vida a partir de la matèria: «Pren una posició en què l'ésser humà és l'actiu de la ciència i de la vida a partir de l'experiència sensorial, de manera que art, ciència i vida comparteixen el mateix camp espiritual» (Parcerisas, 2004, p. 14). Noguera, a través de les seves accions, converteix els processos de les pràctiques de la terrisseria —que es basen en els comportaments de la matèria i els seus canvis— en una experiència científica i poètica:

Són accions que aprofundeixen en l'esperit de la matèria, en la seva energia i les seves capacitats, i que porten [...] el desglossament d'un procés que obre les portes a la matèria en moviment, a la dimensió conceptual que es desprèn d'una presa de posició dels sentits.<sup>47</sup> (Parcerisas, 2004, p. 14)

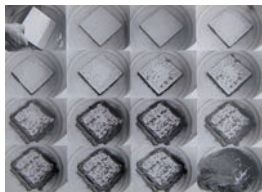
Noguera arriba a enfocar de prop, detingudament, aquestes manifestacions de l'energia que es mou, que traspasa la matèria i l'estimula perquè esdevingui i vibri. Exerceix la seva capacitat de captar aquests fenòmens quan es manifesten en la seva màxima esplendor:

46 Parcerisas, 2004, p. 13.

47 Parcerisas, 2004, p. 14.

Tot el treball de Noguera, tant en terra com en altres materials, respon a una filosofia del fluir, a una visió intuïtiva del món marcada per una percepció de l'ordre còsmic a partir de la força física dels materials [...]. Quan practica l'acció fa palès l'ésser de les coses, un fet que l'apropa a una visió zen i a una filosofia que accepta allò que és inevitable, el pas dels esdeveniments, tot generant una filosofia de les coses imperfectes.<sup>48</sup>

Aquest augment de l'enfocament de les explosions de vitalitat de la matèria li permet relativitzar les escales i poder jugar a confondre-les. Per exemple, individua el paisatge concentrat en una rajola assecada i crua que es desfà dins d'una conca d'aigua. És aquesta energia de la matèria que es desplega espontàniament i de manera explosiva que sedueix Noguera. L'impulsa a la recerca de metamorfosis i les localitza en diferents poètiques, com per exemple els comportaments de la terra crua en contacte amb l'aigua, el foc o amb diverses eines com les tisores, la serra, el trepant, etc.; les analogies entre l'argila i el cos —el cos humà com a màquina que es comporta com a gelatera en generar excrement—; la poesia de la imperfecció i l'atzar; la poesia del clima i el paisatge —els plats engalbats picats per la pluja en procés manual d'assecatge a l'aire lliure (Parcerisas, 2004, p. 16).



Noguera, P. (1973). *Rajola Seca i Crua Submergida dins l'Aigua*.



Noguera, P. (1994-2003). *Matèria Adormida*.



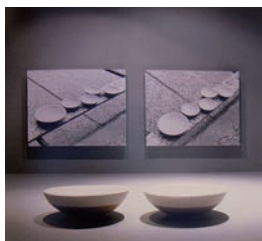
Noguera, P. (1976). *Càntir Tallat amb Tisores*.



Noguera, P. (1978). *Acció*.



Noguera, P. (1976). *Acció*.



Noguera, P. (1976). *Plats Picats per la Pluja*.

48 Parcerisas, 2004, p. 15.

### 2.6.2. L'humà i la terra

La terra, juntament amb les condicions i les circumstàncies que acompanyen la realitat tangible i l'esdevenir fenomenològic, constitueixen per Noguera la columna vertebral sobre la qual articula tot el seu treball, i que es planteja com una experiència empírica des de la qual s'activa el coneixement. La percepció, l'experiència i el coneixement estan vinculats a l'activitat humana i, per tant, el traç o la presència humana en l'imaginari de Noguera sempre està present, directament o indirectament, sigui com a subjecte de l'acció, sigui com a rastre d'un gest, etc. Aquest testimoni afirma l'existència necessària d'un ésser producte de la natura, vinculat a ella i que forma part d'un tot. Així, les idees bàsiques de Noguera estan fonamentades per: «L'observació i l'experiència sensorial pel davant per atrapar la dimensió de l'ésser contingut en la natura i en les coses» (Parcerisas, 2004, p. 15).

Parcerisas enumera les concepcions de Noguera sobre la idea de *terra*. Aquest recull il·lustra la complexitat i dona una panoràmica d'aquest mapa enredat que conformen les diverses derivacions sorgides del concepte:

Quan parlem de «terra» en el treball de Noguera, els significats es multipliquen i s'accionen els derivats: terra (matèria, argila), terrera (paisatge, indústria), territori (mapa), planeta terra (vinculació al cosmos i a l'univers), terra (lloc, identitat, llengua, cultura), terres (colors), terreny (joc), entre altres, però sempre són significats essencials, referits a la «terra de construcció».<sup>49</sup>

La terra és la zona d'investigació del treball de Noguera, i és des d'aquest element bàsic i humil des d'on construeix tota la seva obra; a partir d'ella, s'endinsa en pensaments profunds i complexos. Té en compte el foc, les coccions, els vernissos, però se sent atret per la part matèrica de la terrisseria, la part més elemental. És el contacte i la transformació de la matèria, és la plasticitat de l'argila i els seus estats com a síntesi originària de les accions de la vida:

Tota l'obra de Noguera, tant la que fa referència a les terres com la que no hi al·ludeix [al temps circular], respon a un recorregut sense principi ni final, a un sentit de l'espai i del temps circular, sagrat, primigeni que, tanmateix, s'emmiralla en el cicle vital de l'ésser humà que va de la vida a la mort, que surt de la terra i hi torna i en què l'home, inexcusablement, forma part d'una creació més global. L'artista és un convidat més al fet de la creació, que subratlla la presència de l'ésser, en el seu entorn i la seva pertinença al planeta terra com a espai de supervivència i que, malgrat el progrés i la tecnologia, no ha modificat la condició essencial de l'home.<sup>50</sup>

49 Parcerisas, 2004, p. 15.

50 Parcerisas, 2004, p. 61.

En la relació oberta que es crea entre l'humà i la terra es contemplen potencialitats material-discursives del ser en el món. Per Noguera, és una zona de possibilitats on tots els actors estan convidats i oberts a interactuar sense cap mena de determinació ni fita concreta, menys la de ser partícips de l'entorn i el medi. Qualsevol recorregut és possible i Noguera aprofundeix la seva idea de *continuitat*, la qual s'origina en el paisatge i es desenvolupa en la construcció dels diversos aspectes que s'emmarquen en la idea d'*hàbitat*. Aquest recorregut comença en l'extracció de l'argila a la terrera, passa per l'elaboració dels estris i atuells presents en l'àmbit domèstic, fins a la construcció física de la casa:

Això demostra que tot forma part de la natura, que l'eina i la màquina continuen sent fonamentals com a prolongació de la mà en la transformació de la matèria i que el repertori dels treballs exposats fa de mostrar del ventall industrial que encara avui envaeix les llars i els jardins, un fet viu, de cap manera arqueològic o decoratiu, un univers de terra cuita en ús que ens ajuda a ordenar el món.<sup>51</sup>

Sens dubte, un univers de terra cuita que se segueix produint i que continua creixent de manera global i massiva al final del primer quart del segle XXI. No mones segueix omplint l'interior de les cases i els jardins, també consolida les seves estructures arquitectòniques, a més d'estar molt present també en el teixit urbanístic. Els productes de ceràmica formen una gran massa d'objectes vitrificats arreu del món. A més dels ja esmentats, hi ha una altra part que està en un procés de producció i una altra part que es troba amuntegada en fàbriques, magatzems, tallers, etc., esperant el seu torn per ser comercialitzada.

Així doncs, una gran producció de terra cuita que segueix creixent des del punt de vista de la fabricació i el consum. Una expansió que deixa una gran empremta de la seva colonització en l'àmbit global i que és atemporal.

Als anys setanta i vuitanta es va començar a desenvolupar la consciència ecològica que s'ha anat consolidant el primer quart del segle XXI. En aquella època sí que es tenia una idea clara de la conquesta social dels productes fabricats industrialment, els quals capgiraven la qualitat del paisatge quotidià dels ambients habitats pels humans. Era i és realment un cos viu en moviment creixent expandint-se sense treva en tots els àmbits on els humans tenen presència, sigui a casa de qualsevol persona del món occidental, al barri més impenetrable de les perifèries de les grans ciutats, al poblat més remot de la selva, a la falda de les muntanyes més altes del món, al mig dels oceans o a l'espai —on milions de trossos de deixalles espacials estan orbitant descontroladament. És des d'aquesta visió expansiva de la transformació de les matèries primeres naturals convertides en objectes industrials de consum globalitzat on Noguera posa la mirada per analitzar «la fusió entre la terra i els seus recursos, i tot allò que envolta els humans» (Parcerisas, 2004, p. 60).

---

51 Parcerisas, 2004, p. 15.

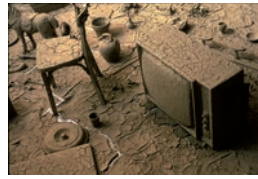
Així, a finals dels anys setanta neix l'«enfangada», una acció que es basa a cobrir d'argila líquida un paisatge d'objectes domèstics quotidians escampats per terra. Els objectes queden completament coberts de la pasta semifluida d'argila que inunda l'espai. Així, desapareixen les seves particularitats individuals, tot i que les formes dels seus volums són reconeixibles i identificables. Apareix un denominador comú que els iguala amb una mateixa aparença monocroma, els situa enmig d'un paisatge pantanós i els atrapa a través d'una capa de llot enganxós que va canviant de color i es va esquerdant a mesura que es va assecant.



Noguera, P. (1981). *H<sub>2</sub>O*. (1983). *Climatologie Intérieure* [Climatologia Interior].



Noguera, P. (1982). *Enfangada* (detall).



Noguera, P. (1979). *Enfangada* (detall).

Aquesta és la màxima expressió de la unió entre el paisatge i l'hàbitat que explora Noguera. Utilitza una manifestació de la natura que demostra la seva superioritat potencial en relació amb la força desfermada: la riuada, la inundació. Es tracta de dos esdeveniments que poden ser la causa de tràgics desastres naturals impossibles de prevenir i controlar pel gènere humà. Així, en les enfangades, Noguera visualitza aquesta força incontrolable i salvatge de la natura que sobrepassa la capacitat humana de control de la natura, però amb la qual els humans han de relacionar-se, perquè forma part del medi.

Les enfangades també fan referència a la relació de continuïtat que s'estableix amb els recursos naturals, els quals, al final, són l'origen de tots els objectes que formen part de l'entorn on es desenvolupa la vida humana. En aquest sentit, la monocromia de l'enfangada i la matèria utilitzada, la terra, són un encert, perquè argumenten amb precisió la idea dels cicles naturals-culturals que indistintament comporten un mateix origen i un mateix destí.

En les enfangades també hi ha un factor determinant que les fa misterioses i atractives. És en relació amb el temps. El fet d'homogeneïtzar tots els objectes amb una capa d'argila fluida els amara d'una condició de temps geològic. Anul·la la seva expressió de qualitat temporal, la qual mostra que el producte té a veure amb un moment concret, amb una època, amb una moda. La petrificació dels objectes i el procés d'esquerdejar-se del fang

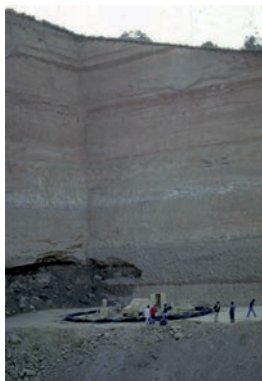
els situa en una dimensió fora del ritme de producció de la societat capitalista, el qual es basa en la constant reintroducció de nous productes al mercat per activar l'economia. Per tant, el fet de mineralitzar amb fang els objectes esborra aquesta seva dimensió de provisionalitat, de superficialitat i impermanència, introduint-los en una altra dimensió que transita pels ritmes de l'esdevenir geològic i el temps unitari de la natura.

### 2.6.3. El cicle: natura-cultura-natura

Les enfangades de Noguera no només s'escenifiquen en espais interiors a manera d'instal·lacions, també se situen en espais exteriors com a obres pensades específicament per a un lloc i, per tant, agafen una dimensió paisatgística. És el cas de *Prop de la Terra*, una acció que va desenvolupar a la terrera de Vacamorta el 28 i el 29 de juny de 1980. Parcerisas explica que *Prop de la Terra* és una acció paradigmàtica, perquè està feta en el context d'una terrera d'on s'extreu la terra i on els objectes, els quals s'utilitzen en la vida i el funcionament d'una casa, són banyats en el seu fang, és a dir, en el seu propi paisatge.



Noguera, P. (1980). *Prop de la Terra 1.*



Noguera, P. (1980). *Prop de la Terra 2.*



Noguera, P. (1980). *Prop de la Terra 3.*



Noguera, P. (1980). *Prop de la Terra 4.*



Noguera, P. (1980). *Prop de la Terra 5.*



Noguera, P. (1980). *Prop de la Terra 6.*

Noguera proposa una cocció ritual d'una enfangada d'objectes domèstics, situats sobre un gran terraplè de composició argilosa d'on les màquines extreien la terra per al seu processament. L'acció té la durada de dues jornades, perquè el primer dia es col·loquen

dins d'un cercle els objectes —un cotxe Citroën dos cavalls, un llit vestit amb tots els seus complements, una nevera, un armari amb roba, una taula parada, un escriptori, una televisió, etc.— i seguidament s'enfanguen. Durant la nit, es disposen en una circumferència, exterior als objectes, feixines de llenya que cremaran tota la nit. L'endemà, una vegada refredada la foguera, es podrà observar el canvi d'estat dels objectes que hauran quedat vitrificats, cuits per l'efecte del foc.

El fet de portar els objectes a la mateixa terrera i enfangar-los a l'interior del forat, testimoni de l'extracció de l'argila, apropa els objectes de fabricació industrial al seu més o menys remot origen natural. Amb el cercle de feixines enceses tota la nit hi ha la intenció de vitrificar-los i convertir-los en roques. Precisament la roca és l'estat primigeni de l'argila. Tornar a l'origen és una manera de sublimar la matèria que s'ha pervertit —a conseqüència dels procediments i els temps productius industrials en què ha estat introduïda— per retornar-la de nou a una essencialitat que es troba en el ser i el sentit de la natura.

Els objectes produïts per les societats contemporànies, subjectes a finalitats consumistes i emmarcats en un temps fraccionat, contrasten amb la matèria primigènia, la qual conté un sentit còsmic i batega amb el temps unitari. Noguera treballa i contrasta les materialitats. És un conductor de materialitats i les canalitza cap a zones on aflora el seu sentit, on assoleixen la realització com a entitats que formen part d'un ecosistema comú.

*A Prop de la Terra* s'aconsegueix provocar un joc de contrastos: entre la rotllana de foc que crema tota la nit i el gran estany amb aigua que hi ha just a sota del marge del terraplè, al fons del terror impermeable; entre el fang humit i plàstic de l'enfangada, amb un color intens, viu i brillant, i l'argila aspra, assecada i rígida de l'entorn de la terrera, amb un color apagat, esmorteït i mat; entre els objectes elaborats en processos industrials i els terrossos d'argila de l'entorn amb la seva forma natural; entre l'argila crua i susceptible als canvis de la terrera i la permanència de la terra cuita, resultant del procés de cocció dels objectes enfangats. Aquest contrast entre els diferents estats, interdependents entre ells, és importantíssim en els recorreguts que provoca Noguera. A partir d'ells, explica els processos de l'esdevenir dels materials i de les coses. Experiències que suggereixen que els processos autopoietics són la base de l'evolució natural que s'enllaça amb l'evolució cultural. Està proposant una lectura oberta, continuada i cíclica de l'evolució dels processos naturals cap als industrials, que tendeixen a la generació de sistemes cada vegada més complexos.

Noguera també investiga què hi ha al darrere de l'objecte produït i com continua el seu cicle vital. Apareix una necessitat de tancar el cicle, de fer un recorregut invers per poder copsar de nou l'essentialitat inicial de l'origen. Si s'ha partit de la terra i s'ha arribat a l'hàbitat, ara es fa necessari desfer el camí i anar de l'hàbitat a la terra. O sigui, cal anar des de la complexitat cap a l'essentialitat per tornar a l'elementalitat:

Una altra instal·lació (*Ratllador / Paper de Vidre*, del 2002) desafia l'*Homo faber* amb un innocent element de cuina: un ratllador, que va desconstruint a poc a poc el repertori de



cossis d'ús domèstic i d'objectes de construcció, i el converteix de nou en una muntanya de pols d'argila. S'insinua la reversibilitat de la matèria crua, la qualitat física de sortir de la terra i tornar-hi transformada en qualitat metafísica.<sup>52</sup>



Noguera, P. (2002).  
*Ratllador / Paper de Vidre.*



Noguera, P. (2002).  
*Ratllador / Paper de Vidre*  
(detall).



Noguera, P. (1999). *Prémer  
amb les Dents.*

Una altra acció que parla de desfer el camí que va de la cultura a la natura és *Prémer amb les Dents*, del 1999. En l'acció, Noguera mossega uns plats de terra crua fins que desapareixen. Mentrestant, escup els trossos sobre la taula, on es van apilant i van agafant una forma de muntanya, la qual té connotacions formals en relació amb les racions de menjar que es dipositen dins d'un plat. El fet de mossegar el continent mentre va apareixent el contingut (Parcerisas, 2004, p. 17), és una clara al·lusió a un recorregut a la inversa de la construcció cultural.

El camí que va de la cultura a la natura és un trajecte que accepta la impermanència de l'existència, i posa en relleu els processos per sobre dels resultats o les fites obtingudes. Els processos són la realitat i són reals, els objectes i la matèria són els mitjans que permeten als processos esdevenir i realitzar-se. No importa si els processos van endavant o enrere, perquè el sentit és una conseqüència de la seva existència; en canvi, sí que és important que circulin, que esdevinguin, perquè el seu moviment comporta el compliment dels cicles i l'acceptació d'una evolució embullada i interdependent, tant en l'àmbit *macro* com *micro*.

La fragmentació a la qual fa al·lusió Noguera en la seva acció *Prémer amb les Dents* és una primera aproximació a una desconstrucció. Suposa un reconeixement de la importància de disgregació, en el sentit d'un retorn a l'origen i la unitat. En l'acció *Ratllador / Paper de Vidre*, realitzada només tres anys més tard, Noguera individua la pols com a centre de gravetat de la construcció cultural i, consegüentment, del seu antecedent directe, l'evolució natural.

52 Parcerisas, 2004, p. 60.

Quan Noguera es passa hores ratllant cossis i maons de terra crua per reduir-los íntegrament a pols, no està destruint com a objectiu final de l'acció, sinó que està continuant un procés evolutiu que ha arribat al seu moment màxim de realització i comença una nova etapa de descomposició per poder retrobar novament la unitat original. Reconstitueix la pols de la terra, del fang, cosa que permet accedir de nou a la plasticitat elemental i recomençar o recontinuar amb la reconfiguració del món.

#### 2.6.4. El gest entre la natura i la cultura

Hi ha una força interna de la natura que té la capacitat de formar, de constituir, d'estendre's, de persistir. Aquesta força no material<sup>53</sup> reacciona amb els elements materials i els reactiva, els transforma i els reconfigura constantment. L'energia de la matèria comporta l'activitat dels materials, el seu moviment intern i extern.

El gest està present a la natura, pot ser humà i no humà. És el desig, és la causalitat, és l'atzar, és la intenció. El gest humà pot formar part de l'esdevenir natural, pot formar part del món i col·laborar en la seva configuració. Així, l'humà i el món es troben i esdevenen conjuntament. Natura i cultura flueixen, i creen el món plegades i sincrònicament. Un equilibri obert i holístic amara el fenomen de complicitats i complementaritats recíproques que modela la matèria i detecta noves oportunitats.

La creació de les coses interpel·la sobretot a la natura. La creació dels objectes interpel·la sobretot als humans. Quan la natura i la cultura flueixen plegades, els objectes construïts són més a prop de ser coses i, per tant, de ser més oberts i més permeables als canvis i les agències. Quan flueixen plegades, els objectes construïts es converteixen en les coses i retornen un eco còsmic que ressona amb «la totalitat del planeta i l'univers» (Parcerisas, 2004, p. 12). En aquesta acció s'ha donat una simbiosi completa entre natura i cultura. El tractament, la resposta, la reacció, la predisposició dels materials és la mateixa, tant si opera la natura com si opera l'humà. No hi ha diferència i per això l'esperit, l'efecte i la manifestació que cadascuna d'elles transmet té la mateixa qualitat, intensitat i sentit. La diferència entre l'esdevenir formal natural i el cultural és el gest. En aquest cas, en estar completament dessubjectivat i desculturalitzat flueix de manera instintiva i natural sense intenció predeterminada, només seguint els reflexos de la memòria implícita i els estímuls de la percepció activa. Aquests capteniments permeten una fusió entre les capacitats humanes, augmentades per la seva conjunció amb les facultats animals que, de fet, permeten connectar i trobar una continuïtat amb les propietats de la materialitat inorgànica. El gest no s'origina de la determinació de manipular la matèria, sinó de l'estímul de la necessitat de col·laborar fluïnt amb ella, i esdevenint conjuntament en un diàleg únic de confiança i escolta recíproca per compartir l'adaptació propositiva del món.

53 Parcerisas cita Goethe (Parcerisas, 2004, p. 12), però no n'ofereix cap altra referència.



Planella, S. (2020). *Terrossos i Bols 1.*



Planella, S. (2020). *Terrossos i Bols 2.*



Planella, S. (2020). *Terrossos i Bols 3.*



Planella, S. (2020). *Terrossos i Bols 4.*



Planella, S. (2020). *Terrossos i Bols 5.*



Planella, S. (2020). *Terrossos i Bols 6.*

L'energia del gest i l'energia de la matèria esdevenen una sola cosa, i emergeixen formes fluides, continues i connectives que assenyalen el sentit del ser de l'esdevenir, tal com ho mostra l'experiència. Des d'aquest punt de vista, es pot dir que en el procés de l'acció tracta la matèria com una continuïtat orgànica-inorgànica, amb què ofereix compartir capacitats i propietats molt valuoses i de les quals depenen (o han depès) l'evolució i la supervivència.

El fet d'intervenir en la matèria a través del gest, des d'una actitud no culturalitzada, permet activar-la amb uns propòsits que atenen més la relació de reciprocitat funcional i ambiental que no pas les necessitats tendencioses d'un interès unilateral. Dues altres



Planella, S. (2020). *Bol EnfonSAT 1.*



Planella, S. (2020). *Bol EnfonSAT 2.*



Planella, S. (2020). *Bol EnfonSAT 3.*



Planella, S. (2020). *Bol EnfonSAT 4.*



Planella, S. (2020). *Bol EnfonSAT 5.*



Planella, S. (2020). *Bol EnfonSAT 6.*



Planella, S. (2020). *Bol Enfonsat 7.*



Planella, S. (2020). *Bol Enfonsat 8.*



Planella, S. (2017). *Plat Ofrena 1.*



Planella, S. (2017). *Plat Ofrena 2.*



Planella, S. (2017). *Plat Ofrena 3.*



Planella, S. (2017). *Plat Ofrena 4.*



Planella, S. (2017). *Plat Ofrena 5*.



Planella, S. (2017). *Plat Ofrena 6*.

accions sorgides de l'escolta i del fer implícit des d'una actitud oberta i participativa van ser *Bol Enfonsat* i *Plat Ofrena*.

*Bol Enfonsat*: una vegada construït un bol, es va col·locar al seu interior una pedra que es trobava a la zona d'on es va recollir la terra que es va utilitzar per fer el contenidor. Atès que el contenidor era porós, en ser fet amb argila crua, s'enfonsà ràpidament i es va desfer sota l'aigua.

*Plat Ofrena*: es va alçar la paret del plat, deixant de base el mateix terreny de l'acció. D'aquesta manera, l'argila del terreny va quedar articulada amb l'edificació de la paret del plat. Per tant, ella mateixa va créixer enlaire i es va erigir en una estructura que s'aixecava obrint-se cap al cel.

Altres elements al seu voltant procedien de la mateixa manera, buscant la llum i demostrant la seva persistència en el fet de créixer enlaire. En el fet de créixer i desenvolupar-se hi ha implícit el cicle de la dissolució. El plat, amb la humitat de la nit, es va ensorrar i amb els dies es va anar integrant a l'argila de la qual formava part.

### 2.6.5. La pols en la seva condició de prematerialitat

La pols, tal com la concep Pere Noguera, com a centre de gravetat i lligam evolutiu de l'encadenat natura-cultura-natura, conté una individuació única que la diferencia de totes les altres coses i li atorga una àuria d'entitat inclassificable, immaterial, incontrolable, inabastable. S'escapa de la necessitat de classificació taxonòmica humana. Sí que s'ha estudiat i definit la pols de la Terra i l'atmosfera, però es desconeixen completament la composició i les funcions de la pols interestel·lar o còsmica.

En els plantejaments que s'estan desenvolupant en aquests últims apartats, la pols com a trànsit entre la materialitat compactada i la disgregació de la materialitat pot apropar la corporalitat més matèrica a aquell món no tangible on es produeixen les transicions i les reconfiguracions dels estats fenomenològics. La pols, en el seu esdevenir incorpori, pot servir de condició concreta de referència sobre la qual investigar per arribar a concretar una mica més aquests espais inaccessibles per la percepció humana, però que, en canvi, tenen el seu propi desenvolupament i la seva pròpia vitalitat. La pols agafa un sentit mític des del moment que sempre ha estat present com a símbol de l'inici i el final dels cicles vitals i cosmològics. En el sentit pràctic, sempre ha estat present com una entitat incòmoda per la seva incontrolabilitat i el record constant precisament de la disgregació, de la desintegració, de la tendència a l'entropia, però al mateix temps, també de la possibilitat de reintegració i reconstitució.

Els recorreguts des del caos, l'informe i l'amorf cap a la restitució corporal, o viceversa, des de la corporalitat consolidada vers la dissolució marquen, en tot cas, unes vies i uns desenllaços obligatoris per a qualsevol procés material. Precisament aquests recorreguts cíclics desprenen una gran potencialitat pel seu dinamisme regenerador, el qual comporta l'evolució de la materialitat com una entitat activa i en constant desenvolupament. La recombinació infinita dels seus components implica l'opció de produir noves reconfiguracions formals en l'àmbit fenomenològic, però també implica la desconfiguració d'altres elements que progressen cap a la dispersió. La pols com a resta de les corporalitats absents, però, també, la pols com a potencialitat indefinida d'una possible futura generació de noves corporalitats, l'origen i el destí de totes les coses, dibuixats al mateix cicle. Jussi Parikka, doctor finès especialitzat en l'anàlisi cultural de les noves materialitats i investigador de la teoria dels mitjans, va escriure un article sobre la pols en el qual cita el llibre *Cyclonopedia* (2008), de Reza Nagarestani:

Cada partícula de pols conté dintre d'ella mateixa una visió única de la matèria, el moviment, la col·lectivitat, la interacció, l'afecte, la diferenciació, la composició i l'obscuritat infinita [...], una base de dades cristal·litzada o un argument preparat per combinar-se i reaccionar, per ser narrat en i a través d'alguna cosa. No existeix cap línia de narració més concreta que un reguitzell de partícules de pols.<sup>54</sup>

54 Parikka, 2012, p. 25.



Planella, S. (2020). *Rastres de Pols 1.*



Planella, S. (2020). *Rastres de Pols 2 (detall).*



Planella, S. (2020). *Rastres de Pols 3.*



Planella, S. (2020). *Rastres de Pols 4 (detall).*



Planella, S. (2020). *Rastres de Pols 5.*



Planella, S. (2020). *Rastres de Pols 6 (detall).*



Planella, S. (2020). *Rastres de Pols 7.*



Planella, S. (2020). *Rastres de Pols 8 (detall).*



La pols agafa presència en l'última etapa de la part pràctica de la tesi. La pols és una condició inherent a la qualitat de l'argila. L'argila està formada per partícules finíssimes, inferiors a 1  $\mu\text{m}$ , equivalent a una mil·lèsima part d'un mil·límetre. L'argila assecada té una resistència mecànica baixa i, per tant, es desintegra i es converteix en pols molt fàcilment. Tot i que l'argila compactada té un pes específic alt, de 3 o 3,5  $\text{g}/\text{cm}^3$ , i, per tant, és pesant, l'argila en pols, en estar formada per partícules molt petites i molt lleugeres, voleia, es manté i es mou en l'aire amb molta facilitat. De fet, es mou molt i molt ràpidament. Això sí, quan no hi ha estímuls exteriors, es diposita en qualsevol lloc i es queda quieta. La seva manera de revelar-se contra la força de la gravetat o d'adaptar-s'hi la fa singular, així com el fet de tenir tanta facilitat de moviment i capacitat d'integració amb altres compostos matèrics. Són aquestes facultats, juntament amb la seva ubiqüitat, tant en el nostre medi com en el cosmos —en forma de pols interestel·lar—, juntament amb la seva presència atemporal —quasi es podria parlar de presència persistent des del començament de la creació de la matèria, com a primeres partícules de pols còsmica després de l'explosió del Big Bang—, el que l'assenyala com a candidata a subsistir fins al final dels temps i potser més enllà.

És, doncs, aquesta facilitat de moviment, aquesta flexibilitat en l'agrupament o el desagrupament i la ubiqüitat espai-temporal que la fan singular i única. Així doncs, la seva entitat s'ha convertit en una presència activa i central en l'última etapa de desenvolupament de la part pràctica performativa d'aquesta recerca. Les seves connotacions en relació amb l'ajuntament, la separació, la integració, el retrobament, la desintegració, la mort, la disseminació, la igualació en relació amb qualsevol mena de corporalitat, han sigut fonamentals, s'han convertit en conceptes determinants per al desenvolupament i el recorregut de la investigació, i han propiciat un clar i coherent efecte conclusiu, pràctic i teòric.

La pols incontrolable s'escapa fins i tot, segons Parikka, de l'univers (post)kantià, perquè no es pot accedir a una entitat com la pols si no és a través de les categories assumides *a priori*: temps i espai específics del subjecte transcendent. Segons ell, coneixem el món i els mons no humans només a través de les mesures epistemològiques (Parikka, 2012, p. 25). La pols és un estadi avançat de la plasticitat. L'estadi final on la plasticitat deixa de ser el rastre de la voluntat, la forma en negatiu de la intenció i el gest, la transformació «com a única sortida possible a la impossibilitat d'escapar [...] La constitució d'una sortida allí on no hi ha cap sortida possible» (Malabou, 2010, p. 8), i finalment el pols es converteix en la vitalitat i la llibertat topològica autònoma suspesa, escampada i difosa pel món, i que es regeix per unes lleis intrínseques que no responen a les lògiques antropocèntriques, obsessionades amb el seu control i, fins i tot, la seva extinció.

La pols com a part visible de l'esdevenir, manifestació constitutiva de la creació del temps, amb la facultat de compactar-se i desintegrar-se amb la mateixa facilitat que ho fa la creació constant de la dimensió espai-temporal de la realitat. La pols com a base d'organització topològica de l'esdevenir material que es constitueix i es descompon segons la necessitat d'individuarse en cada moment, des de la diferenciació com a exigència de l'esdevenir. La pols de l'argila, la pols de la terra com a grans de matèria que, en la seva capacitat de reconfiguració infinita, autònoms i autoorganitzables, modelen l'esdevenir de manera fluida i igualitària.

La pols és un medi que permet ajuntar-se i compenetrar-se amb l'altre i així es converteixen en una mateixa cosa, en la qual desapareixen les diferències d'origen, de qualitat, de direcció. La pols, és a dir, els seus components o partícules perden la seva identificació amb unes característiques diferencials referents a la qualitat o l'origen, s'homogeneïtzen i es tornen equivalents, són simplement unes divisions extremes de la matèria. De fet, la pols com a últim estadi de la materialitat perd, en aquest recorregut, les seves individualitats i entra en un estat entròpic que pot tendir a la dissolució, o bé, pot ser l'inici de la producció de reformulacions i reformacions potencials.



Planella, S. (2020). *Pols als Peus 1.*



Planella, S. (2020). *Pols als Peus 2.*



Planella, S. (2020). *Pols als Peus 3.*



Planella, S. (2020). *Pols als Peus 4.*



Planella, S. (2020). *Pols als Peus 5.*



Planella, S. (2020). *Pols als Peus 6.*

En aquest sentit, agafa el paper de capacitar la transmaterialitat i, per tant, de superar totes les connotacions personals, individuals, diferencials i contraposades per poder entrar en contacte amb la qualitat prematerial. Busca la juntura, la conformació i la identificació a partir dels principis d'igualtat, d'equivalència. Un gra o partícula de pols, individualment, no té cap valor una vegada despres de la seva individuació; però, en canvi, esdevé importantíssima de cara a la compactació en l'estratificació, la concreció, la sobreposició que obre la porta a crear noves corporalitats i futurs materials. Aquí prenen molta importància les agències d'altres fenòmens que tenen a veure amb capacitats físiques, intrínseques també a la materialitat, però vinculades a les forces de la natura, com la força de la gravetat o la força electromagnètica. L'atracció d'aquestes forces actua sobre qualsevol partícula amb massa, per petita que sigui, i aleshores afloren les facultats transformadores, evolutives, però, sobretot, prenen importància les interaccions entre els diversos elements que hi intervenen. El gravitó té la responsabilitat que totes les coses es comuniquin entre elles i s'atreguin, o sigui, creïn agrupacions i col·lectivitats.

Aquesta possibilitat de la materialitat d'arribar a les noves formes de reagrupació a partir de la disgregació té una clara correspondència amb la transindividuació explicada per López Gabrielidis (2020, p. 178), segons les teories de Gilbert Simondon: l'estadi transindividual demana transcendir la interindividualitat basada en relacions de caràcter pràctic i utilitari per produir col·lectivitats «hiperfuncionals» que només neixen de la connexió d'aquella part que no està encara individuada, i que conté una càrrega de realitat preindividual que sobreviu en forma d'energia en potència. És una energia que constata que s'és alguna cosa més que individus, perquè és impossible actualitzar-la individualment. D'aquí neix la verdadera reciprocitat afectiva-emotiva de l'evidència de saber-se incomplets.

Així, la col·lectivització retorna a un estat primordial i elemental on l'encontre, la regeneració, la reconstitució són possibles, però ara són possibles després de la dissolució de l'activitat de les característiques individuals, per tant, des de la desintegració que es produeix en un procés entròpic que iguala i prematerialitza la individuació de la matèria, cosa que obre la possibilitat de reagrupar, de reconfigurar, de regenerar des d'uns paràmetres que tenen en compte la socialització una vegada superades les diferenciacions d'origen, de classe. La constitució de la pols està basada en aquesta despersonalització, desidentificació; en canvi, quan les agències comencen un procés de reconstitució, de reconsolidació i de compactació, la reminiscència de la identitat individual torna a agafar importància, perquè en reformar-se un nou cos necessita marcar una diferència, per contribuir al moviment que activa l'afectivitat i l'agencialitat.

### **2.6.6. Desenvolupament de la pràctica a la terrera**

El treball amb la pols com a entitat matèrica ha esdevingut el punt d'arribada de la part pràctica a la terrera. El recorregut de treball s'ha desenvolupat en quatre etapes amb un lligam de continuïtat, les quals s'han anat perfilant com a determinants.

La primera etapa comença amb l'observació de l'entorn de la terrera, i amb l'enumeració i la recerca sobre els seus elements. També és una anàlisi i, al final, un aprenentatge sobre com l'atenció i la mesura dels seus components determina un canvi en ells, i com cal posicionar-se perquè l'afectació sigui mínima però, en canvi, perquè l'intercanvi d'informació sigui màxim.

La idea de la necessitat de canviar la manera de relacionar-se amb les altres corporalitats, les quals també són relacionals i afectives, implica posar en dubte la forma heretada de vinculació que s'arrossega de l'antropocentrisme. Per tant, també s'observarà amb molta atenció la relació que es produeix amb els elements de l'entorn que ofereixen unes propietats idònies per ser transformats i poder participar de l'acció creativa. És per tot això que, des del principi de les actuacions al terral, s'han prioritzat aquelles que permetin que es pugui donar una integració que vehiculi la interrelació cap a una inclusió recíproca que sigui afirmativa, de respecte i d'entesa.

En un segon moment, aquesta etapa de presa de situació també ha servit com a recorregut d'observació i enregistrament d'agències, fenòmens i reaccions que succeeixen en el context de la terrera. Això ha posat en evidència la interrelació profunda que hi ha entre tots els components biòtics i abiòtics de l'ecosistema, i també de la influència i l'ajust de recol·locació que suposa qualsevol nova introducció o canvi que s'hi produeixi.

La segona etapa ha servit per desprendre's de les reminiscències de construcció culturals que estan inculcades en els patrons creatius i formals. Aquestes limiten i empresonen la creativitat en unes línies de treball i unes resolucions creatives que ens identifiquen amb uns valors antropocèntrics, colonialistes, patriarcals i que determinen uns marcs de referència comuns, sigui en relació amb uns models constructius, sigui en relació amb unes temàtiques, unes formulacions, uns procediments o uns objectius coincidents en la contemporaneïtat. Per tal de desconstruir aquests patrons, s'ha recorregut a diverses pràctiques amb la intenció de subvertir l'ús de signes arquetípics de la cultura humana. L'exercici ha consistit a situar-los fora del context habitual amb la intenció de transformar-los en accions intuïtives, aculturals, i obertes a una evolució no construïda i inclusiva a qualsevol altra semiòtica diversa de la logocèntrica.

La construcció amb l'argila d'elements amb formes essencials, quasi evolutives, vinculades a l'ecosistema i a les seves interrelacions agencials ha fet emergir noves maneres de relacionar-se amb els elements. Quan, per exemple, treballant amb el fang es té en compte la seva qualitat existencial abiòtica, canvia completament el seu paper en la relació i, consegüentment, canvia radicalment l'intercanvi que s'estableix amb tots els actors participants. A partir d'aquestes noves relacions s'ha evidenciat la importància de no anul·lar l'essència pròpia de la materialitat, així com tampoc no es pot separar ni amagar la intervenció humana en aquesta mena de processos creatius. L'exploració en aquesta direcció ha portat al testimoniatge d'un recorregut que parteix de la necessitat de comunicar a través de signes oberts i arriba a presentar la possibilitat d'establir comunicació entre entitats o categories que convencionalment es consideren pertanyents

a registres incompatibles, com per exemple una matèria inorgànica —com és un tros de fang— en relació amb un organisme amb cognició —com ho és un cos humà.

L'èxit d'aquest procés consisteix, d'una banda, a reconèixer l'ésser de cada materialitat, tot respectant les seves vinculacions situades i enredades. D'una altra, en el canvi de posicionament del *performer*, que passa de produir i tenir el control de l'escena des de fora d'on succeeix l'acte de transformació de la matèria implicada, a tenir una actitud activa i, per tant, a acceptar formar part de l'escena de transformació com una matèria incorporada més que també es transforma juntament amb els altres components inclosos en l'experiència.

La tercera etapa es basa en l'exploració de la participació del *performer* com a part de l'escena i com si es tractés d'un material més de transformació. El *performer*, en la seva intervenció en l'escena creativa, comença agafant el rol d'una presència corporal que, segons la seva posició i la seva situació, determina una sèrie de condicions i qüestionaments en relació amb els vincles que s'estableixen entre ell i l'entorn. En aquesta forma d'intervenció, les construccions no humanes es lliuren a ser interpel·lades per la presència humana i adquireixen una identitat, i sobretot una certa vitalitat, que els confereix una facultat perceptiva i comunicativa. Aquestes qualitats capgiren l'ordre centralista, jeràrquic, classificatori, limitador i especulador que la cultura repressiva i tendenciosa ha imposat, per tal de dirigir i controlar sistemes de manipulació a través d'estratègies com l'extractivisme, el productivisme o la biopolítica.

Una altra forma d'intervenció de la presència del cos humà es dona quan entra a escena amb una actitud activa, en el sentit de desenvolupar una acció narrativa que dialoga i interactua amb els elements del medi on succeeixen els fets. S'activa, doncs, un relat espai-temporal que marca un desenvolupament relacional entre tots els actors que intervenen en l'acció i, aleshores, tots ells es transformen en concomitància. Aquesta praxi crea uns lligams d'interdependència i interconnexió amb tots els actors que participen de l'acció, i obre la possibilitat de compartir la transformació i la creació de l'esdevenir del món, col·lectivament, conjuntament.

D'aquesta manera, el mateix *performer* va desprenent-se de les capes construïdes i es va endinsant en unes accions menys controlades i més instintives, de manera que la part animal va aflorant, així com la seva part vegetal o mineral, fins a aconseguir fondre's amb l'entorn per tal de reconèixer-se com una única cosa.

Així doncs, les accions evolucionen des d'un accent cultural cap a una necessitat cíclica biològica i ecològica. S'arriba a la manifestació d'unes necessitats formals evolutives amb associacions i connotacions de la presemiòtica, amb capacitat de participar de manera col·lectiva en la creació i transformació de l'entorn. El desenvolupament participatiu del relat, capaç de plasmar unes noves corporalitats compartides entre humans i no humans, obre la porta a la col·lectivització postindividuada a causa de l'assoliment de l'estat precultural i prematerial.

2.6. Pere Noguera i el cicle de la terra



Planella, S. (2020). *Menjant Pols 1.*



Planella, S. (2020). *Menjant Pols 2.*



Planella, S. (2020). *Menjant Pols 3.*



Planella, S. (2020). *Menjant Pols 4.*



Planella, S. (2020). *Menjant Pols 5.*



Planella, S. (2020). *Menjant Pols 6.*



Planella, S. (2020). *Menjant Pols 7.*



Planella, S. (2020). *Menjant Pols 8.*

La relació simbiòtica amb l'entorn que es manifesta en la seva plenitud en aquestes últimes etapes de treball pràctic a la terrera, no és només la conseqüència del desenvolupament del treball formal d'aquesta tesi ni dels nous imaginaris que han proporcionat les noves tendències del posthumanisme i de les noves materialitats en aquests últims anys, sinó que ve de molt més lluny i aflora des d'estrats molt més profunds que tenen a veure amb l'inconscient, amb la intuïció i amb el fet de sentir. Posteriorment a la realització de l'acció *Fantasma* (2020), treball cabdal en l'última etapa pràctica a la terrera, es va fer evident la referència a un treball anterior del 2011, *Bota de Passeig* (peça exposada al Quart Festival Independent Pepe Sales de Girona, dedicat a Lluís Vilà) on es treballava partint dels mateixos impulsos d'integració amb la terra. Aleshores, l'acció va consistir a enfonsar el peu a l'interior d'un munt de terra del camp. El resultat va ser un munt de terra amb restes de pedres i de matèria vegetal que contenia un forat en el seu interior amb la forma del peu. Ja aleshores va aparèixer la necessitat de l'arrelament del cos a la terra, el compromís d'activar una continuïtat entre la terra i el cos, de concebre la terra no pas com una superfície que suporta l'activitat dels humans, sinó de sentir-la com una part més del cos humà de manera que la diferència entre una i l'altre desapareixia i es consolidaven com una única corporalitat. Quedava oberta la idea que el peu quedés empresonat i, per tant, immobilitzat com un arbre a l'interior de la terra o bé, que la terra adquirís la funció d'embotall del peu i, en conseqüència, passés de ser passiva —com a sòl que suporta l'agitació dels cossos— a ser activa —en formar part de l'activitat vital d'un organisme—. Aquesta llavor material discursiva que va germinar en el 2011, es va desenvolupar de manera profunda i radical en el 2020 a la terrera.



Planella, S. (2011). *Bota de Passeig*.



Planella, S. (2020). *Fantasma* (detall).

La coherència en relació amb els processos del treball creatiu que es van anar desplegant a la terrera per la vinculació situada que es va crear entre el material, l'acció i l'entorn, contenen de manera intrínseca un alt grau de connexió geotemporal. Aquesta qualitat implícita en la metodologia de treball, dona una profunditat natural a la producció creativa i, tanmateix, una marca singular per la seva interacció distributiva i sincrònica. És així com dues muntanyes de fang pastat i tendre acumulades sobre el terra, comporten unes conseqüències causals que es desenvolupen d'una manera natural precisament per la relacionalitat i afectes que propicia l'encontre. Els peus penetren els cúmuls de fang plàstic i aquest creix per les cames. La posició vertical del cos és una oportunitat per

subvertir la natural posició horitzontal de la terra. Els cilindres d'argila creixen des de terra i embolcallen cada cama, no tant pel fet d'organitzar-se verticalment, sinó més aviat pel desig d'elevat-se. Disposar d'una estructura vertical orgànica sobre la qual adaptar-se i enredar-se, representa una ocasió per transformar la propensió natural a la dimensió aplanada. Els dos cilindres s'uneixen per consolidar-se com a estructura piramidal a l'alçada dels malucs i així pot continuar aixecant-se al voltant de la cintura i del tors humà amb una estructura unificada i estable. La col·laboració és compartida i comporta una transmissió de capacitats. L'acció orgànica de construir una closca que s'adapta al cos que es troba al seu interior permet fer una immersió dintre la terra i tenir l'experiència de sentir-se part d'ella. D'aquesta manera, es capgiren els termes: l'organisme autònom passa a ser una ànima captiva d'una crosta externa gruixuda i rígida, mentre l'escorça de terra adquireix poders vitals com a organisme viu. La simbiosi entre l'acció animada i l'embolcallament inorgànic continua fins que la cuirassa externa cobreix el cap que queda soterrat dintre del fang. Els braços, alçats per sobre del nivell del cap, encara tenen moviment i poden continuar modelant la clofolla superior, fins que les mans queden atrapades per l'estructura rígida que emmanilla els canells. Les mans sobresurten de la clova com un testimoni de la vida interior de la nova corporalitat i dos forats a l'altura dels ulls permeten mantenir una relació amb l'exterior. Les mans i els ulls són dos òrgans que permeten sentir i fer, dues funcions que donen a l'escorça de terra crescuda i enlairada, unes capacitats vitals molt especials.



Planella, S. (2020). *Fantasma 1.*



Planella, S. (2020). *Fantasma 2.*



Planella, S. (2020). *Fantasma 3.*



Planella, S. (2020). *Fantasma 4.*



Capítol 2. Pràctica



Planella, S. (2020). *Fantasma 5.*



Planella, S. (2020). *Fantasma 6.*



Planella, S. (2020). *Fantasma 7.*



Planella, S. (2020). *Fantasma 8.*



Planella, S. (2020). *Fantasma 9.*



Planella, S. (2020). *Fantasma 10.*

2.6. Pere Noguera i el cicle de la terra



Planella, S. (2020). *Fantasma 11*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 12*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 13*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 14*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 15*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 16*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 17*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 18*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 19*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 20*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 21*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 22*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 23*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 24*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 25*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 26*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 27*.

La quarta etapa és una exploració de la postcorporalitat, on la pols és la protagonista com a resultat de la transmaterialització. La pols ha tingut una presència transversal en totes les etapes pràctiques, i això ha permès la seva manifestació en diverses condicions i significacions. En tot cas, fins a l'arribada a la quarta etapa no ha aparegut la intuïció i la necessitat de treballar directament amb la seva massa física. La pols és un estat de l'argila i altres materials que pronostica el tancament d'un cicle, però que pot ser també l'inici d'un altre cicle. La pols com a estat últim de la matèria sempre s'associa amb la dispersió, la desintegració, la dissolució; i en aquests processos entròpics s'hi pot encloure qualsevol mena de corporalitat, també la humana, que davant aquesta forma de desenllaç perd el seu valor com a entitat subjectiva i roman concrecionada a la seva corporalitat més material, a la seva carnalitat. Així, queda palesa la seva vulnerabilitat, i la seva dependència respecte a la materialitat i els seus processos de transformació en l'esdevenir, exactament com qualsevol altra materialitat o organisme. Vet aquí l'associació amb la desaparició, l'absència, la multiplicació, la polvorització, la reducció, la destrossa, l'eliminació. Però també pot ser la porta d'entrada a l'impalpable, l'intangible, l'evanescència, l'eteri, la descorporificació, la sublimació.

Aquests termes neixen de l'experiència pràctica quan apareix la necessitat de fer un pas més en la relació entre la presència corporal humana cap al seu esdevenir carn, cap al seu esdevenir matèria com a destí ineludible i precisament recurs espontani evolutiu per retornar de nou a l'origen, a casa. Vet aquí les accions i les experiències que parlen de processos efímers i cíclics; o de relacions sense possibilitat de continuïtat, però que desprenen una intenció d'escalf, de tendresa i d'empara; o de col·lapses d'organismes vitals provocats per fredes i desmesurades màquines; o de la integració de funcionalitats sensibles a estructures inorgàniques que adquireixen vitalitat en forma de fantasmes assimilats pel curs del fer i l'esdevenir; o de desmembraments de cames o caps humans disseminats entre muntanyes de terra com a detritus o runes que han exhaurit la seva vida útil; o de la pols que s'escapa de la captura d'una retroexcavadora — així mateix com una part de l'escalfor s'escapa del procés mecànic de la termodinàmica quan s'imposa, a la calor, la seva transformació en força de treball per produir energia i una certa quantitat de calor es dispersa en forma d'energia entròpica que mai no podrà arribar a ser productiva.



Planella, S. (2020). *Desmembrament 1.*



Planella, S. (2020). *Desmembrament 2.*



Planella, S. (2020). *Desmembrament 3.*



Planella, S. (2020). *Desmembrament 4.*

2.6. Pere Noguera i el cicle de la terra



Planella, S. (2020). *Desmembrament 5.*



Planella, S. (2020). *Desmembrament 6.*



Planella, S. (2020). *Desmembrament 7.*



Planella, S. (2020). *Desmembrament 8.*



Planella, S. (2020). *Desmembrament 9.*



Planella, S. (2020). *Pols 1.*



Planella, S. (2020). *Pols 2.*



Planella, S. (2020). *Pols 3.*



Planella, S. (2020). *Pols 4.*



Planella, S. (2020). *Pols 5.*



Planella, S. (2020). *Pols 6.*



Planella, S. (2020). *Pols 7.*



Planella, S. (2020). *Pols 8.*



Planella, S. (2020). *Pols 9.*



Planella, S. (2020). *Pols 10.*



Planella, S. (2020). *Pols 11.*



Planella, S. (2020). *Pols 12.*





Planella, S. (2020). *Pols 13*.



Planella, S. (2020). *Pols 14*.

## **3. Postartesania**

### **3.1. El canvi constant de les coses. Transversalitat i interdependència**

#### **3.1.1. L'objecte és tancat i la cosa és oberta**

Així com la matèria és contínua i infinita, l'objecte es revela sota una forma definida, tancada, aïllada i finita. Tim Ingold (2010), a l'article sobre els embulls creatius en el món de materialitats, recull com Heidegger, en el seu conegut escrit sobre «la cosa», defineix l'objecte com a quelcom que «se'ns presenta com un fet consumat, presentant a la nostra inspecció les seves superfícies exteriors, congelades. Es defineix per la seva pròpia “trobaritat” en relació amb l'entorn en el qual s'ubica» (Heidegger, 1971, p. 167, citat per Ingold, 2011). Heidegger ens defineix l'objecte i Ingold ens explica què el fa diferent d'una cosa:

La cosa, per contra, és un «succeint», o millor, un lloc on diversos camins s'entrellacen. Observar una cosa no és ser bloquejat sinó convidat a la reunió [...]. Així concebuda, la cosa té el caràcter, no d'una entitat delimitada exteriorment, posada sobre i en contra del món, sinó d'un nus les fibres constituents del qual, lluny d'estar-ne contingudes dins, es poden rastrejar més enllà, només per ser atrapades amb altres fils en altres nusos. O en una paraula, les coses es fuguen, descarregant-se sempre a través de les superfícies que es formen temporalment al seu voltant.<sup>1</sup>

---

1 Ingold, 2011, p. 3.

Aquesta diferenciació entre la cosa i l'objecte que respon a diverses maneres de manifestar-se de la matèria, o potser a diferents maneres de percebre l'entorn, obre l'escenari a un altre nou element que determina l'ésser de la cosa i que Ingold anomena *parlament de línies*: «Si pensem en tots els participants com si seguissin una manera particular de vida, enfilant una línia a través del món, potser podríem definir a la cosa, com he suggerit en un altre lloc, com un “parlament de línies”» (Ingold, 2011, p. 5). Un parlament de línies que respon a la idea de diàleg i permeabilitat entre diverses forces que es consoliden provisionalment en un element o cosa destinat a transformar-se constantment per la influència de noves forces que configuren nous parlaments en constant evolució.

L'objecte és una porció de matèria delimitada i autònoma, però no disposa de legitimitat vital. Ingold conclou:

Les coses estan vives, com ja he assenyalat, perquè es *fuguen*. La vida a l'ASO<sup>2</sup> no serà continguda, però és inherent a la circulació mateixa dels materials que contínuament donen lloc a les formes de les coses fins i tot en la mesura que presagien la seva dissolució.<sup>3</sup>

Convencionalment, es considera la vida tancada a l'interior d'un cos o un subjecte capaç de desenvolupar les funcions de naixement, creixement, alimentació, procreació i mort. Així doncs, la vida està restringida a uns subjectes diferenciats, separats i autònoms: quan el subjecte acaba la seva vida, s'acaba també la seva autonomia i la seva vitalitat, com si la vida depengués únicament de les capacitacions individuals i la força autònoma de pulsació.

No es té en compte l'agència entre els diferents factors externs que també interactuen en la capacitat vital i que són tan importants com els factors interns: la llum, l'aire, l'aigua, la temperatura, el so, l'energia, la comunicació, la gravetat... Així doncs, es podria pensar que la vida depèn tant d'aquests factors externs com dels factors interns, perquè aquests factors externs formen també part de la vida, tal com els elements interns.

La transmissió i l'agència que es determinen en la relació entre els éssers, i entre els éssers i el seu entorn, vinculades a la successió temporal faculden el desenvolupament de relacions o, potser millor, de contactes i intercanvis. Aquests fluxos són canals oberts de comunicació i intercanvi d'informació que es poden manifestar a través d'energies actives, i són capaços de provocar noves pulsacions, sensacions i vibracions.

Aquestes transmissions, fruit d'un esforç energètic, donen la capacitat de transformació a les substàncies i fan possible la seva manifestació temporal, efímera i canviant. El canvi

---

2 ASO és l'acrònim d'Ambient Sense Objectes. Ingold diferencia els ambients on els objectes tenen una presència i per això només estem condicionats a ocupar-lo, dels ambients que es poden habitar perquè les coses ens hi conviden.

3 Ingold, 2011, p. 5.

constant és real, visible i evident, però els patrons de percepció mental limiten l'atenció a l'observació dels objectes en els seus estats d'aparença atemporals i d'immobilitat. La irreversibilitat de l'esdevenir, el canvi de la successió temporal, no és més real que la visió subjectiva i construïda de l'objecte congelat i etern? La interacció i la transversalitat de la substància vital no és més evident que la vida aïllada i autònoma a l'interior d'un subjecte? Ingold, de nou, ens respon aquesta pregunta: «[...] com ho diu Heidegger, en aquella descàrrega incontenible de la substància a través de les superfícies poroses de les formes emergents, ens trobem amb l'essència de la vida» (Ingold, 2011, p. 5).

Davant aquests models que ja tenen en compte l'agència entre les coses i la seva interacció, al segle XXI, a causa de l'avenç de les investigacions de la física quàntica i les noves materialitats vinculades al posthumanisme, s'han desenvolupat altres maneres d'entendre l'existència de les coses, fet que demana una nova manera de relacionar-s'hi a causa del canvi en la seva concepció ontològica. On més ben explicat queda aquest nou paradigma de la relació amb les coses i els fenòmens ambientals és en les teories de Ginny Battson i Karen Barad. També en parlen Rosi Braidotti, des de la teoria de l'ètica politico-social ecofeminista, i Graham Harman, des de la seva investigació historicofilosòfica.

### **3.1.2. La postartesania, el fluminisme i la intraacció**

En aquesta tesi es proposa situar el recorregut creatiu en l'àmbit de la «postartesania». Es planteja com un assaig sobre les relacions establertes amb la terra en relació amb el seu ús com a material productiu. Una anàlisi que comporta posar en dubte les relacions heretades de la llarga etapa de comportament humà basat en l'antropocentrisme. L'objectiu és arribar a obtenir una presa de consciència de l'estat de la qüestió que suposi, d'una banda, un qüestionament d'aquest model i, de l'altra, oferir propostes alternatives que donin sortida a altres possibles maneres de relacionar-se amb la materialitat, i concretament amb la terra.

Durant tot el procés d'elaboració de la tesi s'han realitzat experiències pràctiques, amb la intenció de treballar des de l'àmbit de l'acció i poder aportar, a partir del llenguatge de la materialitat, aproximacions o resultats en relació amb aquesta mena d'intuïcions i pensaments. Això ha donat pas a un recorregut també de recerca que ha desembocat en aquesta última fase que es proposa i es testimonia per tal de tancar el cicle de la recerca. De fet, també en la fase conclusiva pràctica realitzada a la terrera s'han obtingut uns resultats més madurs, des del punt de vista de compromís formal i discursiu, que se situen en un posicionament formal i conceptual clar a favor d'una interacció ètica i ecològica, transespècie i transmatèrica. Els resultats donen algunes pistes que deixen veure com podria ser, des del punt de vista del canvi de patró relacional amb la matèria, l'actitud d'encontre entre l'humà i el no humà de cara a trobar altres voluntats o agències per construir noves realitats relacionals. Es tracta que, a partir d'unes bases respectuoses, igualitàries, mutualistes i integradores, s'aconsegueixi no només visibilitzar

aquests nous encontres, sinó que sobretot es converteixin en la base per adquirir una altra mena de relació amb la matèria. La idea és que caldria aconseguir, primer de tot, canviar la manera de veure o concebre la matèria, i poder-la entendre com un element indispensable per a l'existència de qualsevol ésser o procés, i que a més a més caldria reconèixer que la matèria és la base on se sustenten les connexions que fan possible la vida i l'esdevenir. D'una banda, com diu Ginny Battson, tot és interdependent i la continuïtat de les agències és el que dona l'opció de l'existència i la vida de les coses. D'altra banda, en ple segle XXI, és adient acabar de completar aquests pensaments amb les idees de Karen Barad.

*Fluminisme*<sup>4</sup> neix de l'arrel del mot *fluir*. Segons Ginny Battson (2020), «la natura és una dinàmica i complexa matriu que sempre flueix gràcies al suport que obté de vides individuals i elements a partir dels quals es creen interconnexions i de les quals nosaltres també formem part» (Battson, 2020, p. 10). És gràcies a les interconnexions i els forts vincles que s'estableixen, tant en la vida humana com en la no humana, que la vida existeix, i el llenguatge és clau en aquestes interrelacions. De fet, Battson afirma que «existeix un món de biosemiòtica entre tots els éssers vius, que és on es transmet l'experiència i fins i tot la memòria» (Battson, 2020, p. 13). Segons ella, els humans són capaços de crear vincles i relacions positives d'empara que neixen de la consciència de la implicació en aquesta miríada d'interrelacions recíproques que constitueixen la generació de la vida, i això hauria de ser una motivació per cuidar, conservar, preservar i fer prosperar la vida a la Terra.

Karen Barad és una física teòrica i filòsofa feminista, professora a la Universitat de Califòrnia, a Santa Cruz. Ha desenvolupat la teoria del realisme agencial, la qual promou la necessitat de l'acció performàtica no representativa com a eina per donar plena legitimitat i pertinença a les pràctiques materials discursives, que poden ser teòriques o no teòriques. El 2007 va escriure un llibre sobre l'entrellat entre la matèria i el significat a partir de la física quàntica i com es pot trobar una via d'encontre a mig camí amb l'univers (Barad, 2007). Aquest llibre és la base teòrica sobre la qual se sustenta l'artista finesa Annette Arlander (2014), la qual ha publicat, a la revista *Artnodes* de la Universitat Oberta de Catalunya, un article en què, a partir del seu treball de la performance de paisatge, troba lligams argumentals amb les teories de Karen Barad. El pensament de Barad es basa en la idea que l'existència està regida per fenòmens i no pas per objectes. L'esdevenir dels fenòmens i el seu desenvolupament provoca que les agències es reconstitueixin a partir de la seva interrelació. És així com, des de l'embull agencial, es creen, emergeixen i es diferencien noves agències (Barad, 2007, p. 333, citada per Arlander, 2014). Barad crea el neologisme *intraacció*, que es podria definir com la constitució mútua d'agències enredades (Barad, 2007, p. 33, citada per Arlander, 2014).

---

4 Terme encunyat per Ginny Battson; ecofilòsofa, fotògrafa i escriptora gal·lesa que va presentar la tesi del màster en Filosofia Aplicada a la Universitat de Gal·les-Trinity Saint Davis el 2018, amb el títol de *Fluminism*.

### Annette Arlander i la performance de paisatge

Annette Arlander (Helsinki, 1956) és *performer*, pedagoga i investigadora. Es va formar com a directora teatral, va cursar un màster en Filosofia i es va doctorar en Teatre i Art Dramàtic el 1999. Els seus interessos es vinculen a la investigació artística, i la seva obra se centra en la performance i el medi ambient. Ha sigut professora a la University of the Arts of Helsinki i també a la Stockholm University of the Arts.

La *performer* de paisatge, Annette Arlander, va dur a terme durant dotze anys —des del 2002 al 2014— un cicle d'accions a l'illa finesa de Harakka. Va realitzar un vídeo anual que corresponia al nom d'un animal concret, en relació amb el cicle del calendari xinès —el qual té la mateixa durada, dotze anys. A cada vídeo feia una immersió en un paisatge diferent de l'illa, un aspecte nou de l'entorn que permetia una acció diferent del seu cos per tal de relacionar-se amb el lloc d'una manera diversa: estar-se dempeus en un lloc, asseguda en un altre espai, gronxar-se, etc.



Arlander, A. (2014). *Day and Night of the Snake – Swinging* [Dia i Nit de la Serp – Gronxant-se].



Arlander, A. (2014). *Year of the Snake – In the Swing* [Any de la Serp – Al Gronxador].



Arlander, A. (2014). *Year of the Snake – Swinging* [Any de la Serp – Gronxant-se].

Hi ha una doble coincidència en escollir el treball d'Arlander com a referent. D'una banda, pel fet que l'artista finesa analitza el seu treball de performance de paisatge a partir de les teories de la Karen Barad (2007), fent referència directa al seu llibre sobre l'embull entre matèria i discurs. D'altra banda, per l'opció de treballar directament amb l'entorn a través de les accions, cosa que permet relacionar el seu treball amb la proposta pràctica d'aquesta tesi.

En el seu article del 2014 sobre la interacció en la *performance* de paisatge, fa una anàlisi i revisa l'última *performance* gravada a l'illa de Harakka, *Year of the Snake – Swinging* [Any de la Serp – Gronxant-se], on itera l'acció de gronxar-se sota un àlber trèmol en les diverses èpoques de l'any, mentre el paisatge canvia d'aparença per la transformació de la natura tot seguint les estacions. Arlander investiga, en aquest text, la interacció de l'acció del seu cos amb el lloc, l'escissió del *performer* davant i darrere la càmera, i també la metodologia utilitzada per transmetre una experiència, un concepte. Aquest estudi específic, situat en l'àmbit de la *performance* de paisatge, se centra sobretot en la investigació artística, sense oblidar la seva vinculació als mitjans digitals i també a la performance com a investigació de la relació amb l'entorn.

Arlander parteix de les teories de Rosi Braidotti i Jane Bennett, però sobretot se serveix de Karen Barad per fer una dissecció completa del seu projecte, amb la finalitat d'entendre i articular amb més profunditat la investigació performativa.

La seva és una proposta d'investigació conceptual que es desenvolupa a través d'una experiència corporal personal i s'enregistra en vídeo. En canvi, la proposta pràctica d'aquesta tesi és una investigació a partir de les pràctiques artesanals i per això s'utilitza la plasticitat de la matèria argilosa, per desenvolupar corporeïtats que interactuïn amb altres identitats físiques. S'hi poden trobar punts de coincidència, però hi ha una diferència fonamental en els objectius de cada recerca. A Arlander li interessa sobretot visibilitzar relacions entre l'humà i la natura. Com s'hi interactua i què comporta aquesta relació per a tots dos. En el treball pràctic d'aquesta tesi, l'interès rau en la relació que s'estableix amb la materialitat plàstica del fang com a entitat entrelligada a un ambient; la relació des de la preculturalitat, des de la culturalitat i des de la postculturalitat.

Per això ella no necessita res més que l'entorn i una persona, a més dels mitjans d'enregistrament, que és la videocàmera, perquè li cal observar com la relació es desenvolupa en el temps. En canvi, en el treball performatiu d'aquesta tesi, es necessita un context natural específic amb la presència de l'argila, on poder establir i copsar possibles relacions per tal de comprovar les repercussions recíproques. En aquest cas, l'ús d'una màquina fotogràfica és suficient per captar les interrelacions que es produeixen en un moment o una situació determinada.

Des d'aquests objectius, alguns dels quals compartits entre els dos plantejaments, en la pràctica a la terrera és important, i això potser és la diferència més gran entre els dos projectes: el fet que l'argila és una matèria plàstica que permet ser transformada de manera directa i espontània, i que aquestes variacions topològiques infinites poden influir i integrar-se, literalment i directament, a la nostra realitat, en el sentit que es creen llocs físics que poden intervenir de manera immediata la nostra vida quotidiana, sigui domèstica, urbana, professional, etc., des de l'àmbit funcional, semàntic, simbòlic, constructiu, estructural, decoratiu, lúdic, d'investigació, etc. La diferència, doncs, és la creació de fenòmens físics i discursius reals que reconfiguren literalment l'entorn material.

Annette Arlander explica que Karen Barad ha encunyat el terme *intraacció* com a element clau de la seva teoria del realisme agencial. La intraacció «significa la constitució mútua d'agències enredades», que es diferencia de la interacció: «les diverses agències no precedeixen la interacció sinó que emergeixen a través de la seva intraacció». (Barad, 2007, p. 33, citada per Arlander, 2014). A més a més, Barad afirma que les agències només es poden diferenciar en relació amb els seus embolics mutus i no existeixen com a elements individuals. Segons Barad els fenòmens, i no pas els objectes independents, són les unitats bàsiques de l'existència (Barad, 2007, p. 333, citada per Arlander, 2014). Per això, no es poden utilitzar només per fer notar la inseparabilitat de l'observador i allò observat, sinó que «els fenòmens constitueixen la inseparabilitat o l'embolic ontològic de les agències que intraactuen» (Barad, 2007, p. 139, citada per Arlander, 2014).

En el fet de considerar les agències intraactives com a elements materials és on es troba una de les idees revolucionàries del seu discurs. I en això es vincula a Graham Harman (Avanessian, 2019, p. 135), quan considera qualsevol cosa com un objecte, sigui un llapis, una universitat o una transferència d'idees entre dues persones. Però Karen Barad va més enllà i ho concep com una materialització plàstica que té la capacitat de permetre la constitució de les coses. Les coses, doncs, depenen de les intraconnexions, i només poden existir gràcies a les seves agències efímeres i dinàmiques. Barad capgira la visió de la vida de les coses i atorga la vitalitat de les coses no en elles mateixes, sinó en el canvi i el fluir constant de les seves agències i intraconnexions. Si es fes una correspondència amb la biologia, es podria entendre que, gràcies a la vitalitat i la reconfiguració constant dels elements abiòtics, és possible l'existència de la vida biòtica, és a dir, que la vida no és autònoma en si mateixa, sinó que és l'activitat abiòtica que li dona les condicions o el dret d'existir. De fet, Rosi Braidotti (2015, p. 72) insisteix que l'herència spinoziana del monisme es va rehabilitar al voltant del 1970, quan els filòsofs postestructuralistes francesos van definir la matèria com a vital i capaç d'autoorganització. Aquesta és la base del materialisme vitalista que, a més, actualment se sustenta sobre el coneixement científic, o sigui, sobre l'estructura autònoma i intel·ligent de tot allò que és viu.

#### **Les intraaccions i la materialització plàstica del món segons Barad**

I si encara fem una altra translació des de la fenomenologia connectiva a l'àmbit de l'animada materialitat, es podrien entendre les connexions o les intraaccions com si aquestes tinguessin les mateixes propietats plàstiques i topològiques que l'argila. I des d'aquest punt de vista, els mateixos límits i qualitats dels components dels fenòmens modelarien formes i configuracions materials com si es tractés d'argila plàstica. Si aquestes connexions i interaccions es poguessin visibilitzar i modelar, com serien, quina forma tindrien? Els humans percebem la forma dels objectes, però no la de les seves relacions. Podria ser que hi hagués altres éssers o entitats que no visualitzessin els objectes però sí les seves intraaccions? Com seria la seva percepció? Es podria concebre una realitat com aquesta? No és aquesta, potser, la dimensió que explora la física quàntica? No és aquesta, sembla, l'explicació que fa Rovelli (2016, p. 45) de la creació de la realitat a través de la generació i confluència dels quàntums enllaçats de gravetat individual?

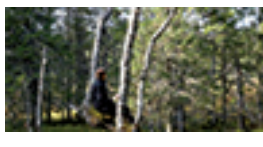
Barad (qui, cal recordar, basa les seves teories filosòfiques en la seva experiència com a física quàntica), pensa que les entitats —com a constitucions reals i distingibles— neixen de les intraaccions. O sigui, caldria entendre els fenòmens com a intraaccions específiques i no pas com a objectes en si mateixos. Els fenòmens són, doncs, intraaccions físiques i conceptuals, materials i discursives, i ella mateixa els defineix com «la constitució mútua d'objectes i d'agències d'observació en el marc fenomenològic» (Barad, 2007, p. 197, citada per Arlander, 2014). I ho resumeix afirmant que «les diverses intraaccions materials produeixen diverses materialitzacions del món» (Barad, 2007, p. 380, citada per Arlander, 2014).



Seguint aquestes teories, des de la pràctica performativa amb l'argila i situant la pràctica directament a la terrera per tal de poder treballar amb el fang verge es dedueix una sèrie de pautes que és important d'analitzar. Arlander comenta que Barad pensa que els cossos no es limiten a situar-se o localitzar-se en entorns particulars, sinó que els entorns i els cossos es constitueixen mútuament de manera intraactiva: «Els cossos (“humans”, “ambientals” o de qualsevol altra classe) constitueixen “parts” integrals o reconfiguracions dinàmiques d'allò que és» (Barad, 2007, p. 170, citada per Arlander, 2014). Aleshores, des d'aquest punt de vista es fa evident que en la utilització de l'argila en les activitats performatives encara hi ha una reminiscència històrica antropocèntrica de la seva qualitat d'objecte tancat en si mateix, aïllat simbòlicament i físicament en la seva «trobaritat» (Ingold, 2011, p. 3). Què passaria si es donen ales a la continuïtat intraactiva de la qual Barad mostra l'evidència i efectivitat? Com seria la constatació física de la real interconnexió entre l'argila, els gestos humans per la seva manipulació, l'agència de l'element manipulats que desenvolupa unes intraaccions determinades en el seu entorn, del cos del *performer*, la presència de la càmera de fotografiar que enquadra una «part» del fenomen, etc.?



Arlander, A. (2017). *With an Alder in Kaivopuisto (Spring)* [Amb un Vern a Kaivopuisto (Primavera)].



Arlander, A. (2017). *With an Alder in Kaivopuisto Park (Autumn)* [Amb un Vern a Kaivopuisto (Tardor)].



Arlander, A. (2019). *Performing with Plants, Olive Trees Ulldecona* [Performant amb Plantes, Oliveres Ulldecona].



Arlander, A. (2020). *Dear Birch in Mustarinda* [Estimat Bedoll a Mustarinda].

Arlander (2014) també es fa aquesta pregunta en relació amb les performances que hem esmentat anteriorment. I basant-se en les teories de Barad, respon que la divisió entre objecte i subjecte s'estableix cada vegada i no es dona prèviament. L'acció dona legitimitat a la realitat que es va configurant a cada moment i que es genera des de la interacció embolicada dels fenòmens. Així, els objectes són el producte d'aquestes intraaccions, i només una petita modificació de qualsevol gest o intenció donaria un altre resultat físic, es concretaria en una altra realitat en la configuració dels objectes presentats. Des d'aquesta teoria, també es desprèn que els «talls agencials» que es produeixen quan l'enfocament d'una acció es concentra en una determinada unitat fenomènica no volen dir que hi hagi una separació real, sinó simplement, que la intraacció permet marcar una diferència que assenyalava una correlació entre l'«agència casual» (causa) i l'«agència de mesura» (efecte).

Barad afirma que de la mateixa manera que talls agencials diversos materialitzen fenòmens diferents —distintes marques sobre els cossos—, qualsevol intraacció dels humans contribueix a fer que el món es materialitzi d'una manera diferent. Arlander matisa que els humans no són els responsables dels talls agencials, sinó una disposició material

més àmplia de la que els humans formen part perquè els «“altres” no estan pas lluny de “nosaltres”, “ells” i “nosaltres” ens constituïm mútuament i ens enredem a través dels mateixos talls que nosaltres també col·laborem a fer» (Barad, 2007, p. 337, citada per Arlander). Els talls agencials, per tant, constitueixen espais on es poden desenvolupar les activitats causa-efecte. Mentre l'acció determina el canvi i produeix l'esdevenir. Qualsevol acció provoca situacions diverses i produeix resultats diferents en un ambient determinat. Així, els talls agencials són el medi on es desenvolupen els fenòmens que els subjectes actius que el constitueixen, modelen i materialitzen.

### **Anàlisi de les etapes del treball pràctic amb l'argila: l'estat postcultural**

Si s'utilitzen aquests conceptes per provar d'entendre i explicar el sentit de la pràctica realitzada a la terrera de Vacamorta es pot trobar un sentit coherent en el recorregut que s'ha realitzat al llarg del procés. Un sentit que promou i trenca experiències, les quals trenen un fil conductor capaç de determinar una conclusió.

La relació que es crea entre el procés, el resultat i la comunicació de l'acció pràctica és també una intraacció corresponsable que determina una performativitat real, que al seu temps incideix en la reconfiguració de la realitat des de diversos àmbits: en l'àmbit de l'entorn (història situada en l'espaitemps), en l'àmbit personal (experiència viscuda que transforma i marca), en l'àmbit col·lectiu (experiència compartida que crea una realitat compartida), en l'àmbit comunicatiu (incidència en la dimensió social i cultural), en l'àmbit ecològic (efectes directes o secundaris de la utilització dels materials i l'entorn), en l'àmbit polític (compromís personal i col·lectiu en relació amb els continguts comunicats), etc. No hi ha, doncs, un tall separador, sinó que el tall agencial és una limitació espaitemporal en funció de la necessitat d'enquadrament d'una sèrie d'elements determinats, però que no queden separats físicament de la resta, sinó que continuen lligats i intraactuant amb la resta, encara que en aquest moment quedin fora de l'escena d'interès.

En tot cas, el que sí que és important és el fet que a l'acció realitzada a la terrera en aquesta última etapa conclusiva hi ha un canvi conceptual i d'objectius en la seva resolució, la qual determina i marca l'obtenció de resultats diferents. En l'etapa introductòria, de descoberta i d'immersió en el context de la terrera, es va desenvolupar un treball de camp a partir d'accions de caràcter perceptiu per tal de copsar, entendre i reconèixer l'entorn i el context de la terrera des de tots els àmbits possibles.

En la següent etapa de desenvolupament d'accions a la terrera, es va prioritzar la realització d'unes accions de caràcter exploratiu a partir de la transformació de la funció i la significació dels materials en relació amb el lloc i el context on es trobaven. En canviar la seva funció o significació també canvia la funció, la significació i la percepció de l'entorn.

En les darreres etapes d'accions a la terrera es va introduir el *performer* en la imatge que testimoniava l'acció, establint d'aquesta manera un nou concepte a l'experiència creativa.

El cos de l'argila, el cos del *performer* i el cos de l'entorn es troben i «inter-reaccionen». Es buscava crear una relació narrativa on es parlés precisament de l'encontre en si mateix, i del que significava aquest encontre per a cadascun dels actors i per al conjunt de tots ells. Amb la qualitat dels factors presentats es buscava l'establiment d'una relació original i constitutiva, essencial i despulada, directa i honesta. En definitiva, una relació verge que no tingués en compte els patrons, els prejudicis i les manipulacions del sistema cultural antropocèntric, una relació precultural sense cap mena d'influència de la visió o dels interessos logocèntrics que van començar a marcar la separació entre els humans i l'àmbit natural amb el començament del desenvolupament del racionisme.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals 1.*



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals 2.*



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals 3.*



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals 4.*



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals 5.*



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals 6.*

3.1. El canvi constant de les coses. Transversalitat i interdependència



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 7.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 8.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 9.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 10.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 11.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 12.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 13.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 14.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 15.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 16.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 17.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 18.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 19.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 20.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals* 21.

La condició no contaminada de l'argila verge a la terrera, i una actitud humana desconfigurada que intenta proposar una relació «acultural» i «arracional», busquen establir vincles entre cossos «dessubjectivats»: el fang que es presenta amb tota la seva potencialitat plàstica activa i que, per això, adquireix en cada moment una forma diferent segons la intraacció agencial; el cos humà que actua a través de gestos per relacionar-se amb els elements de l'entorn des de la igualtat corporal i des de l'atenció, provocant una intraacció constituent que reconfigura noves afinitats i relats fenomenològics; i l'entorn que, amb la seva participació activa des de la seva presència corporal i perceptiva influeix, determina agències diferencials que situen, contextualitzen i materialitzen el nou relat constituent de l'assemblatge. L'experiència és compartida i es compta amb la importància agencial de la qualitat intrínseca de cada actor, però també de l'agència de l'assemblatge que, per la seva capacitat potencial d'adaptació i de plasticitat, es pot materialitzar com a un nou fenomen-subjecte que conté un nou significat atorgat per la seva configuració adquirida des de fora de la realitat cultural antropocèntrica capitalista.

Aquesta necessitat de presentar i relacionar, de manera elemental i amb tota la seva qualitat primigènia i autèntica, els actors que integren el camp d'acció, comporta una immersió en la seva veritable i legítima essència que es tradueix en un camp agencial determinat. És per això que al darrere del relat visual hi ha una necessitat d'arribar a l'essencialitat, a l'ésser de cada actor. Una espècie de descodificació de la culturalització tendenciosa per arribar a la font original. I des d'aquí poder dialogar i compartir el que queda d'autèntic, el que s'ha resistit al falogocentrisme i ha quedat intacte. Cal netejar tot allò que no és essencial ni indispensable per a l'encontre essencial i natural. Perquè el fet de trobar-se amb l'altre des de l'autenticitat, és una oportunitat de reconfigurar espais de reconexió perduts i oblidats.

En aquestes darreres etapes es tractava, doncs, d'experimentar què passava quan es donava aquesta immersió en un context acultural. El resultat és que l'intercanvi que es crea entre els factors descodificats remet a unes relacions inconcebibles des del tarannà antropocèntric. El fang, més enllà de la representació simbòlica consensuada i acceptada per la seva intranscendència en la mentalitat productiva, no podria estar mai considerat com una substància comparable a un cos humà, sobretot perquè és un cos pensant, un cos intel·ligent, a part d'un cos que sent. En el cas que el fang —i per extensió, qualsevol altre material extret del medi natural—, com a matèria física, es concebés, es valorés o se li donés la mateixa importància com a material que a un ésser humà, el sistema productivista capitalista no només trontollaria, sinó que s'ensorraria instantàniament.

En l'etapa conclusiva d'accions a la terrera, la corporeïtat de tots els actors es fa evident. La manera de poder establir un diàleg entre ells que sigui no jeràrquic, és a partir de la seva corporeïtat.



Planella, S. (2020). *Tentacles Insecte 1.*



Planella, S. (2020). *Tentacles Insecte 2.*



Planella, S. (2020). *Tentacles Insecte 3.*

Quan un cos perd les seves connotacions diferencials segons la subjectivitat humana, o sigui, segons una jerarquia establerta a partir d'uns barems subjectius i basats en unes valoracions construïdes des d'un context cultural humà fonamentalment eurocèntric i antropocèntric, és aleshores quan comença una real obertura cap al no binarisme posthumanista, és a dir, cap a la no categorització antropocèntrica i interseccional, basada en els privilegis i les normes socials dictades per a la dominació i l'explotació de l'altre. Quan aquest cos esdevé cos biomassa o cos geològic és quan deixa enrere les connotacions jeràrquiques amb valors antropocèntrics. Es converteix així en un cos animal, en un cos geològic, en un cos vegetal que té sentit per la seva qualitat intrínseca i per la seva funció en relació amb l'aportació que fa a l'ecosistema al qual pertany. D'aquesta manera es crea un nou ecosistema d'interacció on els cossos d'argila perceben i emeten, els cossos humans es despullen i es lliuren, i el cos entorn es revela, es manifesta i es transforma.

En tot cas, només des de l'anul·lació antropocèntrica i interseccional dels privilegis i l'opressió a les identitats socials humanes s'aconseguirà arribar a una justícia social necessària. Així mateix, seria urgent la creació d'unes pautes que restituïssin el respecte identitari transmatèric i, d'aquesta manera, poder arribar a instituir una relació entre

### 3.1. El canvi constant de les coses. Transversalitat i interdependència



Planella, S. (2020). *Tentacles Animal 1.*



Planella, S. (2020). *Tentacles Animal 2.*



Planella, S. (2020). *Tentacles Animal 3.*

humans i matèria que vagi més enllà de les convencions i els interessos «culturals» hegemònics. Seria una oportunitat per obrir el pas cap a un veritable diàleg d'empatia entre les materialitats enteses com a identitats necessàries, indispensables, que aporten i que importen. Tot i això, aquests resultats que situarien en una altra dimensió postcultural no deixen d'estar ancorats en un relat conceptual i, per això, encara cultural. Vet aquí la necessitat de fer un pas més enllà i poder accedir a una realitat acultural on es pugui desenvolupar la no prevalença de la subjectivitat humana, o sigui, on la cultura humana es difumini per donar espai a altres cultures, siguin cultures animals, vegetals, geològiques, còsmiques, *micro*, *xeno*, etc. L'etapa conclusiva ha permès arribar a aquest estat postcultural real i poder no només entendre'l des del raonament, sinó també sentir-lo des de l'afecte i percebre'l des de la materialitat. Les accions plantejades en aquesta etapa pràctica conclusiva han servit per adquirir una relació holística, interdependent i interconnectada entre la materialitat, el medi i el cos humà.

Darrere aquesta experiència apareix un nou fenomen-subjecte que conté un nou significat, la constatació de la possibilitat d'actuar corresponsablement en l'acció performativa de l'esdevenir. Cada un dels actors aporta una expressió, una qualitat i una significació pròpies, mentre cap d'ells no es veu reduït per l'afectació dels altres. Tot el contrari, la



reconfiguració simbiòtica de les aportacions diferencials constitueix un nou fenomen agencial, construït a partir del reconeixement i la inclusió de l'altre. Es presenta de nou obert i es lliura a noves interaccions materials i significatives. Es demostra així la capacitat d'autoreconfiguració constant de la matèria i l'autoreconstitució constant de resignificacions gràcies a la intraacció de fenòmens en permanent evolució.

Elena Bougleux és doctora en física teòrica, professora associada d'antropologia cultural a la Universitat de Bèrgam i investigadora centrada en les implicacions epistemològiques de les estratègies de coneixement segons una perspectiva constructivista i multicultural. En la introducció al llibre de Karen Barad (2017) sobre la performativitat de la natura en relació amb el quàntum i el *queer*, argumenta que hi ha tantes realitats com intraaccions. En una visió quantística dels molts de mons, qualsevol resultat es descompon en una multiplicitat infinita de possibilitats:

[...] la funció d'onda no col·lapsa mai en qualsevol cas, més aviat, davant de qualsevol esdeveniment d'intraacció es multiplica, es difracta i divergeix, creant una multiplicitat d'universos semblants que divergeixen l'un de l'altre només per subtils matisos mútuament excloents, cada univers té una mesura en funció del seu pes estadístic, o sigui, cada univers s'expandeix segons la seva possibilitat d'existir.<sup>5</sup>

La capacitat creativa no té límits per descobrir i fer reals mons intuïts i mons impossibles. La possibilitat de tenir en compte la materialitat i l'entorn com a corporalitats amb capacitat de dialogar amb la corporalitat humana des del reconeixement obre la porta a explorar espais desconeguts i inexistents. La plasticitat del fang és un medi capaç d'integrar la dimensió ambiental del paisatge amb l'expressió de la corporalitat humana, tot instituint nous mons de complicitats i significats sorprenents. És aquesta atenció i sol·licitud cap a tots els altres components que articulen la realitat i dels quals els humans són dependents que obre la possibilitat de construir noves infinites escenificacions, on tots els actors són igualment importants i qualsevol subtil modificació o alteració dels factors multiplica les possibilitats d'encarnar altres noves realitats i expandir-se com a nous universos en desenvolupament. És així com la compenetració propositiva amb qualsevol altra entitat o fenomen existent des del reconeixement i la reivindicació pot comportar l'aflorament de noves agències i l'esdeveniment de noves realitats.

### **El compromís d'actuar: la producció creativa com a responsabilitat compartida i embullada**

Arlander, analitzant la *performance* de paisatge que realitza gronxant-se sota un àlber trèmol durant dotze anys seguits a l'illa de Harakka, a poc a poc va anar agafant consciència de la seva identitat en relació amb la identitat de l'arbre:

---

5 Bougleux, 2017.

[...] soc conscient del que forma part de l'arbre i del que forma part de mi. Com ens vam constituir mútuament i ens vam enredar...? Pot ser que la diferència percebuda entre nosaltres sí que em constitueixi, a través d'un procés recíproc com a persona».<sup>6</sup>

Això vol dir que qualsevol cos, humà o no humà, és un fenomen emergent, en transformació constant i dissoluble. Sobretot és important recalcar que, segons Barad, qualsevol cos, sigui humà o no humà, forma part d'una reconfiguració contínua dels aparells de producció corporal, és a dir, del món, i la permanent intraacció entre ells crea les seves configuracions (Barad, 2007, p. 172, citada per Arlander, 2014). Formar part del món com a fenomen o sistema corporal implica estar sotmès a les intraaccions específiques i és a través d'elles que es pot identificar «el sentit del ser diferencial». El ser diferencial comporta la determinació emergent de «límits, propietats, causes i efectes en un flux i reflux continu de l'agència» (Barad, 2007, p. 338, citada per Arlander, 2014). Tot i el fet de reconèixer que els humans simplement formen part del món i que no podrien existir fora de les pràctiques naturals i culturals, no és fàcil admetre que depenen absolutament de la intraactivitat. I encara que tots els cossos humans i no humans estan implicats en la intraactuació, això no disminueix la responsabilitat humana, perquè qualsevol intraactuació comporta unes conseqüències decisives en el futur. Tanmateix, aquest acte de revisió i reconfiguració constant implica la materialització de l'esdevenir del món, però també és l'acte reflex que exclou una part d'aquests processos. Per tant, cal saber què s'assenyala i on es posa la concentració, també en la pràctica artística, on cal tenir molt en compte els efectes materials, afectius i discursius de l'obra d'art. Sobretot, s'ha de recalcar que decidir allò que s'exclou és una decisió important, perquè representa posar-ho en joc o deixar-ho fora de joc, i en aquesta acció hi ha una gran part de la responsabilitat i compromís ètic, pel fet de reforçar la convinença de les relacionalitats actives de l'esdevenir. Barad, doncs, deixa clar que els humans no són els únics éssers actius. De fet, ella concep l'agència com una actuació i considera que «l'agència està distribuïda entre les formes humanes i no humanes» (Barad, 2007, p. 214, citada per Arlander, 2014).

Barad resumeix el realisme agencial d'aquesta manera:

El món és una intraactivitat en la seva materialització diferencial [...] les unitats ontològiques primàries no són «coses» sinó fenòmens, reconfiguracions, embolics, relacionalitats o (re)articulacions topològiques dinàmiques del món. Aquest dinamisme és agència. L'agència no és un atribut, sinó les reconfiguracions contínues del món. L'univers és una intraactivitat agencial en el seu esdevenir.<sup>7</sup>

6 Arlander, 2014, p. 30.

7 Barad, 2007, p. 141, citat per Arlander, 2014.

I parla de l'agència en els termes següents:

Representa canvis iteratius en pràctiques particulars, reconfiguracions iteratives de varie-tats topològiques de relacions materials espaitemporals, a través de la dinàmica de la intraactivitat. L'agència es basa a modificar les possibilitats de canvi involucrades en la reconfiguració d'aparells materials i discursius de la producció corporal assenyalada per aquestes pràctiques en la representació d'una estructura causal.<sup>8</sup>

Precisament des de la pràctica creativa amb l'argila s'ha constatat la possibilitat de crear correspondència amb aquesta teoria.

Relacionant la pràctica creativa i l'argila amb aquesta teoria es podrien crear correspondències, per exemple, entre les materialitzacions diferencials de l'argila verge intacta en les vetes dels estrats de la terrera i l'argila, manipulada i utilitzada com a hàbitat d'alguns animals, així mateix com amb l'argila manipulada amb unes finalitats expressives pel *performer*. Qualsevol d'aquests aparells corporals diferenciats és una reconfiguració emergent que està embolicada i relacionada amb tots els altres aparells corporals, i per això es pot considerar una rearticulació topològica dinàmica del món. Aquest dinamisme és l'agència i per això es pot dir que la terrera, en aquest moment, és una intraactivitat agencial en el seu esdevenir.

L'agència es podria concebre com la funció de l'argila verge sedimentada, la utilització que fan els organismes per convertir l'argila en el seu hàbitat o l'acció del *performer* en transformar el fang en cossos discursius. L'agència és el canvi fenomenològic, les configuracions topològiques infinites que, com en totes les altres entitats, també es produeixen en l'argila plàstica. En aquest context, l'agència coincideix amb les possibilitats de canvi i d'afectacions del fang com a matèria adaptable i extensiva, i d'aquesta manera es presenten unes oportunitats i s'exclouen unes altres; s'afirma així l'aparició d'una estructura causal, o sigui, d'uns resultats materials concretats i una experiència real ocorreguda. Aquí es pot començar a entreveure que les pràctiques amb l'argila, a causa de les propietats plàstiques intrínseques del fang, responen d'una manera literal a les premisses de la intraacció i l'agència.

A continuació s'analitzarà fins on pot arribar aquesta correlació íntima entre l'argila en relació amb la intraacció i l'agència: es podria deduir que el tall agencial que es produeix en concentrar l'atenció utilitzant unes determinades barreges d'argila i actuant sobre ella amb unes determinades intencions constructives en el context de la terrera no separa ni aïlla els agents contextuais, sinó que més aviat genera una responsabilitat compartida amb tota la resta d'agències enredades que intervenen en l'acció, tant de manera directa com indirecta, siguin la terra, l'aigua, l'aire, el sol, la calor, l'actitud del *performer*, l'enquadrament de la màquina de fotografiar, etc. És un compromís ètic que, com diu Arlander (2014) citant Barad (2007, p. 393), no es basa a donar «una resposta

---

8 Barad, 2007, p. 178 citat per Arlander, 2014.

correcta a un altre radicalment exterior(itzat), «sinó en la responsabilitat i en la rendició de comptes de les relacionalitats vives de l'esdevenir de què formem part».

Arlander enfoca la separabilitat agencial, teoritzada per Barad, en relació amb la investigació artística quan es dona l'embull del subjecte amb l'objecte: l'«objectivitat no és pas una separació entre l'observador i allò observat, sinó més aviat s'explica com a fenòmens que constitueixen la inseparabilitat ontològica dels "components" que intraactuen agencialment» (Barad, 2007, p. 308-309, citada per Arlander, 2014). Així doncs, la intraacció pot representar la separabilitat agencial, però «la separabilitat no és ni inherent ni absoluta, sinó intraactiva amb relació a un fenomen específic» (Barad, 2007, p. 339, citada per Arlander, 2014).

Per entendre el plantejament de la quarta i conclusiva etapa pràctica a la terrera, cal esmentar aquesta idea de Barad:

[...] l'«observador» i allò «observat» no són res més que dos sistemes físics que intraactuen per assenyalar l'«efecte» a través de la «causa». Els observadors humans són possibles, però no necessaris, i l'objectivitat és una qüestió de «responsabilitat en relació amb les marques dels cossos».<sup>9</sup>

[...] Per això no és important intervenir (des de fora) sinó intraactuar des de dintre i com a part dels fenòmens produïts.<sup>10</sup>

Intraactuar des de dintre i com a part dels fenòmens deixa fora els humans de la supremacia de la racionalitat que ha imperat de manera desequilibrada en tot el llarg període de predomini sobre la natura. Situa els humans fora de la racionalitat logocèntrica, perquè ens emplaça també a l'interior de fenòmens que són intel·ligibles, on l'acte de raonar perd el seu sentit. Això, però, no anul·la la possibilitat que es disposi de perceptibilitat, d'afectes, de sentit o d'alguna mena de consciència. I, tanmateix, l'opció d'intraactuar com a part dels fenòmens situa els humans fora dels interessos i els valors antropocèntrics que han regit les voluntats humanes d'aquesta era. Barad dona pas a la possibilitat de poder accedir a alternatives enfront l'esclavatge de la mentalitat i l'activitat capitalista, perquè aquest punt de vista està fora de les seves capacitats d'enteniment i assimilació, i, per extensió, d'observació i de proposició. El fet que els humans no siguin necessaris com a observadors els posa en una situació de necessitat relativa, juntament amb la subjectivitat i la intersubjectivitat que sembla que són els més alts valors de la cultura humana. I, tot i això, és a dir, sense l'observació ni la presència humana, els fenòmens poden continuar esdevenint, sense cap mena d'alteració, sense sentir cap mena de mancança. Barad defensa la intraactuació des de dintre dels fenòmens perquè, en formar-ne part, no és possible mirar-los des de fora i, aleshores, els humans no poden adquirir objectivitat.

9 Barad, 2007, p. 340, citada per Arlander, 2014.

10 Barad, 2007, p. 56 citada per Arlander, 2014.

L'alternativa és la responsabilitat en relació amb cuidar i donar empara als fenòmens que travessen els humans i pels quals es travessa. Pel sol fet que els fenòmens formen part dels humans i que els humans formen part dels fenòmens, i atès que aquesta intraacció condiciona les marques en els cossos, cal que se sigui molt responsable en afectar els cossos i quan s'és afectat pels cossos. L'afectació pot esdevenir de manera clara però empàtica, i no pas dolorosa ni traumàtica. Qualsevol actitud irresponsable pot crear ferides als altres cossos en comptes de senyals i marques que simplement conviden a la diferenciació i l'evolució.

Aquest complex sistema d'intraacció que proposa Barad és compacte i no té fissures. De fet, aquesta interdependència responsable entre fenòmens i agències com un continu esdevenir de modulacions formals no deixa espai a l'exploració de l'altre, sigui humà, animal, vegetal, mineral o qualsevol altra matèria o no matèria. Només hi ha espai per a la col·laboració i el respecte, pel fet que no hi ha diferències ni separacions entre els fenòmens. Això implica l'absència de jerarquies, només continuïtat, intercanvi, emergència i transformació compartida.

Com es pot traslladar aquesta idea a la part pràctica? Com es poden experimentar aquestes sensacions des de l'acció performativa? Per Arlander (2014), la feina del creatiu consisteix a reconèixer la subjectivitat, i també l'embull que es genera amb l'objecte d'investigació. Lògicament, l'embrollada no s'acaba amb l'objecte investigat, perquè aquest també manté intraaccions amb altres objectes i subjectes, a més dels implicats directament, i tots ells també estan enredats en l'embolic... per això, sosté que cal que el creatiu també assumeixi la tasca d'establir alguna mena de separabilitat respecte als fenòmens pròxims.

En tot cas, actuar des de dintre en la pràctica de l'argila vol dir actuar des de la necessitat de l'argila com a desig-subjecte; actuar des de dintre de l'ecosistema on succeeix l'acció vol dir actuar com a consciència-subjecte; actuar com a *performer* que realitza l'acció vol dir actuar com a responsabilitat-subjecte. Això és el que seria necessari performar, i la manera de fer-ho és a partir de l'abandonament de la raó per endinsar-se en l'afectivitat compartida i poder arribar, des d'aquí, a la creació d'un fenomen d'intraacció real entre el fang, el *performer* i l'entorn. Des de la correspondència, des de la necessitat interna de cada «actor» i també des de la necessitat interna del sistema agencial col·lectiu i contextual, es deixa de banda el pensament i només es té en compte el fer i la percepció. És l'àmbit sensorial i fenomenològic el que pren les regnes sense espai per al judici i el prejudici. Només regna, doncs, l'acció respectuosa des del gest compartit i mutualista, sentint que tot s'és i tot és part del fenomen que es va produint. Des de dintre del fang, des de dintre del *performer*, des de dintre de l'entorn, des de dintre del sistema agencial col·lectiu. Com apunta Barad: «No som observadors externs del món. Ni ens trobem simplement localitzats en llocs concrets, sinó que formem part del món en la seva intraactivitat contínua» (Barad, 2007, p. 184, citada per Arlander, 2014).

L'actuació amb l'argila és real i és fenomenològica. És una acció física compartida i és una manifestació de la intraactivitat processual. És la sincronia topològica entre la perpetuïtat progressiva del canvi i la disponibilitat plàstica de la matèria original i primordial. Les pràctiques de l'argila, doncs, des d'aquest posicionament, són la manifestació arquetípica de la intraacció real i corporal entre els fenòmens.

Arlander (2014), com a *performer*, defensa que en l'acció creativa de qualsevol fenomen hi han d'intervenir totes les possibilitats de recerca, i, tanmateix, també s'han de tenir en compte tota mena de vinculacions possibles amb l'entorn. Ella manté que l'artista produeix literalment fenòmens i es podria afegir que en les pràctiques de l'argila són fenòmens físics, reals, que intervenen en la dimensió espai-temporal i transformen literalment l'entorn.

D'aquesta manera es fa palès que el coneixement es troba en el món i la consciència de formar-ne part és una oportunitat per desenvolupar-lo: «No obtenim coneixement situant-nos fora del món; sabem que formem part del món. Formem part del món en el seu esde-venir diferencial» (Barad, 2007, p. 185, citada per Arlander, 2014). Per Barad, qui introdueix el terme *onto-epistemologia* per descriure l'estudi de pràctiques de coneixement en l'ésser, conèixer «no es basa en la ideació ni en el dret inalienable dels éssers humans. Més aviat, es tracta d'una pràctica física de vinculació» (Barad, 2007, p. 342, citada per Arlander, 2014). I sentència: «les pràctiques científiques són formes específiques de vinculació que fan que es manifestin fenòmens específics» (Barad, 2007, p. 336, citada per Arlander, 2014). Arlander afegeix: «les pràctiques artístiques són formes específiques de vinculació que fan que es manifestin fenòmens específics» (Arlander, 2014, p. 32). I, des de l'experiència de la terrisseria, es pot dir: les pràctiques de l'argila són formes específiques de vinculació que fan que es manifestin fenòmens específics.

### **Nous fonaments relacionals, reversibles i connectius amb la matèria**

Aquesta àmplia argumentació anterior en relació amb el pensament de Karen Barad i Annette Arlander era necessària per consolidar i completar amb altres punts de vista les idees de Ginny Battson. La visió de Barad i Arlander sens dubte donen més pes i legitimitat al pensament de Battson. Així mateix, les propostes pràctiques realitzades, sobretot a la quarta etapa conclusiva del treball a la terrera, troben una clara correspondència amb aquestes argumentacions teòriques.

A continuació, una vegada introduïdes les teories de la filòsofa Karen Barad i la *performer* Annette Arlander, s'exposa una altra concepció alternativa que permet establir una altra forma de relació amb la matèria. Es repren l'idea de la necessitat de canviar la relació que s'ha construït amb ella des dels poders hegemònics.

Si aquesta idea d'una nova manera de concebre la matèria, la terra, els elements biòtics o abiòtics, els recursos naturals, etc., fos acceptada i pogués anar calant en la consciència col·lectiva, seria un primer pas importantíssim que donaria opció a canviar els sistemes d'extracció i de producció, al qual també estan directament vinculats els àmbits de la

creació —per això s'ha convertit en una temàtica nuclear en aquesta recerca. En el cas que el missatge que hi ha darrere del projecte de tesi servís per canviar alguna cosa en l'àmbit de l'activitat creativa, aleshores això deixaria oberta la possibilitat d'influir i col·laborar a provocar canvis també a una escala més àmplia, o sigui, en els sistemes socials, econòmics i fins i tot polítics.

Precisament, amb aquesta recerca es pretén arribar a algun grau de certesa que permeti fer propostes amb un clar posicionament i actuar d'acord amb les argumentacions adquirides en el procés de treball. També, que s'encamini la producció creativa en l'àmbit de les pràctiques de l'argila a actuar d'una manera no només respectuosa amb el medi per qüestions d'urgent necessitat ecològica, sinó sobretot per l'adquisició conscient d'una actitud fluminista, que la mateixa Ginny Battson defineix com «una ètica ecològica que va-lora sobretot els processos vitals interconnectats que són essencials per a la diversitat en la nostra única biosfera, de manera que les formes de vida individuals i els ecosistemes resulten indispensables per aconseguir aquesta finalitat» (Battson, 2020, p.16). Això representaria que la producció creativa que es fes una vegada enteses aquestes idees pogués ser de plena connexió holística intermatèrica, i que valorés —amb la finalitat de salvaguardar— les propietats úniques de la terra que tenen la funció primordial d'actuar com a elements abiòtics per tal de mantenir, promoure i activar la vida a la Terra.

És possible tenir en compte i promoure aquests valors, i seguir utilitzant la terra per produir en l'àmbit de les pràctiques creatives? O potser portar aquestes premisses a la radicalitat que pressuposa deixar de banda l'àmbit de la creativitat per centrar-se en l'àmbit de la reparació, el reequilibri i l'empara del medi? O, potser, el sol fet de plantejar aquestes idees des de l'àmbit de les pràctiques artístiques conscients —que busquen alternatives de resistència a l'extractivisme i el productivisme consumptiu— ja pressuposen un sentit en si mateix i obren un camí que dona continuïtat a aprehendre la terra com a un actiu indispensable per a la bona salut de la vida de la biosfera?

La finalitat d'aquestes noves pràctiques creatives, les quals es basen en l'establiment d'unes noves bases relacionals amb la terra com a estratègia expressiva i de transmissió de continguts, és trobar espais de coincidència mútua on poder desenvolupar el compromís de compartir i utilitzar unes propietats úniques tenint en compte que s'intervé en el medi tot respectant la reversibilitat. Així, en finalitzar la cooperació efímera, la terra podrà seguir desenvolupant la seva funció geològica, o bé, la seva funció com a element abiòtic. Això no obstaculitzaria el fet de continuar la seva facultat fonamental i indispensable com a agent abiòtic bàsic de suport per a la generació de vida.

Des d'aquesta actitud, seria possible trobar espais de trobada amb l'oportunitat i la necessitat creativa que no passin per la destrucció de les possibilitats plàstiques del fang. La vitrificació irreversible a causa del procés de cocció forma part de la mentalitat antropocèntrica que concebia la materialitat com un bé de consum il·limitat. Aquesta teoria s'ha demostrat no només equivocada en relació amb el fet que molts materials estan arribant al seu esgotament en l'àmbit planetari, siguin els combustibles fòssils,

siguin altres minerals, terres rares, etc., sinó sobretot des del punt de vista que aquesta sobreexplotació del medi ha significat trencar les cadenes de connexió entre diversos ecosistemes o éssers vius, suposant la disminució de la biodiversitat i l'extinció de moltes espècies, cosa que influeix directament i negativament en la tendència natural cap a un desenvolupament equilibrat de la regeneració holística en l'àmbit de la biosfera.

L'artesà és qui treballa amb els materials que troba en el seu l'entorn i els transforma, adaptant conseqüentment el seu entorn. Està en contacte amb la matèria, l'observa, l'entén i la cuida, perquè en depèn. És qui els processa, els gestiona i els analitza. Experimenta no només amb els materials, sinó també amb els processos fenomenològics que els defineixen i els configuren. Sennett (2009) explica la responsabilitat ètica que hi ha darrere de qualsevol acte creatiu artesanal i la relaciona amb tres pilars de la pràctica: pensar, fer i sentir. Sennett considera la matèria i el resultat de la seva configuració proves del desenvolupament de la relació entre l'habilitat de l'artífex i l'adaptació del material, però cal assenyalar que aquest punt de vista situa l'experiència i els interessos dels humans per sobre de la materialitat, la qual queda sotmesa de nou a la superioritat humana, cosa que podria fer pensar que es tracta d'una reminiscència antropocèntrica.

Ginny Battson (2020) i Karen Barad (2017) expandeixen la responsabilitat de la transformació del món, la traslladen i l'amplien també a la vida no humana, en el sentit que segons elles cal també tenir en compte la resposta i les reaccions que es generen des de la matèria a causa de la intraacció constant entre els fenòmens i les seves agències. De la mateixa manera també ho planteja Rosi Braidotti (2015a). Amb elles desapareixen les jerarquies i, així, la descentralització ofereix la possibilitat a la matèria de posicionar-se com a agent que pot arribar a ser tan important com la mateixa condició humana.

Merleau-Ponty (1975) ja parlava, a mitjan segle XX, de la perceptivitat activa entre el cos i l'entorn, és a dir, de l'experiència constitutiva del cos en el món, i la concepció de qualsevol altre objecte o subjecte del nostre entorn com una altra entitat igual d'important i tan necessària com un mateix. Battson (2020), gairebé un segle més tard, fa un pas més enllà i dedueix que la consciència de la percepció activa no és suficient per viure i superar aquesta època de crisi en la qual ens trobem. Proposa un compromís més profund i capaç de construir una associació mutualista que sigui la base per a la creació d'una relació que reconegui la interdependència i la interconnexió entre els humans i els no humans, entre l'orgànic i l'inorgànic, entre el biòtic i l'abiòtic:

Com a fonament d'un paradigma en ètica ecològica, els actes verificables d'empara des del més profund del jo fins al més fons i llunyà a fora, ofereixen la mena de voluntat o agència de ser que se'ns requereix a tots nosaltres. O sigui, viure en unió amb tot allò que està viu i, sense oblidar, perquè també és igualment important, viure en unió amb tots els processos, en la nostra única biosfera.<sup>11</sup>

11 Battson, 2020, p. 21.



Battson reconeix, com ho fan Barad i Arlander, la igualtat entre l'humà i el no humà i, tanmateix, dona la mateixa importància a allò que és viu en relació amb els processos de les materialitats que suporten la vida, és a dir, l'entorn o els cossos «ambientals», com els anomenen Barad i Arlander: «Els cossos (“humans”, “ambientals” o de qualsevol altra mena) constitueixen “parts” integrals o reconfiguracions dinàmiques d'allò que és» (Barad, 2007, p. 170, citada per Arlander, 2014).

Battson es manifesta en relació amb el terme *procés*, i contraposa drets i responsabilitats:

Els drets són pures construccions humanes, fixades legislativament (mentre els processos no ho són), però políticament vulnerables i susceptibles de ser gravats amb un posterior augment del domini humà. Els processos naturals i les interconnexions fluministes han evolucionat, continuen evolucionant. Existeixen pautes complexes intrínseques que manifesten autonomia en l'espai i en el temps. Participem com a part de la naturalesa, sí [...].<sup>12</sup>

Segueix explicant que, a causa de l'augment i la tendenciositat del domini humà sobre els drets, es fa necessari fomentar les responsabilitats. Amb aquesta finalitat ha creat un terme nou, *proximon* (del llatí; *procés/Terra*), el qual defineix un respecte profund cap als processos naturals (Battson, 2020, p. 80).

Merleau-Ponty (1975) parlava de la influència mútua i recíproca entre el cos i l'entorn, i de com un influïa i transformava l'altre. Battson (2020) parla de l'acció com a gest que té i determina de manera física la concreció d'una materialització corporal:

Fins i tot per a les ments humanes més analítiques, el pensament, i les emocions i els sentiments estan intrínsecament units a l'acció. No som sistemes estancs. Hi ha qui parla de vincles, altres de relacions. Nosaltres, des del fons de la nostra consciència, ens expandim vers el que hi ha molt més enllà de la nostra existència física. Cadascú de nosaltres és en si mateix una dialèctica, una identitat única que assimila l'entorn viu i no viu que ens envolta. Reaccionem i responem a estímuls, i aquests estímuls poden reaccionar i donar-nos respostes. Les nostres accions són causals i tenen conseqüències.<sup>13</sup>

L'experiència pràctica a la terrera comporta una forta adaptació al medi. El terreny abrupte i l'aspresa dels materials provoquen una forta sensació d'afectació física i vulnerabilitat que cala en la fisiologia del cos que està treballant i interactuant en l'ambient hostil. Aquesta relació intensa que es nota en la pell de les mans que es torna dura, resseca i coriàcia per la manipulació dels materials corrosius; per les inclemències del sol que crema la pell i aixafa les forces; pels desequilibris o les caigudes a causa de les irregularitats i el terreny molt accidentat, etc., impliquen adquirir una consciència del cos que depèn

---

<sup>12</sup> Battson, 2020, p. 79.

<sup>13</sup> Battson, 2020, p. 22.

### 3.1. El canvi constant de les coses. Transversalitat i interdependència

completament de la relació que s'estableix en cada situació on s'actua. Així, la relació cos-entorn esdevé una interdependència de la qual depèn la salut física del cos que hi interactua. Aquesta consciència de l'entorn i de la recíproca dependència provoca una sensació d'extrema supeditació física que, al final, es converteix en una relació de continuïtat i, fins i tot, d'identificació. És aquí on es comença a individualar la relació d'igualtat entre el cos i els elements que conformen l'entorn. Des de la consciència física, és fàcil passar a la consciència de l'encaix ambiental. Quan el medi on es dona i on es manifesta la connexió entre el subjecte i l'entorn desapareix com a tal, i emergeix com a marca i resposta plàstica d'una dialèctica compartida i compromesa, apareix al seu lloc una identitat aglomerada que condensa les agències actives dels actors participants. És així com els estímuls i les respostes troben un espai de manifestació i concreció. És aquí on la causa i l'efecte es materialitzen i provoquen unes conseqüències que determinen els canvis i la reconfiguració del real, del qual els humans, com a un fenomen actiu més, també formen part.



Planella, S. (2020). *Tornar al Solc 1.*



Planella, S. (2020). *Tornar al Solc 2.*



Planella, S. (2020). *Tornar al Solc 3.*

### **Subjecte, objecte i entorn: reparacions i afectes**

Amb la intenció d'anar tancant aquesta argumentació sobre la relació subjecte-objecte, o també subjecte-entorn, seria convenient explicar l'experiència pràctica des de la qual ha partit tota reflexió teòrica. L'argila com a tal, situada en aquest context del realisme agencial, no es pot considerar només des de les seves facultats productives i de rendibilitat econòmica. La visió antropocèntrica dels objectes, els subjectes i l'entorn ha desfigurat completament el sentit i el valor ecològic dels elements que componen la realitat. Battson es fa ressò de l'advertència de Val Plumwood:

La cultura centrada en l'ésser humà perjudica la nostra capacitat de veure'ns a nosaltres mateixos com a part dels ecosistemes i entendre que la natura sustenta les nostres vides. Així doncs, els deliris que en resulten i que ens fan somiar que som ecològicament invulnerables, més enllà de l'animalitat i deslligats de la naturalesa, ens condueixen a un fracàs en la comprensió de les nostres identitats ecològiques i dependències en relació amb la naturalesa [...]. Aquest fracàs és l'origen de moltes catàstrofes mediambientals, siguin humanes o no humanes.<sup>14</sup>

Per aconseguir aquest canvi de paradigma també coincideixen Battson, Barad i Arlander, en el sentit que proposen alterar l'orientació i els valors hegemònics que han marcat la direcció evolutiva de l'antropocè. Per Arlander (2014), en relació amb la pràctica artística, això implica responsabilitzar-se en què concentrar-se i què assenyalar, i també tenir en compte els efectes materials, afectius i discursius de l'obra d'art.

És important la introducció dels efectes materials i afectius, a més dels discursius —els quals han prevalgut aquests últims anys. Es tracta de retrobar l'equilibri que proposa insistentment Sennett (2009) quan expressa que la responsabilitat de l'actitud artesanal es basa en la ponderació entre fer, sentir i pensar. Els efectes materials tenen a veure amb l'acció, amb la pràctica física de vinculació amb les propietats dels processos que intervenen en la configuració de l'esdevenir diferencial dels fenòmens. Els efectes afectius no són només els que manifesten les aparences físiques dels fenòmens, i per això dispensen i distribueixen les impressions de l'univers sensorial, sinó —i sobretot— els que creen camps anímics d'emissió i de recepció, i que tenen la funció de crear una altra mena de vinculacions entre els fenòmens, les vinculacions emocionals. Els tres efectes, doncs, són importantíssims i necessaris en qualsevol manifestació, ja sigui creativa, física, personal, col·lectiva, etc. I del seu equilibri depenen la qualitat i el recorregut de la manifestació.

En aquest sentit, Battson (2020) també té clar que les emocions i la racionalitat no s'oposen, sinó que resulten simbiòtiques quan s'ha de prendre una decisió ètica. La racionalitat és en si mateixa un sentiment; és la direcció que proporciona l'emoció el que fa que el pensament sigui racional.

---

14 Plumwood, 2009, citat per Battson, 2020, p. 35.

Perseguint aquesta idea, més endavant, Battson (2020, p. 89) argumenta que les paraules *afecte* i *ecologia*, com a termes combinats, són complementaris. Una paraula designa l'emoció positiva i l'altra una ciència racional. I, per tant, especula a través de la filosofia del llenguatge la possibilitat de vincular un significat a una experiència, una paraula a una acció. L'ètica ecològica és una reformulació de valors, és un compendi de racionalitat, emoció i acció que permet crear una forta resistència a les divisions no igualitàries de la globalització i la circumscripció de valors.

Battson també defineix l'emoció com «un motor evolutiu del canvi» (2020, p. 68), i, des d'aquest punt de vista, cal exposar una idea seva que remet a Margulis i Sagan:

Atès que som una part integral de la natura en la nostra única biosfera, holobionts<sup>15</sup> que abracen interconnexions dependents, el concepte de medi ambient com una cosa separada amb la qual ens relacionem desapareix; i això dona pas a percebre un sentit complet de connexió (Naess), i l'acció deliberada es transforma en ser inconscient (Fox).

En la resposta biològica o teleològica, si nosaltres experimentem una forta emoció positiva, tenim l'oportunitat de motivar-nos per actuar de manera beneficiosa. L'afecte fluminista, expressat i executat com una emoció positiva, existeix amb el major potencial de desfer o sanar desastres planetaris i ambientals crítics que es manifesten a tot el món. Potser no existirà mai més un moment millor perquè l'afecte integrador sigui acceptat com una força ètica.<sup>16</sup>

L'efecte reparador és una constant de fons de les propostes pràctiques realitzades a la terrera i en totes les accions s'hi troba una constant més o menys evident. La culpa com a sentiment de responsabilitat col·lectiva davant del desastre ecosocial no deixa a cap activitat professional creativa, o productiva, o de serveis, lliure de càrrec. Les pràctiques de l'argila, a més, en dialogar i utilitzar la matèria primigènia, la terra, com a material de transformació, té l'exigència de ser el paradigma de les relacions amb la materialitat i proposar-se com a possible model relacional transmateral.

En la reparació, hi ha un sentiment de reconeixement profund i un intent de sanament. És indispensable i necessari per poder començar a avançar amb uns valors reconstituïts de justícia i d'igualtat entre les espècies, i les entitats humanes i les no humanes. En aquesta actitud de consideració i de cures cap a una altra entitat, també s'hi pot individuar un agraïment cap a les altres configuracions que determinen les pautes de l'existència compartida i, per tant, se senten com a part constituent del ser i de l'estar conjuntament en una mateixa comunitat. D'aquesta manera, un sentiment d'entrega i de compenetració emergeix de les relacions de reparació que, sense prejudicis, pot madurar fins a la identificació i a la dissolució completa. L'argila, element que per si mateix, aïllat, no tindria gens d'interès, agafa una rellevància transcendental i transversal quan, juntament amb

---

15 Entitats formades per l'associació de diferents espècies que donen lloc a unitats ecològiques.

16 Battson, 2020, p. 55.

l'aigua i l'aire, transita des de la plasticitat a la solidificació i, en el cas que interactuï amb el foc, activa els processos de vitrificació. Si l'argila, que és la matèria més elemental i per això mateix vulgar, que es troba arreu de manera abundant, considerada inerta i sense cap valor, pot arribar a ser única i indispensable quan s'articula amb altres fenòmens agencials humans i no humans, aleshores altres elements, que per si mateixos tenen més valor, sigui per les seves propietats o per la seva capacitat vital, haurien de ser considerats preciosos i excepcionals per les seves potencialitats. Atès que la diferenciació entre les materialitats i les seves possibilitats és completament relativa, la conclusió seria que qualsevol material —això vol dir, tot material— és preciós i potencialment transcendent.



Planella, S. (2020). *Estrènyer la Muntanya 1.*



Planella, S. (2020). *Estrènyer la Muntanya 2.*



Planella, S. (2020). *Estrènyer la Muntanya 3.*

### 3.1.3. Ana Mendieta i el retorn a la terra

Els treballs d'Ana Mendieta (l'Havana, 1948) remetent a la necessitat d'unir-se amb la terra, perquè a través d'ella pot trobar la connexió de tot allò que va haver de deixar a l'illa de Cuba per l'exili forçat que va patir. Es lliura i s'integra a la terra a través d'uns rituals tel·lúrics amb reminiscències de màgia indígena originària de la cultura africana. Mendieta entra en contacte amb la cultura popular indígena afrocubana en la seva infància

gràcies a la relació que va mantenir amb les seves cuidadores, les quals la van iniciar en la *santería* i la cultura orisha, l'animisme i les experiències culturals precoloniales, les quals van influir notablement en la concepció de les seves obres.

Ella va reivindicar sempre els rituals i les cultures no hegemòniques. Ve d'aquí i del fet de ser indígena el seu interès pel culte de Pachamama i fins i tot per la màgia vudú. Els principis de Pachamama, mare Terra o terra en un sentit holístic es vinculen a la capacitat d'aixopluc, fecunditat, fertilitat, protecció, empara de la terra, però també demanen que la terra sigui cuidada i respectada. La utilització dels elements aire, terra, aigua i foc respon a una idea animista, pel seu poder com a transmissors de facultats que transcendeixen les propietats físiques i simbòliques. Aquesta idea de pertinença a la terra, i de recórrer a ella a través de l'art per entrar en contacte amb territoris perduts i inaccessibles, implica una confiança amb la natura com a reducte energètic i animat, capaç de produir vincles i relacions que no es poden explicar racionalment.

Precisament, aquesta relació no racional amb la terra i la natura és la que provoca un lligam profund d'entesa, compenetració i interdependència que, de fet, es manifesta amb la idea d'entrega i cura recíproca. És sota aquest àmbit no logocèntric que Mendieta intenta reivindicar, en tota la seva obra, aspectes ecologistes, feministes i de reconeixement de dinàmiques culturals no occidentals. Per això va coincidir amb els corrents ecologistes i feministes que a la seva època van determinar l'evolució i el canvi social, i actualment es reivindica com una iniciadora de l'ecofeminisme. De fet, va desenvolupar una aferrissada lluita per posar en valor la seva actitud feminista. Va saber vincular la seva condició de dona a una qualitat intrínseca de la natura, en relació amb els cicles vitals de mort i regeneració que li van suposar la creació d'uns lligams íntims amb ella, els quals va investigar i manifestar en el seu treball creatiu.

A partir de la seva experiència d'exili de Cuba, Mendieta genera una iconografia performativa tot relacionant el seu cos amb la terra. Les propostes artístiques, *Les Siluetes*, que es desenvolupen durant els anys setanta, són accions en les quals utilitza el seu cos per registrar siluetes que interactuen de diferents maneres amb la terra i altres elements que formen part del mateix paisatge on situa l'acció. Mendieta proposa una experiència d'integració amb els elements i la natura amb la intenció de retrobar sensacions de connexió amb la terra cubana enyorada. La terra esdevé un territori concret que comprèn l'origen i el final, un territori que passa de tenir un significat d'identificació local a agafar una significació inclusiva i universal. S'obre, doncs, un diàleg sobre l'arrelament, la identitat i la pertinença a partir de l'experiència directa que és provocada pel contacte entre el cos i la terra, i amb la intervenció dinàmica d'altres elements com l'aigua, el foc, les plantes, les roques, etc. Les seves accions sovint es presenten com a rituals que desperten i connecten amb les energies vitals subjacents en la matèria i que expliquen el diàleg, les combinacions, les reaccions, les condicions que determinen el trànsit dels cicles i el seu sentit, així com la relació i la implicació dels humans amb ella.

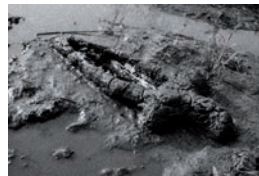
A les seves peces *Siluetes*, elaborades entre el 1973 i el 1981, el seu cos agafa diverses qualitats en funció de les intencions narratives de cadascuna de les accions. Es converteix en un motlle de terra que conté foc a *Ànima. Silueta en Foc*. Agafa la forma d'un contenidor perfilat per un relleu de fang a *Sense Títol* de la sèrie *Siluetes*, on conté aigua al mateix nivell de l'estany on ha estat elaborada. Esdevé una silueta en alt relleu, sobre la riba de fang d'un estany, que conté pólvora al seu interior i que explota com una erupció volcànica a *Naixement (Obres de Pólvora)*, per un relleu de fang a *Sense Títol* de la sèrie *Siluetes*. S'estructura com una illa de fang modelada dintre l'aigua de l'estany a *Illa*. Es presenta com un suport que es cobreix completament de plomes blanques a *Sang i Plomes*. Es mostra com un cos depositat en una fossa, des del qual broten flors blanques en gran abundància a *Flors en el Cos*. Apareix com una despulla sota un cúmulo de pedres a *Piràmide Funerària*.



Mendieta, A. (1975). *Alma. Silueta en Fuego* [Ànima. Silueta en Foc].



Mendieta, A. (1977). *Untitled (Silueta Series)* [Sense Títol (Sèrie Siluetes)].



Mendieta, A. (1981). *Birth (Gunpowder Works)* [Naixement (Obres de Pólvora)].



Mendieta, A. (1981). *Illa (Silueta Series)* [Illa (Silueta Sèrie)].



Mendieta, A. (1974). *Blood and Feathers* [Sang i Plomes].



Mendieta, A. (1973). *Flowers on Body* [Flors en el Cos].



Mendieta, A. (1974). *Burial Pyramid* [Piràmide Funerària].

El seu cos, doncs, és sempre present i és el fulcre del treball *Siluetes*. Es presenta en diferents qualitats en funció de la intenció i les necessitats expressives de Mendieta. Les evidències principals de les seves manifestacions són a través del rastre de la seva presència quan fa la funció de motlle; de sustentacle de diferents materials quan es

cobreix de plomes, fang, etc.; d'acció performativa quan enderroca un cúmulo de pedres sobre el seu cos o quan es col·loca com a part d'un tronc o una arrel d'un arbre.

Hi ha, doncs, una actitud oberta, exploratòria dels papers que pot desenvolupar el seu cos en relació amb la manifestació creativa. En tot cas, en totes aquestes intervencions, l'entorn i la relació que es crea entre les accions —amb diverses formes d'intervenció del cos— i la natura són fonamentals, i creen una interacció que dilueix les fronteres entre la creació estètica i la creació de l'esdevenir de la natura. És en aquesta interacció que Mendieta s'anticipa. des de la seva predicció intuïtiva, als fenòmens de la intraacció i les agències, els quals es desenvolupen de manera teòrica molts anys més tard, segons les teories del realisme agencial de Karen Barad (2017).

En les diferents actituds creatives de Mendieta es pot detectar una intenció propositiva, com en el fet d'integrar-se en els fluxos i els processos transformadors de la natura. En aquesta dissolució, tal com la proposa Mendieta, no hi ha judici, sinó únicament la imminència d'un fet innegable, irreversible, el fet del retorn de qualsevol matèria a un origen primari com a granet orgànic o inorgànic que forma part del gran conglomerat que és la terra. I en el cicle que corre entre l'origen i el final hi ha el passatge, el fet de fluir per les diverses qualitats o categories minerals, vegetals, animals. És així com Mendieta enfoca, en determinats moments, la vida i el ressorgiment, en altres les passions i la vitalitat, mentre en altres manifesta l'impuls de l'existència o la degeneració, la dissolució i la mort.

María Ruido és una investigadora de l'obra de Mendieta. Escriu, al seu llibre sobre l'artista, que Mendieta va viure en la seva pròpia pell l'experiència de l'exili. Aquesta vivència va activar una fusió del seu cos amb la terra i la natura com a memòria de la diàspora i la desposseïció (Ruido, 2002, p. 70). Tot citant Deleuze i Guattari (1977, p. 386, citats a Ruido, 2002, p. 70), apunta que la terra es desterritorialitza per si mateixa i per això el nòmada troba en ella el seu territori. És així com Mendieta, immersa en la seva condició d'expulsada i desposseïda, viu durant tota la seva vida aquesta lluita entre la no pertinença i la necessitat d'arrelament. Mendieta és conscient que aquesta és una conseqüència política; per això, tota la seva obra, tot i que té múltiples lectures des de diferents registres, també és una evident denúncia de totes les problemàtiques de l'exili i l'estrangerisme provocades per les polítiques colonials i imperialistes. Per això Mendieta s'acull a les teories feministes crítiques postcoloniales i dibuixa una estètica que es basa en la seva decisió de romandre en la no pertinença, en el nomadisme territorial i cultural, així mateix com en l'ocupació de les zones liminars de les identitats i els llenguatges.

Segons Ruido, Mendieta es fonamenta en les accions de la dissolució i la incorporació, tot utilitzant la terra com a matèria primera que dialoga amb el seu cos. Aquesta noció política no anul·la la visió del flux de les energies materials i els processos de transformació implícits en la materialitat:

Mendieta ha recreat el seu cos aïlladament com a territori autònom, un espai amb una àrea de contorn ben definida que exposa voluntàriament a la contaminació/desaparició/



re-integració [...] evidenciant, en aquesta desaparició, el procés de degradació del cos simbòlic (la silueta).

[...] Omplir-(se), buidar-(se), consumir-(se), incorporar-(se): interpretar la distància i elaborar la transició d'un lloc a un altre.

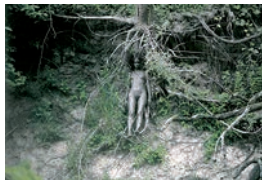
L'exili com un estadi de transició potencialment subversiu.<sup>17</sup>

És en aquesta activitat de contaminació/desaparició/reintegració en què Mendieta es dissol en el flux de l'energia de la natura i el seu cos es desdibuixa com a humana. S'integra així com a fenomen en transició en l'ecosistema palpitant i interactiu de les relacions d'interdependència de la natura. El fet de permetre's esdevenir arrel, tronc, au, terra, aigua, foc, etc., la situen en una condició d'element que forma part del tot i respira amb els ritmes tel·lúrics i compassats de la natura. Ruido segueix:

Ana Mendieta, per la seva part, força aquesta mimesi incorporativa en les *performances* com les que va realitzar al parc Old Man's Creek (Iowa) entre el 1977 i el 1979 — *Tree of Life (Arbre de la Vida)* i *Untitled (Sense Títol)* [...]. En ambdues accions, l'artista es mostra despullada i coberta de fang i material orgànic, assimilada al medi natural, *absorbida* per la terra, reintegrada. Una altra vegada apareix en el seu treball el cos sense límits definits, el discurs orgànic del monstre liminar: cos-arbre, cos-riu, cos-branques, cos-terra [...].<sup>18</sup>



Mendieta, A. (1977). *Tree of Life* [Arbre de la Vida].



Mendieta, A. (1979). *Untitled (Old Man's Creek (Iowa))* [Sense Títol (Old Man's Creek (Iowa))].

Ruido explica la identificació de Mendieta amb l'arbre, símbol amb el qual va treballar diverses vegades durant el seu recorregut professional. També en l'última etapa de la seva vida, que va ser truncada per una mort que encara no s'ha pogut aclarir, quan va caure per la finestra del pis 34 d'un hotel de Nova York durant una discussió amb el seu

<sup>17</sup> Ruido, 2002, p. 73.

<sup>18</sup> Ruido, 2002, p. 76.

marit, Carl Andre. Explica que l'arbre és una metàfora de la vida i, sobretot, un símbol de la permanència que sempre li va ser negada. Això li va suposar:

Viure en la contradicció, en les vores. L'exili com a pèrdua, com a separació de la terra-origen, però també l'exili com a adopció, com a activació: estrangeria dintre de la nació, dintre de l'ordre patriarcal, dintre del cos productiu, dintre dels límits del llenguatge. L'estranyament com a elecció, com una incorporació.<sup>19</sup>

En aquesta etapa performativa, Mendieta aconsegueix integrar-se —o es podria dir «incorporar-se»— a la terra i la natura d'una manera natural i directa. És radicalment contundent en la seva integració física a l'entorn, fins al punt de fer valdre com a element de vinculació la seva part més sensitiva i perceptiva. És el físic que suporta, que aguanta, que sent, que es comunica amb el llenguatge del món sensible, que s'activa a partir de la visceralitat, l'instint, el contacte i els estímuls que es produeixen de la interacció situada. És així com Mendieta reconeix la seva real condició corporal, o sigui, carnal, que la connecta a la potencialitat de l'esdevenir natural. És així com esdevenen una sola cosa, i comparteixen el mateix fluir i la mateixa energia.

Clarament, aquesta concentració en la materialitat dels cossos constitueix una acceptació de la seva vulnerabilitat i la seva fragilitat, del seu desgast i el seu envelliment. Però també ofereix la possibilitat d'efectuar activitats de manteniment, així com tenir en compte les cures i els afectes. D'aquesta manera es propicien accions com néixer, ressorgir, renéixer, brotar, florir, créixer, prosperar, etc. Per tant, el pas per l'esdevenir i els diferents estats de la matèria té moltes cares diferents i, fins i tot, algunes d'elles poden semblar contradictòries; però són només passatges efímers que s'encadenen, i és en la seva progressió que el cicle vital es pot anar completant i tancant.

### **La reparació de la ferida de la terrera segons les diferents fases d'integració**

Durant l'etapa de la producció pràctica a la terrera, la qual es basa en la interacció del cos del *performer* en l'ambient, afloren diferents intencions que determinen les diferents accions que s'aniran desenvolupant en diferents moments i en diversos espais. *Cariàtide* és una acció que desplega un afany col·laboratiu —humà-no humà— amb la intenció de pal·liar les ferides perpetrades a l'espai d'extracció de l'argila. A la part baixa en desplom d'un penya-segat produït per l'excavació de les màquines, les quals arrenquen l'argila acumulada per sedimentació, una cariàtide humana assumeix la funció d'aguantar la balma. La força que transmet la cariàtide com a contrafort neutralitza la sensació de perill de l'ensorrament del cingle.

---

<sup>19</sup> Ruido, 2002, p. 77.



Planella, S. (2020). *Cariàtide 1.*



Planella, S. (2020). *Cariàtide 2.*



Planella, S. (2020). *Cariàtide 3.*



Planella, S. (2020). *Cariàtide 4.*

L'acció es materialitza amb un gest, un gest reparador que vol reduir la tensió creada pels enormes moviments de terra que s'han anat produint al llarg dels anys d'explotació de la terrera. Aquests moviments han anat fent augmentar la ferida i el buit a l'interior de la terrera, fins a desequilibrar les masses de matèria en l'àmbit territorial. El gest performatitza una acció real de distensió del nou relleu territorial sorgit de l'explotació del terreny. El gest, doncs, té la missió d'assenyalar una degradació flagrant del territori. En tot cas, el mateix territori parla de les pèrdues i les agressions desproporcionades al seu ecosistema, i ell mateix és una manifestació evident d'aquesta problemàtica. Aleshores el gest, per contrast, esdevé un gest propositiu, amb una intenció intuïtiva de desenvolupar la mateixa funció que desenvoluparia l'argila en el seu lloc. És, per tant, un reconeixement de la situació

de fragilitat en què es troba la matèria argilosa i tots els elements de l'ecosistema en l'actualitat, i, sens dubte, una necessitat reparadora de col·laborar a fer menys profunds els desequilibris físics i territorials. Tanmateix, també situa en una situació d'horitzontalitat l'humà i el no humà, donant el tret de sortida a una nova manera de relacionar-se que, des del pont creat per l'acció performativa i el fet simbòlic, pot passar a desenvolupar-se en altres modalitats; un fet real i, si s'escau, necessari.

El gest d'aguantar la paret és una acció corporal que implica una tensió muscular amb la intenció d'enrigitir l'articulació dels ossos, els quals, al final, són els que sostenen la força de compressió del pes de la paret. En aquesta operació performativa i simbòlica es dona rellevància als ossos per la seva capacitat rígida d'aguantar la pressió produïda pel pes geològic del penya-segat. Els ossos són la part estructural i protectora del cos humà, per la seva alta capacitat de rigidesa i duresa en comparació amb la resta d'òrgans corporals, molt fràgils i vulnerables. La composició dels ossos és a base d'una matèria orgànica, l'osteïna, i d'una matèria inorgànica, el calci. El calci també és la base de les cloves d'ous dels animals, així com de les estructures calcàries de les petxines, els mol·luscs i els coralls. El calci també és la base de les composicions de molts minerals, com la calcita, i moltes pedres calcàries, com el travertí i el marbre. Així doncs, els ossos dels humans contenen més del 70 % d'un compost inorgànic que és un mineral i es troba en abundància a la superfície de la terra. Els ossos dels humans, doncs, són compostos d'una matèria inorgànica exactament igual que el component fonamental de moltes roques i minerals. Juntament amb l'aigua, són elements considerats inorgànics que conformen una gran part de la composició corporal humana. Des d'aquest punt de vista, la vinculació i la resposta que efectua el *performer* sota la paret rocosa del penya-segat a la terrera situa i posa en el punt de mira una relació física, correlativa i recíproca que dona continuïtat al fet geològic des de l'entorn fins a l'interior del cos humà, i viceversa.

A la terrera, les màquines sempre han sigut importants. Les primeres eines que feien servir els terrissers del Neolític per arrencar la terra i transportar-la van ser la llavor de les màquines mecàniques i, posteriorment, de les màquines computacionals. Des dels anys seixanta, la flota de màquines per excavar la terra i transportar-la a la planta de processament ha anat creixent i esdevenint cada vegada més gran, més potent i més contaminant. Com en qualsevol dispositiu electrònic, qualsevol màquina pot desenvolupar funcions molt positives i constructives, però també pot ser la causa de destrucció i convulsió. Els humans es troben entremig, entre la natura i l'enginyeria computacional, perquè els humans són els seus constructors. Per una banda, hi ha la fascinació per les capacitats que poden desenvolupar i perquè potencien d'una manera extraordinària les facultats humanes. Per una altra, són un risc, i un perill per a la salut i la continuïtat no només humana, sinó també de les altres espècies —i, fins i tot, per a la supervivència del planeta. La intel·ligència artificial ja està superant les expectatives de la ciència-ficció i està construint les bases de la seva autonomia, el seu autoaprenentatge i la seva autoreplicació. En poc temps s'haurà de considerar un nou ésser que formarà part de la vida «postnatural» i la realitat vital terràquica, en la seva dimensió de bioenginyeria autònoma.

Rosi Braidotti (2015a) diferencia les màquines dissenyades des dels patrons del capitalisme que, mancades d'un marc de capteniment ètic, comporten una actuació ferotge i violenta sobre el medi, de les màquines posthumanistes que, projectades des de patrons ètics, constituïran una manera d'operar propositiva i connectiva:

Per Deleuze, això [l'*esdevenir màquina*] està connectat amb el projecte d'alliberar la personificació humana de la seva referència a la productivitat socialitzada, amb la finalitat d'esdevenir *cos sense òrgans*, o sigui, cos privat de la seva eficiència organitzativa. [...] En primer lloc, intenta reconsiderar els nostres cossos en profunditat com a part del *continuum* naturalesa-cultura. En segon lloc, aporta una dimensió política, establint el context per a la recomposició de la materialitat corpòria en una direcció diametralment oposada a la simulada eficiència i al despietat oportunisme del capitalisme avançat. Les màquines actuals no són metàfores, són motors, dispositius que al mateix temps, capturen i desenvolupen forces i energies, promovent les interaccions, les connexions múltiples i els assemblatges. Elles es distingeixen per la seva relacionalitat radical, així com per la seva alegria i per la productivitat. El fet d'esdevenir màquina, interpretat segons aquest punt de vista indica i actualitza les relacions de poder d'un subjecte que ja no està tancat en el context dialèctic, però gaudeix del vincle privilegiat amb els múltiples altres i es fon amb el medi ambient planetari tecnològicament modificat. La fusió d'humà i tecnològic es concreta en un nou compost transversal, una nova forma d'unitat ecofilosòfica, no distinta de la relació simbiòtica entre animal i hàbitat planetari.<sup>20</sup>

Les màquines de la terrera pertanyen a l'última generació de les màquines mecàniques de la industrialització que encara depenen dels combustibles fòssils, però estan hibridades amb circuits electrònics que les fan més eficients i les doten de més prestacions.



Planella, S. (2020). *Atropellament 1*.



Planella, S. (2020). *Atropellament 2 (detall)*.

<sup>20</sup> Braidotti, 2015a, p. 110.



Planella, S. (2020). *Atropellament 3.*



Planella, S. (2020). *Atropellament 4.*



Planella, S. (2020). *Atropellament 5.*



Planella, S. (2020). *Atropellament 6.*

La seva potència extraordinària és capaç de fer molta feina molt ràpidament. La capacitat productiva és altíssima. Entesa des del punt de vista econòmic, és una inversió que dona molta rendibilitat. Les empreses, actualment, per ser productives i competitives estan obligades a usar sistemes de producció basats en aquesta mena de maquinària. Vist des del punt de vista ecològic, i pensant en el territori com un ecosistema viu i no pas com un objecte d'exploració, les màquines són el medi de la seva ràpida destrucció, però el sistema politicoeconòmic que obliga a la seva utilització massiva amb unes finalitats tendencioses i unilaterals n'és el responsable.

A la terrera, la mort és un fenomen naturalitzat. La terra i el fang estan formats per matèria inorgànica barrejada amb matèria orgànica. La terra s'alimenta de matèria orgànica en descomposició i es nodreix amb ella. Així, el cicle constant de vida i mort alimenta la terra i li dona vitalitat. La mort no s'ha de veure només des del punt de vista dels humans que busquen de manera obsessiva la immortalitat, també cal entendre-la des del punt de vista dels cicles i la regeneració constant de l'existència, fet que recull, literalment, la terra i permet la regeneració de la vida. Tot organisme està destinat a la mort i a completar el cicle; tornar a la terra és una forma de col·laboració i solidaritat.

La terra i el cos, en l'acte de la sepultura, tenen la mateixa qualitat, són matèria indistintament i únicament. El fet que amb la mort del cos desaparegui la seva vitalitat el deixa en una situació d'inorganicitat. Així esdevé exactament igual que una roca o un terròs d'argila. És el pas anterior a la dissolució que farà que el cos desaparegui i es converteixi, primer, en matèria orgànica i, posteriorment, en matèria inorgànica. Això succeeix quan només queden els grans de les partícules que no es poden desintegrar i es barregen amb els altres grans de terra, molts dels quals pertanyen a altres organismes que en un altre moment també van ser éssers vius. La pols és el destí de tot organisme, però també és l'organisme en potència. El fet que la pols esdevingui part d'un organisme i revivifiqui la seva vitalitat és un prodigi que cal celebrar en la vida, perquè el més normal és formar part de la inorganicitat. Tot i això, no cal aferrar-se a la vida, sinó celebrar-la i acceptar-la quan arriba de nou el moment de tornar a la pols.

Aquesta acció posa el cos en contacte amb la terra des d'una posició horitzontal. Encara que es tracti d'una deposició, és important el fet que el cos estigui tocant completament el terra, ajagut horitzontalment. Totes les altres accions realitzades a la terrera, menys *Terra Erta – Performativitat*, s'han desenvolupat mantenint el cos en posició horitzontal o, a vegades, gatejant de quatre potes. De manera espontània, s'ha evitat la verticalitat com a recurs més o menys inconscient d'allunyar-se de la perpendicularitat al terreny i l'horitzó, per les seves connotacions en correspondència amb els patrons impositius patriarcals. En tot cas, aquesta és l'única acció en què el cos està estirat d'esquena a terra, mentre totes les altres accions el cos està de panxa a terra. Aquest fet és rellevant, perquè afirma la necessitat d'afrontar la mort de cara com a única excepció pel fet de donar l'esquena a terra. En totes les altres accions, la part més vulnerable i sensible del cos, que és la part de la panxa, del pit i del sexe, es posa de cara a terra i l'abraça. És una necessitat de compartir la vida i permetre la seva transmissió a través de l'obertura del cos, contràriament al que els patrons antropocèntrics han practicat des de temps immemorials, o sigui, negar la vida de la terra i posar-s'hi d'esquena.



Planella, S. (2020). *Deposició 1*.



Planella, S. (2020). *Deposició 2*.



Planella, S. (2020). *Deposició 3* (detall).



Planella, S. (2020). *Deposició 4* (detall).



Planella, S. (2020). *Deposició 5* (detall).

#### 3.1.4. Les connexions ecològiques i artesanals enfront del capitalisme excloent

Battson defensa la relació estreta entre racionalitat, emoció i acció, conceptes que podrien correspondre a l'àmbit de les teories de l'artesanía, de les quals ha fundat les bases Richard Sennett amb les idees de *pensar*, *sentir* i *fer*. La separació entre aquestes tres actituds reforça l'avenç del capitalisme, el qual es construeix a partir d'un sol punt de vista basat en la racionalitat tecnocientífica. Com més distància existeixi entre pensar, sentir i fer, més es debilita la resistència vers l'avenç immoral del capitalisme. Per això, amb aquesta tesi es reivindiquen les pràctiques de l'argila o qualsevol altra pràctica artesanal contemporània en què es doni un equilibri que repercuteixi positivament en el desenvolupament de cadascun d'aquests propòsits, i, sobretot, que serveixi per integrar-los de manera indissoluble, perquè a partir de la seva simbiosi agafin més força i, per tant, puguin oferir més resistència als objectius immorals i les repercussions tràgiques de la plutocràcia. Quan pensar resta separat, o sigui, quan s'anul·la la seva relació amb fer i sentir, es desdibuixa el seu vessant ètic. L'acció i fer representen un contacte directe amb la matèria i l'entorn, i aquesta connexió permet entendre'ls i relacionar-s'hi de manera intensa i penetrant. Quan es dona aquesta mena de relació profunda, l'altre se situa més



a prop del subjecte humà i, gràcies al tracte de tu a tu que s'estableix, es desenvolupa un sentiment de connexió, de continuïtat, fins i tot de pertinença. Aleshores es creen uns vincles sensibles que calen en el més profund de l'ésser. Les emocions serveixen per donar respostes a situacions contextuais i proporcionen recursos constructius pràctics des dels quals es poden articular relacions amb la materialitat, amb l'entorn i amb l'altre. Les emocions en l'àmbit de les relacions que es generen amb el contacte i la pràctica amb la matèria desenvolupen un sentiment d'empatia cap a la seva vitalitat, que és real i literal.

L'artesà s'integra a la continuïtat dels processos de transformació i evolució naturals de l'esdevenir. L'artesà, en aquesta vivència activa i emocional, apartada de la racionalitat, s'entrega a l'experiència inconscient de l'evolució de l'esdevenir natural, en què els fenòmens es configuren com efectes de causes agencials espontànies. Les seves mans, juntament amb les seves habilitats adquirides amb la connivència amb la matèria, permeten l'encadenament del procés natural evolutiu material amb el procés constructiu tècnic, sense trencar la successió d'esdeveniment connatural. Aquesta continuïtat és la demostració del poder de connexió amb l'entorn de l'artesania, la qual s'origina molt més enllà de la tradició cultural i troba la seva font en un acte animal, una acció lligada a la supervivència i la integració adaptada a la natura i els seus processos. Per això són tan vius en la seva pràctica els fets emocional i processual, els quals li donen una completesa i un equilibri que en l'època actual són necessaris i indispensables per poder actuar i produir de manera compromesa, ètica i respectuosa amb el medi.

Aquesta necessitat i la capacitat de connexió amb el medi és una oportunitat d'equilibrar l'acció productiva amb la reproductiva. Representa una intenció que es podria correspondre, en l'àmbit d'un registre biològic, a l'exemple que exposa Battson a la cita de Margulis i Sagan (Battson, 2020, p. 55) quan parla dels holobionts que abracen interconnexions dependents com a part integral de la natura, i per això el concepte de *medi ambient* desapareix, tot donant pas a un sentit complet de connexió i al fet l'acció deliberada es transformi en ser inconscient.

Amb aquesta reconexió es proposa una reunificació simbiòtica descentralitzada entre cossos i agències. Un assemblatge acultural de components «arracionals» que intraactuen entre ells, i també des de la comunitat assemblada, com si es tractés d'un organisme matèric i discursiu amb una funció «biològica» determinada. És l'experimentació de diversos fenòmens performatius que es desenvolupen de manera «espontània» segons una necessitat de presentar i accedir a l'experiència de la intraacció entre els diversos agents que compten i que importen, en aquest context de desfiguració general de les pràctiques artístiques hegemòniques, a causa de la seva dependència dels mateixos valors en què es basa el sistema capitalista.

Actualment, encara no hi ha prou consciència que cal protegir de manera ferma agents i elements que són importants per al bé comú. Enfocant el problema des de les pràctiques de l'argila i davant la golafreria insaciable del productivisme capitalista, aquests elements són el fang, l'aigua i l'entorn natural amb tots els seus elements orgànics i inorgànics. Així mateix, també cal tenir en compte i valorar les capacitats i les funcions del cos humà

en relació amb l'entorn. Forma part dels processos físics naturals com a organisme viu, o sigui, és un organisme biològic que legitima el ser natural dels humans. Tot i això, preval la tendència de separar-lo o anul·lar el seu origen natural amb la finalitat de cosificar la natura, i convertir-la en un objecte externalitzat i de consum. Per això, el cos humà, entès com a cos biològic intencional, sentent i actiu, queda vinculat directament a aquesta recerca performativa que investiga, precisament, les relacions de vinculació entre l'humà i l'entorn a través de l'activitat i els recursos de les pràctiques de l'argila.

### **L'assemblatge, la comunitat i les agències, segons Bennett i Battson**

Annette Arlander, en la seva introducció a l'article sobre la intraacció a la performance de paisatge (Revelles *et al.*, 2014, p. 27), cita l'obra sobre la materialitat vibrant de Jane Bennett publicada pocs anys abans, el 2010 (Bennett, 2010, p. 23-24). Concretament, parla del capítol 2, sobre l'agència i els assemblatges, i específicament es refereix als subcapítols on parla dels cossos afectius i de què és un assemblatge (Bennett, 2010, p. 23-24). Arlander comenta, al seu article, que:

Jane Bennett reafirma l'agència dels assemblatges. Bennett intenta desenvolupar una agència distributiva basada en els cossos «afectius» de Spinoza i en els «assemblatges» de Deleuze i Guattari. Per ella, els assemblatges són agrupacions *ad hoc* de diversos elements, de materials vibrants de tota mena.<sup>21</sup>

El poder no es distribueix equitativament per la superfície, ni els elements queden governats per un element central. Els efectes generats per un assemblatge són propietats emergents amb la capacitat de fer que passi alguna cosa. A més de la força vital de cada element del grup, hi ha una eficàcia pròpia de l'agrupació: una agència de l'assemblatge, segons Bennett. Un assemblatge mai no pot ser un bloc sòlid, sinó un col·lectiu obert, una «suma no totalitzable» amb un historial de formació i vida finita (Bennett, 2010, p. 23-24, citada per Arlander, 2014, p. 27). Citant aquest text de Bennett, Arlander ens ensenya la font original dels seus fonaments dels conceptes d'assemblatge i les agències des d'on elabora el seu discurs sobre la intraacció en l'àmbit de la performance de paisatge.

Bennett, en el text original, també exposa la idoneïtat i la intel·ligència d'un cos de tenir moltes facultats per tal de poder-se associar amb altres cossos, perquè així adquireix noves capacitats de poder ser afectat i també de poder afectar. Basant-se en el materialisme vital de Spinoza, els cossos milloren el seu poder en o com a conjunts heterogenis, perquè d'aquest camp sorgeix i es distribueix l'eficàcia o l'afectivitat que instiguen l'agència. En el mateix text, també explica que és necessària una nova relació entre les parts en relació amb l'assemblatge, per la seva nova disponibilitat com a l'agrupació volàtil, però

21 Bennett, 2010, p. 23-24, citada per Arlander, 2014, p. 27.

funcional, en què s'ha reconfigurat després de l'assemblatge i que té més a veure amb un sistema de xarxes o una estructura rizomàtica (Bennett, 2010, p. 23-24).

En relació amb aquesta capacitat relacional i oberta dels assemblatges, l'ecofilòsofa, fotògrafa i ecolingüista Ginny Battson (2020) proposa una teoria d'ètica ecològica que contribueix a ampliar les bases d'aquestes idees, a les quals abraça des del marc del seu plantejament i que anomena *fluminista*. Battson defensa els processos, les interaccions i la relacionalitat per sobre l'ecocentrisme i el biocentrisme. Precisament aquesta idea la porta a pensar que és una gran equivocació cultural concebre i confondre la naturalesa amb el mediambient, o sigui, com una realitat exterior als humans: «Abusem de la terra perquè la concebem com una mercaderia de la qual som propietaris. Quan veiem la terra com una comunitat a la qual pertanyem, potser aleshores començarem a tractar-la amb afecte i respecte» (Battson, 2020, p. 42). Battson no creu que la natura es pugui separar dels humans (Battson, 2020, p. 49).

Segons ella, és urgent i prioritari protegir els processos i les interaccions. Només d'aquesta manera quedaran també protegits els individus, però des de la seva interrelació natural, sense necessitat de limitar amb fronteres els seus ecosistemes perquè, de fet, a la natura tampoc no estan separats (Battson, 2020, p. 18).

Battson busca desesperadament l'empara de «la necessitat absoluta dels incessants processos dinàmics de la naturalesa» (Battson, 2020, p. 18), i per això considera fonamentals no només les formes de vida, sinó també la matèria, perquè és on s'origina i fomenta «les incommensurables quantitats d'interconnexions» (Battson, 2020, p. 64). Sí, la matèria, és a dir, la matèria inorgànica és essencial per a Battson, perquè d'ella depenen els organismes i les interconnexions intermèdies (Battson, 2020, p. 70).

A la part final del seu llibre, la Battson comenta i aprofundeix el llibre d'Aldo Leopold sobre l'almanac de Sand County, per la seva contribució, a mitjan segle XX, a l'*ètica mediambiental* i el desenvolupament de les ciències de la vida salvatge, de les quals va ser fundador. En aquest llibre hi ha un capítol que es titula «L'ètica de la terra», on demana ampliar els límits de la comunitat per incloure sòls, aigües, plantes i animals, o col·lectivament: la terra.<sup>22</sup> Així mateix, Leopold demana drets per a tota la comunitat i també per a cadascun dels seus components. Referenciant-se en Leopold, Battson sosté «que la terra és una comunitat viva, una comunitat formada per les vides interconnectades d'éssers humans i no humans amb un profund sentiment per prosperar» (Battson, 2020, p. 100), i segueix explicant que el canvi definitiu de valors consisteix a entendre que la interconnexió de tots els éssers humans i no humans, per tal de donar suport a la seva prosperitat, és el més alt valor moral de l'esdevenir ecològic del planeta Terra. El concepte *fluminisme* consisteix a:

---

<sup>22</sup> Leopold, 1949, p. 243.

[...] reconèixer-se a un mateix visceralment com a part de la interconnexió entre tots els éssers —sanguimón— i, en comprendre això, actuar des de l'empara, el respecte i la responsabilitat en la protecció d'aquestes interconnexions, minimitzant la ruptura de fluxos, per trobar formes fluministes de proliferar i emetre nous fluxos: praximon.<sup>23</sup>

El desplegament de l'ètica ecològica de Ginny Battson deixa clar que coincideix plenament, des de la física quàntica, amb la visió filosòfica de Karen Barad i la investigació creativa d'Annette Arlander. Són diferents registres que coincideixen en l'obtenció d'uns objectius que tenen correspondències i un fons teòric amb moltes connexions. La visió teòrica del realisme agencial de Karen Barad, la qual utilitza el mitjà de la performativitat com a eina per donar legitimitat a les pràctiques materials discursives, coincideix, per exemple, amb la posada a la pràctica de la performance de paisatge que investiga Annette Arlander o les metodologies de les pràctiques artesanals que analitza Richard Sennett. També l'argumentació de Ginny Battson coincideix plenament amb el sentit, les metodologies i els processos de les pràctiques de l'argila contemporànies enteses des de la postartesania, que s'estan analitzant en aquesta recerca, i serveix per trobar vincles de fons que reforcen les teories de cada sector específic.

Quan Battson (2020) explica que la clau perquè les formes de vida floreixin de manera abundant i diversa en la biosfera no són els individus, sinó els processos, les interaccions i les relacionalitats, l'autor creu que aquesta idea té una correspondència directa amb la idea de la intraacció de Barad (2007, citada per Arlander, 2014), quan la defineix com una constitució mútua d'agències enredades que fan possible l'emergència dels fenòmens, els quals considera les legítimes unitats bàsiques de l'existència, i no pas els objectes individuals i separats, tal com està acceptat culturalment.

En aquest sentit, el desenvolupament pràctic a la terrera a partir de les pràctiques de l'argila intenta, primer de tot, potenciar, experimentar i transmetre aquesta idea utilitzant el llenguatge de l'acció, perquè d'aquesta manera s'implica directament el cos humà. Aleshores, el gest creatiu es confon amb l'esdevenir natural que, en si mateix, ja porta implícita la capacitat creativa espontània i primigènia de la natura.

Segons les teories de Battson, Barad i també d'Arlander, l'humà és un agent més, com qualsevol altre, que forma part de l'esdevenir natural i, per això, la seva presència i la seva activitat també afecta i és afectada per l'entorn i el medi, sigui des del punt de vista ecològic, ontològic o creatiu. També per això, la seva presència es fa indispensable en la pràctica de la investigació de les relacions que s'estableixen amb la matèria o amb l'entorn.

En el registre de l'ètica ecologista, Battson pensa que la vida depèn sobretot dels processos vitals i dinàmics interconnectats de la natura, i que totes i cadascuna de les seves agències aporten alguna cosa al flux que crea els vincles, i que permet l'existència material i evolutiva de tots els ecosistemes i individus (Battson, 2020, p. 21). Les interconnexions sovint es

---

23 Battson, 2020, p. 101.

manifesten com a emocions i s'activen com a entrega, mutualisme, cura... que al final no deixen de ser formes d'autorealització, i ajuden a percebre que tots els actors són una i la mateixa cosa (Battson, 2020, p. 14). Així doncs, des d'aquest punt de vista, la transposició a la pràctica d'aquestes idees busca visibilitzar una interdependència profunda entre els diversos agents que intervenen en l'acció, sense crear diferències jeràrquiques entre ells, sigui el fang, l'aigua, el vent, la calor, el cos humà, la presència de les plantes, l'entorn, l'acció humana, les reaccions intrínseques de la matèria, la llum, l'enquadrament de la màquina de fotografiar, qualsevol acció animal, les excavadores treballant, el cobert, etc. Tot està interconnectat des de diferents àmbits i tot intraactua amb tota la resta.

Deixar la narració visual oberta és una manera d'evidenciar la transcendència de cada element, i deixar veure el lligam i la influència de totes i cadascuna de les agències presents en un moment determinat. És considerar l'acte creatiu lligat i dependent no només de tots els actors presents en escena, sinó també de l'entorn que influencia i determina una realitat, a l'interior de la qual es desenvolupa l'acció i de la qual l'acció forma part. En aquest sentit, la idea és copsar l'«estat» del present, presentar el ser espai-temporal de l'acció en tota la seva autenticitat i complexitat, i així poder presentar el gest i la seva agència material com alguna cosa que és l'efecte de la causa de tota la resta, i que per això no és imposat, no és gratuït, és la conseqüència i el fluir del mateix esdevenir, del mateix fenomen de l'esdevenir, del qual tots els objectes i totes les coses presents formen part i en participen, les humanes i les no humanes. Per això desapareix, també, la centralització i agafen importància les agències individuals enredades i l'efectivitat de l'agència de l'assemblea, amb la finalitat d'obrir, de donar pas a totes les qualitats i les agències materials i discursives possibles. Tot i tenir present que deixar la narració visual i plàstica oberta és un risc, perquè no hi ha direcció artística, no hi ha control ni manipulació sobre els components, i tot es basa en l'experiència del moment, la incidència del lloc, l'aparició de les relacions... també es fa sentir la forta commoció d'estar, de formar part, d'importar i ser reconegut com a part de l'esdevenir. I aquesta acció-emoció es converteix en compartir i empatitzar, en ser i estar, en una escolta activa recíproca del que succeeix i en una col·laboració creativa, però no del succés creatiu emmarcat només en l'àmbit artístic, sinó també de la celebració de la creativitat vital, de la col·laboració en la creació de la vida, de la generació de la realitat de què el fang, l'aigua, els humans i l'entorn formen part i comparteixen una responsabilitat activa.

### **Relacions de corporeïtats i talls agencials que constitueixen o exclouen**

En determinats moments o situacions, es fa necessari circumscriure zones concretes de la continuïtat fenomenològica inabastable. Annette Arlander, en el seu article, les defineix com a talls agencials. Explica que no són una separació de la interconnexió dels fenòmens, sinó que aquests talls són una premissa de la mateixa intraacció, perquè aquesta permet d'enfocar, que no aïllar, escenes o relacions objecte-subjecte concretes. És una fórmula per concentrar la informació o la intraacció que cal emmarcar en un moment determinat,

per aconseguir presentar i codificar uns efectes concrets: «El tall agencial estableix una resolució dintre de la indeterminació inherent ontològica i semàntica» (Barad, 2007, p. 139, citada per Arlander).

Arlander, a partir de la seva pràctica artística, percep amb claredat la constitució i l'embull mutu dels fenòmens en els quals s'inclou ella com a subjecte quan, en la seva performance, es gronxa sota un pollancre trèmol i analitza l'embull mutu i la forma de constitució compartida entre l'àlber i ella. Amb aquesta experiència, Arlander deixa molt clar que l'emmarcament agencial o l'embull constitutiu no és només una qüestió de selecció dels actors necessaris per crear una intraacció, sinó que també és un clar posicionament en relació amb quins actors es vol deixar fora de l'escena, i com aquesta exclusió incideix directament en l'anul·lació de la generació de les seves agències i la no proliferació com a fenomen. Per tant, l'exclusió o la incorporació determina els fenòmens futurs, amb implicació o no dels humans.

Arlander explica que el coneixement no és una qüestió d'articular diverses estructures de significat per construir projectes de pensament, sinó que les mateixes estructures de significat formen part de la reconfiguració contínua del món, igual que els humans, i és l'experiència compartida i la seva intraacció des d'on es construeix el coneixement. Barad menysprea tant la visió humanista com l'antihumanista, perquè els subjectes humans no existeixen abans d'implicar-se en pràctiques naturals i culturals, ni són els efectes de pràctiques discursives humanes. Ni són observadors externs d'aparells ni subjectes independents que intervenen en el funcionament dels aparells, ni són els productes de les tecnologies socials que els generen. Els subjectes i els objectes es constitueixen a través d'intraaccions específiques, que poden abastar límits tradicionals entre humans i entre no humans, o entre l'un i l'altre (Barad, 2007, p. 342, citada per Arlander, 2014). Per ella, «els cossos humans, com tots els altres cossos, no són entitats amb límits i propietats inherents, sinó fenòmens que assumeixen límits i propietats específiques a través de la dinàmica oberta de la intraactivitat» (Barad, 2007, p. 172, citada per Arlander, 2014).

La intraactivitat entre un humà i el medi activa canvis en l'humà i, tanmateix, també en el medi. Qualsevol acció representa una transformació recíproca que transforma tant el subjecte com l'entorn. En la pràctica creativa a la terrera de Vacamorta es desenvolupa una confrontació corporal que demana un gran esforç físic, el qual marca i deixa rastre en els cossos. Es dona sobretot en el procés d'extracció manual de la terra, i en el seu posterior esmicolament i barreja amb altres terres, sorres i aigua del lloc. En tot cas, en aquesta experiència creativa, la importància de constituir una nova relació d'agències recíproques entre el fang i el *performer*, es dona sobretot a partir de l'acció perceptiva, afectiva i significativa que es desprèn del diàleg que es crea en les intervencions. No es busca una confrontació física, sinó un assemblatge de corporeïtats. Corporeïtats enteses com el fet d'esdevenir cossos des de qualsevol mena de necessitat o d'efecte agencial. Per exemple, des de l'existència humana, la qual, culturalment, està basada en una construcció subjectiva de la projecció del que hauria de representar ser humà o, per exemple, esdevenir cos des de la qualitat de la materialitat informe quan encara

no té estatus de cos-subjecte i, per tant, és considerada una substància insignificant a causa de la seva essència elemental, vulgar i ínfima. Així doncs, esdevenir cos és, en aquest context, la màxima aspiració tant de l'humà com de la matèria més elemental i primària com és la terra, el fang. El realisme agencial i les pràctiques creatives de l'argila ho permeten. Faculten l'humà per esdevenir cos i possibiliten a l'argila esdevenir cos. L'experiència de la percepció i l'afectació implica la capacitat d'observar, i d'enregistrar les relacions que s'estableixen i compartir-les, des d'on crear no només significat, sinó també coneixement, reconeixement i empatia de l'altre com si fos un mateix. És la possibilitat de deixar de ser humà, deixar de ser fang per convertir-se en fenomen i intraactuar com a tal amb tots els altres fenòmens. I, des de la intraactuació dels fenòmens, esdevenir flux per passar a formar part, humilment, de la vitalitat i la corporalitat canviant i plàstica de l'esdevenir.

És la restitució original a un estat anterior a l'encasellament classificatori —i, per tant, jeràrquic— que va significar la culturització. La percepció activa del cos humà «acultural» i la qualitat activa del cos de fang «aproductiu», els quals intraactuen amb tots els altres cossos «presubjectius», permetent establir vincles relacionals nets i oberts, on es prioritza l'afecte perceptiu i l'«atenció» recíproca, així com l'«entrega» mutualista i la «realització» comunitària —però també individual. Les conseqüències d'aquesta actitud comporten deixar enrere la mentalitat inculcada fins al més profund de l'inconscient col·lectiu, des del qual es creen els patrons que legitimen el dret d'utilització, d'explotació i del sentiment de superioritat davant l'altre humà o no humà, els quals són la font de les relacions abusives, agressives i infundades.

L'efectivitat pròpia de l'agència de l'assemblatge és una unió simbiòtica i una nova significació semàntica, nascuda en el marc del materialisme vitalista de l'experiència que permet l'autoexpressió de la matèria i la seva llibertat ontològica, i resta oberta a noves reconfiguracions materials i discursives. El fenomen, doncs, en la seva condició de matèria inaferrable, irreductible a estat físic congelat, es manifesta en la seva impermanència fugissera amb una sola constant estable integrada en el seu ésser inaccessible: la seva qualitat substancial i la seva significació semàntica, cosa que permet la seva identificació o intel·ligibilitat diferencial sota qualsevol condició agencial que la contingui, o sigui, que la fenomenalitzí.

### **La responsabilitat d'intraactuar: l'ésser, el fer, el llenguatge i els significats**

La responsabilitat d'actuar a la terrera, sigui com a acció creativa d'investigació, sigui amb la finalitat productiva industrial de processament i comercialització de l'argila, sigui com a terrisser que recol·lecta el fang per realitzar una producció de bols, plats i toves a l'obrador, és sempre una responsabilitat i repercuteix en diversos aspectes de la constitució de fenòmens diferencials. Barad deixa molt clar que l'agència és una actuació, distribuïda entre els fenòmens humans i els no humans, i que d'ella depèn la reconfiguració contínua

del món; per això, la responsabilitat també és compartida. De fet, Barad defineix així l'agència: «L'agència és el “fer” o l’“ésser” en la seva intraactivitat» (Barad, 2007, p. 178, citada per Arlander, 2014). S'entén *fer* o *ésser* com a la capacitat de formar-se o existir de configuracions materials en la realitat. Sí, totes elles són l'efecte de l'agència. I l'agència és la causa d'altres fenòmens diferencials. Sí, fenòmens que emergeixen i es dissolen, i mentrestant produeixen fluxos agencials que es concreten en altres fenòmens. Per això Barad no deixa d'insistir que les unitats ontològiques primàries no són «coses», sinó fenòmens, constants rearticulacions topològiques dinàmiques del món i que «les unitats semàntiques primàries no són “paraules”, sinó pràctiques materials i discursives a través de les quals es constitueixen els límits (òntics i semàntics)» (Barad, 2007, p. 141).

El sentit que agafen conceptes com «l'agència és una actuació» i «l'agència és el “fer” o l’“ésser” en la seva intraactivitat» ens situen directament a la terrera, i donen sentit a les accions com a tals. No pas com a actes estètics finalitzats en una demostració de les capacitats tècniques i d'innovació expressiva, sinó amb la motivació de fons d'un fort compromís ètic, ecològic i polític per compartir. Tant Karen Barad com Ginny Battson i també, sens dubte, Annette Arlander donen molta importància a la semàntica i la semiòtica. De fet, el llenguatge com a eina de materialització perceptible d'un significat sempre està present en les seves teories, i fins i tot es diria que és fonamental, perquè és un paradigma de la capacitat de projecció i de relació entre les idees, el desig i la conceptualització amb la matèria. O sigui, que les paraules, les idees i el desig necessiten la matèria per poder existir i desenvolupar-se, però una vegada consolidades, la seva concreció repercuteix directament en la reconfiguració de la matèria. A la terrera, quan les accions es defineixen com a fenòmens, són l'efecte d'unes intuïcions i uns desitjos, però encara no s'han concretat en conceptes. És precisament la seva configuració material la que permet incidir en unes formulacions amb significació, i lògicament, si la concreció material fos diferent, el significat semàntic variaria automàticament. D'acord amb les teories de Barad, es pot afirmar des de les accions a la terrera que «les unitats semàntiques són pràctiques materials i discursives a través de les quals es constitueixen els límits (òntics i de significat)» (Barad, 2007, p. 141, citada per Arlander, 2014).

El terme *òntic*, que es refereix a tot el que pertany a l'ésser i correspon a l'ordre del real en si mateix, ens situa de nou en la plena materialitat física i, d'aquesta manera, Barad crea una nova relació d'interdependència entre la conceptualització i la seva manifestació material, o més ben dit, la seva delimitació corporal temporal. I aquest pensament, tornant a les pràctiques amb l'argila de la terrera, ens situa amb contundència en la idea que les accions que són actuacions que senzillament canvien l'ordre establert dels components ja existents acaben sent presentacions de fenòmens reals que, a través de la corporeïtat, esdevenen significats o unitats semàntiques que s'arrelen a la realitat i que, a través de la participació comunitària, la transformen i la reconfiguren. El llenguatge, doncs, amb la seva consegüent transmissió de significats a través de les seves estructures intel·ligibles creades pels sistemes de signes té, també, un espai fonamental en la fenomenologia del realisme agencial. La referència no és al llenguatge entès com a desxifrabable només



per l'intel·lecte, sinó al llenguatge entès com a connexió afectiva entre totes les coses. Per tant, el llenguatge que va més enllà de la intel·lectualitat pura i que s'endinsa també en els àmbits emotius, sensorials, gestuals, visceral, etc.

Segons el punt de vista de l'ètica ecològica de Ginny Battson, les paraules reconegudes des de l'àmbit emocional com a elements integrals se situen en la motivació, en l'acció, i s'encaminen a la realització, a l'ésser. Des d'aquesta visió, poden esdevenir concentrats d'experimentació i conceptualització espai-temporals que poden donar context als territoris comuns lingüístics. En compartir el llenguatge es reformen els significats. Les paraules es converteixen en part dels humans i les seves identitats. Els humans són part del fluir i actuen, en conseqüència, en l'ésser (Battson, 2020, p. 19). Des del registre teòric i experiencial de Ginny Battson, és realment sorprenent la coincidència amb les teories de la física teòrica i filòsofa Karen Barad en relació amb la idea de l'emotivitat del llenguatge, del seu fluir i connectar, de la transformació constant dels significats, de la seva incidència en l'ésser, etc.

Battson té molt clar que cal redefinir el llenguatge, perquè és un medi subjecte a l'evolució i forma part del fluir (Battson, 2020, p. 10). Quan, en la introducció del seu llibre, explica que la vida dels humans i els no humans depèn del fluir dels vincles i les interconnexions que la fan possible, indica que aquestes relacions es fan molt més fortes a través del llenguatge. A partir dels estudis de la semiòtica ambiental Wendy Wheeler, Battson explica que existeix un món de biosemiòtica entre tots els éssers vivents que serveix per compartir i transmetre experiència, i fins i tot memòria (Battson, 2020, p. 13). De fet, considera el llenguatge com un flux subjacent de significats i sentiments, el qual actua sobre les emocions i les vides de les persones, perquè les paraules formen part de l'experiència integralment (Battson, 2020, p. 89). Segons ella, el llenguatge és viu, evoluciona constantment i ens relaciona amb diverses menes de connectivitats: verbal, corporal, química, elèctrica... quan està dirigit amb intencions positives, es pot entendre com un flux d'empara: «És un ésser viu» (Battson, 2020, p. 92).

La no diferència entre l'humà i el fang crea una situació estranya, per l'encaix insòlit que es proposa en aquesta mena de relació. Hi ha alguna cosa d'incomprensible, de rar, en aquesta connexió, perquè proposa una relació nova i radical, encara no assimilada, encara desconeguda. Una relació que formula preguntes a partir de la presentació de noves significacions discursives obertes i materialitzades, o sigui, reals i compartides. Relats que poden ser percebuts i atesos des de la posició humana o altres posicions no humanes. Per tant, unitats semàntiques reconeixibles també des d'altres percepcions més enllà de la humana.

Fenòmens, doncs, de l'àmbit creatiu performatiu, però no finalitzats en la comunicació humana, sinó que tenen la intenció de transcendir-la per la plena consciència que formen part al mateix temps de l'esdevenir de la creació natural, així com de la creació «acultural». Hi ha la necessitat, d'una banda, de provar d'establir noves relacions fluministes amb allò no humà i l'entorn, tot utilitzant les pràctiques de l'argila que ens apropen directament a

la terra i la natura; i, d'altra banda, hi ha la necessitat, des de la perspectiva de l'evolució de la matèria i l'esdevenir de la natura, de reconèixer la matèria i la natura com a entitats que existeixen autònomament, a les quals s'està vinculats i s'és dependent, perquè els humans formen part del seu esdevenir.

És la comunicació més enllà de la comunicació humana la que, d'alguna manera, subverteix la fórmula del llenguatge convencional, i estimula la creativitat per trobar altres formes de transmissió més inclusives i transversals. De fet, la capacitat discursiva de la pràctica performativa a la terrera és una concreció de significat diferencial, però no té la intenció de ser absoluta ni de crear una sentència permanent i categòrica, encara que la legitimitat del llenguatge ho pugui fer creure. Més aviat, és una investigació conscient de la seva emergibilitat i la subsegüent dissolució en relació amb els canvis, la continuïtat i l'esdevenir de la materialitat a la qual està subjecta. Però al mateix temps, té consciència del compromís que comporta la inversió en una sèrie de valors i l'exclusió d'uns altres, cosa que suposa el floriment d'unes qualitats i la retirada d'altres en els processos agencials en els quals es posiciona.

Referent a aquesta temàtica, Barad comenta que «el fet que els aparells generin fenòmens que mesuren no significa que la realitat sigui producte dels conceptes humans, més aviat vol dir que tots els conceptes són disposicions materials específiques» (Barad, 2007, p. 334, citada per Arlander). Per l'autora, el discurs no és sinònim de llenguatge i el significat o la intel·ligibilitat no són nocions basades únicament en els éssers humans: «les pràctiques discursives constitueixen les condicions materials per generar significat [...] [i] el significat representa el món en la seva intel·ligibilitat diferencial» (Barad, 2007, p. 335, citada per Arlander).

Tot el que pugui existir té una intel·ligibilitat diferencial i, per tant, una legitimitat existencial que compromet l'esdevenir amb una aportació de qualitats i l'exclusió d'unes altres. Les pràctiques de l'argila i l'argila com a material —des de la creativitat del gest humà o, igualment, de l'acció no humana— ofereixen l'oportunitat de performar realitats que poden comportar la materialització d'aparells físics i pràctics, capaços de capgirar els patrons caducs i hegemònics.

Els humans formen part de la configuració fenomenològica del món, però igualment en formen part i tenen el mateix dret de *conatus* totes les entitats no humanes, fins i tot el fang. De fet, la capacitat humana d'activar gestos es complementa i agafa sentit quan es relaciona amb l'argila com a matèria plàstica. Així, doncs, coincideixen i es relacionen constantment i en diversos àmbits i registres. Fins ara, aquesta relació s'ha sostingut a partir de la possessió i la imposició de la materialitat amb finalitats productives segons els interessos dels humans, però existeix la possibilitat d'establir altres relacions a partir de posicionaments polítics, ètics i ecològics. En conseqüència, aquesta relació es converteix en un compromís que a través, per exemple, de la praxi creativa propositiva, comporta uns efectes ecològics i polítics que poden servir per provar de reparar la crisi civilitzadora en comptes d'accelerar la caiguda en el col·lapse. El fang, com a matèria que forma part de la natura, amb el qual

els humans estableixen una relació i una col·laboració cultural per obtenir uns resultats materials —i discursius— a partir de metodologies processuals i tècniques, és una matèria bàsica i primigènia que pot servir de paradigma per experimentar relacionalitats que tinguin en compte dinàmiques de col·laboració, desenvolupament i prosperitat.

### 3.1.5. Maria Diez Serrat i el cos connectat

Maria Diez Serrat és escultora, joiera, arquitecta i docent. Una sèrie dels seus treballs escultòrics en forma d'instal·lació van ser presentats a la Casa Elizalde, *El Pes que Estira Cap Avall*, el 2019. El treball de Maria Diez Serrat es basa a captar les reaccions de la matèria quan s'estableix un diàleg físic amb ella. Diez Serrat juga amb les propietats dels materials, com per exemple la deformació, l'elasticitat, la plasticitat, la tensió, la viscositat, etc., i les articula amb accions com la desestructuració, la penetració, la compressió, la pressió, etc. Les accions i la manera com respon la matèria queden enregistrades, i es manifesten en l'estructura i la configuració que adopten els materials. Els materials tenen una memòria i també un esdevenir, i les interaccions que efectua Diez Serrat amb ells tenen en compte les dues línies de continuïtat en relació amb el passat i el futur. Diez Serrat, per tant, actua tot respectant la memòria dels materials i no impedeix que puguin continuar el procés del seu esdevenir, però des de les marques que determinen la seva relació, les quals alteren i canalitzen els processos cap a altres llocs incerts i desconeguts.



Diez Serrat, M. (2019). *El Pes que Estira Cap Avall 1*.



Diez Serrat, M. (2019). *El Pes que Estira Cap Avall 2*.

Les reaccions i les manifestacions espontànies o provocades de la matèria no deixen de ser metàfores que expliquen possibilitats i recorreguts, els quals, de fet, posen en relació l'aparença i el ser de les coses. Diversos materials elementals com terra, aigua, sorra o guix es combinen entre ells i amb d'altres sintètics com la pintura, l'espuma, el plàstic, etc., per provocar transformacions, adaptacions, constreyniments...

Diez Serrat tracta els materials des del reconeixement i l'observació més absoluta, sigui des de la seva elecció com a éssers que convoquen unes qualitats úniques i personals, sigui per la confiança que els atorga, perquè puguin expressar-se i esdevenir en plena llibertat amb la finalitat que es puguin realitzar plenament com a consecució d'una experiència. Alejandro Palacín i Mònica Planes (2019), al full de sala de l'exposició, comenten:

[...] porta al límit [els materials]. Però la manera com els maltracta ha anat canviant durant els anys. Al començament la lluita era cos a cos. De manera que el procés de realització de les peces era com una dansa en la qual ella i una cosa més o menys del seu volum es retorçaven per terra rebregant-se l'una a l'altra. De vegades també de manera molt eròtica, o si més no així és com ho percebíem nosaltres des de l'altra punta del taller. Potser per això, aquelles primeres peces realitzades ja fa pràcticament dos anys respiren aquest aire entre el sexe i la concepció, a mig camí entre la tendresa i la violència.<sup>24</sup>

Aquesta manera de procedir per activar la matèria des de la implicació del cos, el qual també es considera una altra materialitat, estableix una relació d'igual a igual. És des d'aquí que la implicació i la responsabilitat recíproca en el fluir de l'acció deixen emergir uns rastres reals que impliquen una transformació de les dues corporalitats, la qual, al final, és la materialització d'un fenomen compartit que incideix en l'esdevenir col·lectiu. Diez Serrat porta la matèria al límit de les seves possibilitats, perquè vol descobrir els misteris de la materialitat, i tot el que això amaga i comporta.

La ciència i la tecnologia han allunyat les relacions humanes del contacte directe amb la matèria i canalitzen tota mediació a través dels mètodes tecnocientífics. S'ha oblidat la possibilitat de proposar relacions de complicitat i coneixement mutu a partir de l'experiència vital i compartida en el temps. L'artesà és el bruixot que comprèn la matèria des del seu ser. Per això és capaç de precipitar una integració entre el subjecte i la cosa, quan l'artesà, per arts de màgia, esdevé la cosa que està fent, fet que implica una simbiosi entre els dos. És una fusió entre les propietats i els gestos, un encontre que suma i uneix la qualitat de la substància i l'acció del subjecte en una sola cosa. És d'aquesta manera que l'artesà té l'oportunitat única d'unir-se a ella a partir de la complicitat íntima i d'arribar a resultats excepcionals gràcies al registre especial que es crea pel coneixement, l'experiència i la pràctica que l'ofici activa envers la matèria.

Posar a prova els materials des de les seves facultats és una demostració de quins són els límits de l'àmbit material, de quines són les pautes a les quals els humans també estan condicionats com a éssers materials. En el fons, és la presentació d'una correspondència directa entre la reacció d'un material i la possible capacitat de resposta humana davant qualsevol estímul perceptiu. Per tant, situa els humans davant una realitat que no es pot transcendir, a la qual s'està condemnat i completament subjugat. La materialitat, però, té cares desconegudes i incertes. La seva capacitat evolutiva, combinatòria i potencial, en relació amb el seu esdevenir, és completament contingent i atzarosa. El seu coneixement està circumscrit als límits de la percepció humana i al registre en el qual habiten, però la matèria va molt més enllà tant en el temps, com en l'espai i les dimensions encara desconegudes. L'especialització dels oficis permet apropar-se a ella des del coneixement tecnològic, l'aprenentatge pràctic i l'experiència continuada, de manera que la relació amb

---

24 Palacín i Planes, 2019.

ella és profunda i, en moltes de les seves cares, previsible. Però, tot i l'aprofundiment en les seves qualitats, facultats i potencialitats, la matèria és desconeguda pels humans i encara els sorprenen algunes de les seves concrecions.

En tot cas, l'entrenament a partir del coneixement específic dels oficis permet arribar a un grau de reconeixement de la matèria que correspon al nivell superior de connexió que es pot establir amb ella. És així com, a través de la pràctica artesanal, s'amplien les possibilitats de relació i complicitat amb la matèria, i això implica la superació de les propietats conegudes dels materials, és una oportunitat a partir de la unió de forces per superar els límits convencionals i arribar a transcendir l'ordinari fins a assolir l'excepcional.

Diez Serrat treballa amb les tres dimensions i amb el gran format, perquè necessita tocar i ser interpel·lada per les corporalitats que emergeixen de la seva interacció amb la matèria. L'essència del real i l'intercanvi que es produeix a partir de les presències físiques és inqüestionable, i remet a les causes i els efectes de la física, que són el fonament de l'existència: «Sé que soc cos, perquè soc capaç de tocar» (Diez, 2019a). Aquesta és una frase que Maria Diez Serrat cita, de la seva llibreta de notes, en el full de sala de l'exposició.

El món sensible i els sentits són els connectors de la dimensió matèrica. El fet de tocar és una experiència que permet una transmissió perceptiva i d'afectes, és una acció que promou sensacions i reaccions que, en el fons, no deixen de ser connexions i comunicació, o, si es vol, transferència d'informació.

En aquestes transferències també es produeix un intercanvi d'energia. Jérôme Friedman (Amela, 2018), qui va rebre el Premi Nobel de Física el 1990 per descobrir, investigar i fer proves amb els quarks, posa èmfasi en el fet que la sensació de tocar és una reacció física causada per dos camps elèctrics que es repelen. És un efecte produït per l'energia electromagnètica a causa del «contacte» de dos cossos amb càrrega elèctrica diferent. Això remet a les transicions matèriques que, en el fons, són el motor evolutiu que ha funcionat des de l'explosió del Big Bang i que es troben als fonaments del comportament de la matèria, la qual cosa corrobora que està sempre en moviment.

Maria Diez Serrat busca, investiga aquest moviment implícit de la materialitat. En la seva instal·lació a la Casa Elizalde, proposa una disseminació d'elements en l'espai, components especejats d'un mateix organisme. El fet de trossejar-los i separar-los per poder-los observar individualment permet percebre aquesta dimensió viva, activa, dels òrgans que formen part del sistema:

Fa un any aproximadament es va produir un canvi. Vam arribar al taller i Maria acabava de fer unes peces d'argila. Les tenia escampades per sobre la taula com òrgans humits que semblava que palpitaven. A mesura que van anar passant els dies, aquella força inicial es va anar apagant de la mateixa manera que l'interès de Maria en elles. Com més aigua perdien, més estàtiques i rígides es tornaven: com si amb la pèrdua de l'aigua perdessin també les seves possibilitats. A partir d'aquell episodi, gran part del seu treball ha consistit a trobar estratègies per mantenir la humitat del material, i

amb la humitat també aquesta palpitació original. Potser per això el plàstic ha agafat més protagonisme, com una pell que no deixa que l'aigua s'escapi, fins al punt de ser allò que media entre les peces, com una epidermis que les aglutina formant un gran cos (*Velato*). En aquest cos, el guix remet a les parts dures, a l'esquelet i els ossos (*Restes d'un Trencament*); l'espuma, a les parts flexibles com el greix o la carn; el fang fa referència a les vísceres, humides (*Ple o Pell que Es Resisteix*). I la pintura és la sang i per això es troba per tot arreu, escampada, cobrint i igualant a la vista els diferents objectes de la sala. Ho taca tot (*El Cos Dispers*). Aquesta obsessió per la humitat ha comportat que les peces perdin la seva entitat individual per passar a ser com components d'un mateix sistema, com òrgans d'un cos en el qual podem entrar (*Penetració*) i on «la pell ja no té qui subjectar, ja no té on agafar-se i queda amorfa, com un vestigi d'allò que un dia va ser cos» (*Líquid Groc*).<sup>25</sup>



Diez Serrat, M. (2019). *El Pes que Estira Cap Avall 3*.



Diez Serrat, M. (2019). *El Pes que Estira Cap Avall 4* (detall).



Diez Serrat, M. (2019). *El Pes que Estira Cap Avall 5* (detall).



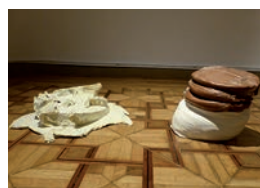
Diez Serrat, M. (2019). *El Pes que Estira Cap Avall 6* (detall).



Diez Serrat, M. (2019). *El Pes que Estira Cap Avall 7* (detall).



Diez Serrat, M. (2019). *El Pes que Estira Cap Avall 8* (detall).



Diez Serrat, M. (2019). *El Pes que Estira Cap Avall 9* (detall).

Els membres es presenten escampats per la sala i es pot passejar entre ells, o sigui, es poden observar individualment i percebre el seu dinamisme. Hi ha uns elements comuns que formen part de tots els components del sistema, els quals els interrelacionen i els vinculen. D'una banda, l'aigua proporciona diferents qualitats vinculades a la consistència humida, plàstica, fluent, estovada, enrigidida, etc., de les diferents materialitats. També els assigna unes condicions de fluïdesa, viscositat, absorció i retenció de líquids, etc. La fluïdesa i el fet de vessar-se del líquid també es reconeix en el fet d'escampar-se del guix i la pintura, els quals tenen una tonalitat blanca. Diez Serrat associa els líquids amb la llum, precisament per la seva exaltació vital en contrast amb l'opacitat i la foscor

<sup>25</sup> Diez, 2019a.

que conté la matèria. El blanc del guix viscos i la pintura que regalima inunda els cossos materials, i els traspassa com un corrent poderós que els il·lumina des de dintre.

D'una altra banda, els plàstics que embolcallen els cossos impedeixen que l'aigua s'evapori, així, es genera i conserva la vitalitat de la matèria. La seva afectació a les diverses materialitats interactua de manera directa, contínua i dilatada en el temps. Per tant, l'aigua desenvolupa el paper d'activació de les dinàmiques vitals de les materialitats, mentre que el plàstic actua com a pell que canalitza aquesta vitalitat, que és voluble, bellugadissa, evanescent i està en moviment constant. Tot es mou al voltant o a través de la matèria que Diez Serrat individua com una essència única, constant i permanentment mutable. La matèria com a medi capaç de fer possible la manifestació de l'essència activa i, tanmateix, capaç de deixar entreveure el principi vital i la transcendència de la seva manifestació. Així descriu Diez Serrat l'experiència del treball amb el fang:

Tou, mal·leable, dòcil i entregat al servei de qui el toqui. S'adapta a tu, registra qualsevol gest, qualsevol carícia.

S'entrega a qui el modela igual que s'entrega a la vida, a l'entorn.

Tot el que és extern l'afecta físicament.

Depèn totalment del que passi en el seu entorn immediat. En aquest sentit, és transparent, expressa el que li passa sense complexos. No es fa el dur, ni el rígid. Està disposat a ser el negatiu de qualsevol cosa, a convertir-se en xurro, en planxa, en esfera, en cub, en una massa amorfa... Allà hi ha el fang, que tot ho reté, que tot ho memoritza, hi és per servir-te honestament i des de l'entrega absoluta. Crec que en el meu treball cada cop més preval l'aspecte tàctil al formal.

[...]

Tinc tendència a portar-lo al límit, a sotmetre'l a una mena de maltractament. És així com el material va responent, transformant-se en matèria viva. El resultat és un estat en repòs, quiet, però en el qual s'arriba a percebre que hi ha hagut un procés de desgast.

Des de fa un temps treballo per separat la pell i el cos. És a dir, el cos intern, com una entranya que adopta diferents formes, normalment són formes premsades i denses en les quals es percep un patiment, es retorcen en elles mateixes com si alguna força externa les empenyés des de fora, i així es van formant plecs, arrugues, grumolls, capes superposades, que s'intenten fer un lloc. Ja no queda oxigen dins seu.<sup>26</sup>

Aquest és el procés amb què Diez Serrat descriu la seva relació amb la matèria, i on es troba una clara relació de correspondència entre la matèria i el medi, tenint en compte, però, que el medi no és només una substància externa, sinó també el que es troba a dintre. En una altra citació de la seva tesi, explica:

---

26 Diez, 2019b, p. 229.

El melic és el punt que lliga la pell i fa d'intersecció entre el dins i el fora. Un punt intermedi, adimensional. La silicona que em rellisca per les mans se m'escapa i cedeix, rendint-se al forat central que l'engoleix. Encara que tot girés de cop i es tornés reversible el nus tindria la mateixa tendència a caure pel forat.<sup>27</sup>

Diez Serrat té una altra referència en la seva llibreta de notes en relació amb la coincidència entre l'interior i l'exterior, quan assenyala l'equivalència entre el seu cos i un colador: «L'aigua que em circula es tenyeix i s'evapora per cada porus. Soc un colador». L'aigua, quan passa pel seu cos, activa i posa en moviment la vitalitat, i en aquesta operació l'aigua esdevé un mitjà per revitalitzar, regenera la materialitat. El cos és un espai obert i l'aigua aviva el desig en potència del lloc, l'expansió del cos, la continuïtat de la carn, la transmissió del ser. La matèria sense l'aigua té tendència a apagar-se, a morir. En l'argila, aquesta afirmació és clara i literal. L'aigua li dona la plasticitat i, en l'estat de plasticitat, l'argila respira, brilla, està desperta i viva. És sensible i respon a qualsevol estímul que la interpel·li, per subtil que sigui. Dona sentit a les forces i les necessitats del seu entorn. Té la resistència justa perquè els afectes del medi o de l'altre es puguin realitzar i, d'aquesta manera, evolucionar i esdevenir conjuntament. Per això és fonamental mantenir l'aigua dins els cossos, perquè si s'evapora, si s'escola, tenen el risc d'assecar-se, enrigidir-se, tornar-se tensos i encarcerats, com una despulla.

En l'àmbit biològic, la pell, la pellofa protegeix, conserva, recull i també permet transpirar, percebre i transmetre. Així es poden crear les condicions que faculden el desenvolupament d'un ambient de vida, en el qual conviuen i interaccionen les comunitats biològiques. La suma de les dues, o sigui dels ambients i les comunitats, conforma els ecosistemes.

Diez Serrat es fa ressò d'aquesta capacitat dels ambients i els trasllada a corporalitats dinàmiques. La làmina de plàstic funciona com a embolcall que, des d'una situació provisional i efímera, proposa una concreció temporal de l'organització d'un sistema. El canvi, la transposició, la transfusió, són agents que determinen la seva composició i la seva dissolució constant. Tanmateix, són forces que actuen des de dintre i des de fora; així, la pell es dinamitza i es remodela segons l'equilibri i el desequilibri de les tensions que es van succeint. De la mateixa manera que la pell es transforma, es transformen els cossos i els ambients. La pell no sempre resisteix, a vegades també s'esquinça i es trenca, altres vegades es buida o resta a l'espera d'omplir-se. Així mateix, els cossos i els ambients també es construeixen i es desconstrueixen contínuament.

---

<sup>27</sup> Diez, 2019b, p. 143.



### La transmaterialitat de l'humà, el no humà i el material tècnic a la terrera

A la terrera també són utilitzades enormes làmines de plàstic que serveixen perquè no es mulli la terra per la pluja. D'aquesta manera, amb les grans teles de plàstic negre per a l'agricultura, es tapen enormes muntanyes de fang que dibuixen en el paisatge perfils monumentals amb forma de cadàvers gegantins jacent sobre el terra. Els plàstics queden enganxats a terra pel pes de grans llengües de la mateixa argila, col·locades a sobre per les pales de les excavadores. Els immensos mars de plàstic tenebrosos cobreixen pujols i turons. La terra i el gruixut plàstic llòbrec suporten la intempèrie de tot l'hivern, aguanten glaçades, plogudes i fred, cosa que suposa un fort desgast a causa de les inclemències del temps, a més de l'acció de les plantes i els animals. Per aquestes raons, la coberta sintètica s'esquinça i s'esparraca, de manera que s'obren forats que permeten que la terra respiri, que l'aigua traspassi, i que altres elements interactuïn amb els cúmuls d'argila apilonada i embassada. Immenses superfícies impermeables de plàstic negre amb forats i estripades permeten que la porositat connecti dintre i fora.

Capès fines d'epidermis sintètiques del color fosc del petroli contrasten amb el paisatge semirural en una zona de perifèria industrial, on els elements naturals descarnats per les agressions de les extraccions lluiten per la supervivència i per la seva reproducció. El plàstic és el símbol del progrés industrial, és la causa d'una producció desmesurada



Planella, S. (2020). *Plàstic Travessat 1.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Travessat 2.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Travessat 3.*

### 3.1. El canvi constant de les coses. Transversalitat i interdependència



Planella, S. (2020). *Plàstic Travessat 5*.



Planella, S. (2020). *Plàstic Travessat 4*.



Planella, S. (2020). *Plàstic Travessat 7 (detall)*.



Planella, S. (2020). *Plàstic Travessat 6 (detall)*.

que ha suposat una contaminació en tots els àmbits ecològics i arreu del planeta. També ha suposat la possibilitat d'expansió i generació de tots els productes tecnològics, així com la seva massificació, amb totes les coses positives i totes les negatives que ha comportat. Les carcasses de plàstic dels ordinadors o els mòbils proporcionen estructura i protecció a tots els dispositius tecnològics, i permeten la seva ràpida, econòmica i massificada producció.

És així com la icona del progrés industrial i tecnològic aterra en una zona semirural, amb polígons industrials on hi ha una forta presència d'elements naturals. Aquí s'articula un diàleg contrastat entre la natura i la cultura. La continuïtat i la simbiosi entre aquestes dues realitats constata una nova relació, i obre noves oportunitats a un esdevenir complex i obscur.

Capítol 3. Postartesania



Planella, S. (2020). *Mar de Plàstic 1.*



Planella, S. (2020). *Mar de Plàstic 2.*



Planella, S. (2020). *Mar de Plàstic 3.*



Planella, S. (2020). *Mar de Plàstic 4.*



Planella, S. (2020). *Mar de Plàstic 5.*



Planella, S. (2020). *Mar de Plàstic 6.*



Planella, S. (2020). *Mar de Plàstic 7.*

La barreja dels materials «naturals» amb els materials sintètics forma part del *continuum* natura-cultura. Serveix perquè, plegats, aportin propietats per tal de crear noves condicions, accions o reaccions que puguin suposar una millora en la reconstrucció o la desconstrucció d'entitats i organismes: l'argila, com a fluid orgànic topològic, i el plàstic, com a continent estructural —entre altres coses— poden col·laborar al desenvolupament d'ambients, de sistemes orgànics, de medis on es generen ecosistemes amb totes les seves relacions i interrelacions biològiques, físiques i químiques, mecàniques, tecnològiques, etc.

Recollir i dispersar, parlar i escoltar, expulsar i suportar són constatacions de les zones liminars que interactuen entre l'interior i l'exterior. Són la manifestació de les agències que, en la seva interactuació, modelen i desdibuixen els cossos i les seves aparences. El moviment i la plasticitat no depenen del pellam; el pellam és la conseqüència de les causes i els efectes dels moviments de les substàncies. És el que es percep com a cos i els cossos permeten percebre la realitat. Així, la dispersió i la concentració desbarren la pell o la conformen. S'espargeixen o es compacten segons les agències i les relacions.

El mite d'Isis i Osiris explica com Seth, el germà d'Osiris, l'assassina per arrabassar-li el tron. Desmembra el seu cos i el dispersa arreu d'Egipte. Isis, la seva esposa i germana, busca, recull i en restaura les restes. A través de les seves arts màgiques i el seu amor, aconsegueix donar-li vida de nou, temporalment. Quan Osiris recobra la vitalitat, Isis copula amb ell i queda prenyada d'Horus, el fill que encarna els ideals i els objectius d'Osiris. A partir d'aleshores, Osiris deixa d'estar en contacte amb la vida humana per convertir-se en el senyor del regne dels morts. Quan Horus és adult, desafía Seth, el venç i el destrona. D'aquesta manera, restableix l'ordre i la justícia davant el caos i la destrucció. L'ordre i la justícia no són moralistes, sinó naturalistes, en el sentit que plantegen i convoquen totes les forces de l'afectivitat humana, i de la dimensió màgica, per activar els processos fecunds de transformació propositiva i oberta enfront de l'obtenció de resultats finalistes amb metodologies despòtiques. En aquest mite queda clara la importància del cos com a generador de noves vitalitats que, tanmateix, s'encarnen en altres cossos per defensar i redirigir la construcció de noves realitats. El desmembrament és l'etapa que clausura el procés de dissolució, entès no com a càstig sinó com alliberament. La reconstrucció d'aquest cos desmembrat i escampat per les terres d'Egipte com a símbol del caos i la destrucció, posa en evidència, d'una banda, la dependència del cos per performar la realitat. D'una altra, enfoca la relació d'interdependència dels òrgans entre ells per tal de possibilitar la reproducció de vida, tenint en compte que qualsevol organisme depèn, tanmateix, de tots els altres organismes del seu entorn. Per això, dintre i fora queden vinculats directament per les relacions d'interdependència descentralitzada entre òrgans, entre òrgans i organismes, i entre organismes i ambients de vida.

Una cosmologia de cossos en relació i reacció en cadena que propicien la construcció performativa del real. Cossos que depenen d'òrgans que mantenen relacions

d'interdependència entre ells. Òrgans que estan formats per sistemes interactius que proporcionen els estímuls i les funcions necessàries perquè flueixi l'energia i es distribueixi pels diversos elements que els conformen. I així a l'infinit, cap al microcosmos atòmic i també cap al macrocosmos total.



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 1.*



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 2.*



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 3.*



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 4.*



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 5.*



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 6.*

### 3.1. El canvi constant de les coses. Transversalitat i interdependència



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 7.*



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 8.*



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 9.*



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 10 (detall).*



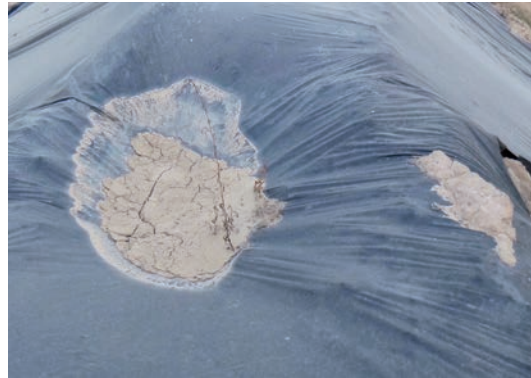
Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 11 (detall).*



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 12 (detall).*



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 13* (detall).



Planella, S. (2020). *Forats, Llengües i Muntanyes Sobre Plàstic 14* (detall).

El cos i la seva dissecció per corroborar la seva necessitat en la construcció de la realitat. El cos i la matèria com a únics motors de l'evolució vital, cognitiva i fenomenològica. És un encontre d'elements orgànics i transmateriais que es desenvolupa en l'àmbit del món sensible, on les entitats corporals s'abracen i es fonen des de la materialitat cap a l'ésser, des de la carnalitat cap a la significació. Tot succeeix en l'àmbit del moviment, del pes, de la gravetat, de la llum, de l'atracció, de la transparència, de la calor, de la porositat, de la impressionabilitat, etc., on les entitats fenomenològiques i les agències intraactuen i permeten l'emergència de noves corporalitats, també dissidents i capaces de subvertir els ordres establerts.

El cos sense pell és el cos compost, el cos que està desconstituït per l'atemporalitat i la ubiqüitat. Fet que no ve de fora sinó de dintre, de la qualitat matèrica i la seva continuïtat connectiva espaitemporal. És el cos on la pell i les pells no estableixen una separació, sinó una reconnexió. Així, dintre i fora constaten una relació de reciprocitat i reversibilitat. El cos continu és el cos que està enganxat a la materialitat, perquè ella és el canvi i és el procés. És el cos topològic que intraactua amb altres cossos topològics, i creen altres cossos multidimensionals i transmateriais. És així com el cos continu anul·la els cossos frontera i els dissol a favor de l'horitzontalitat dels grans elements de matèria, de la pols irreductible que es constitueix i es descompon amb enorme facilitat i versatilitat, perquè retroba l'essència del mòdul original, cosa que li permet esdevenir i ser complet. És aquesta consistència i condició matèrica primigènica el que descompon tots els cossos

### 3.1. El canvi constant de les coses. Transversalitat i interdependència

frontera en una sola consistència única, polsosa, la qual s'articula performant un esdevenir autogenerat, immanent, compartit, distribuït, multiforme i multitemporal.



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 1.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 2.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 3.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 4.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 5.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 6.*





Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 7.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 8.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 9 (detall).*



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 10.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 11.*



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 12.*

## 3.2. Postartesania crítica

### 3.2.1. Consolidació dels vincles amb la matèria per la constant reconfiguració del món

Les accions desenvolupades a la terrera de Vacamorta al terme de Cruïlles, al Baix Empordà, entre els anys 2017 i 2021, han sigut la base experimental sobre la qual s'ha construït el relat que s'argumenta en aquest projecte. Les terreres són territoris agredits per la constant sostracció de les capes d'estrats de sediments d'argila que es van formar, fa uns 500 milions d'anys, a partir de roques metamòrfiques, les quals es van descompondre i sedimentar fa uns deu milions d'anys (Rocas i Roqué, 2015, p. 13). La terra esventrada pel procés d'extracció de les màquines es mostra en totes les seves interioritats exposades a la llum, a les inclemències del temps, a la colonització de les plantes i la transformació de nous ecosistemes. La terra es troba encara en el seu estat natural, verge i vital abans de ser arrencada del seu hàbitat original, on s'ha format i convertit en argila, preuada per les seves propietats plàstiques, gràcies a un llarg procés geològic.

Les accions performatives a la terrera s'han realitzat amb baixa tecnologia, tot seguint els mateixos procediments que van emprar els terrissers durant molts segles per recol·lectar la terra abans de la industrialització. S'han utilitzat únicament el magall i el cabàs per recollir l'argila, el cubell per transportar l'aigua i les mans per construir. Per a la construcció de les peces, s'ha utilitzat solament l'argila, sorra de la mateixa terrera i l'aigua del seu estany.

Les pràctiques de l'argila situen els humans en una clara relació corporal amb la matèria, i els permeten accedir a les estratègies primordials de la creació i de la transformació física de l'entorn. A més, l'experiència física que se'n deriva i els resultats formals que s'obtenen impliquen l'establiment d'una relació amb la matèria i amb el món que ajuda a reforçar els vincles que serveixen per comprendre i col·laborar amb la seva constant reconstrucció. Aquesta transformació topològica constant del món, la qual es basa en la capacitat plàstica de la matèria, comporta també una influència en les maneres de fer i de pensar.

Encaminats cap al posthumanisme, on les màquines i la virtualitat esdevindran aliades i seran —segons les tendències actuals— els mitjans que permetran mantenir la comunicació amb el món, per què cal refermar o què pot aportar l'experiència i el contacte directe amb la matèria? Per què és important l'experiència perceptiva i la transmissió d'informació directa entre la matèria i els humans? La postartesania, com a disciplina que defensa i utilitza el coneixement, els processos i la pràctica dels oficis des de les necessitats i les exigències ecosocials contemporànies, es proposa com una experiència vàlida per fer de medidora entre la nova corporalitat humana, difosa en la virtualitat digital, i la corporalitat fenomenològica, de la qual depenen totes les coses. Les pràctiques de la

postartesania donen l'oportunitat de mantenir una relació íntima amb la corporalitat dels materials. Una relació íntima entre la corporalitat humana i totes les altres corporalitats no humanes que conformen el món. Les corporalitats des dels neomaterialismes, enteses com a coconstruccions espaitemporals emergents des de la intraacció, cosa que els permet esdevenir capaces de reaccionar materialment i conjuntament en la reconfiguració del real (Barad, 2017, p. 22), són la base sobre la qual es constitueix el món. Per tant, la relació d'intimitat directa que permet desenvolupar les pràctiques dels oficis és un mitjà que faculta poder actuar i prendre part en la construcció de l'esdevenir, des del consens i la corresponsabilitat compartida amb la resta d'actors implicats. La finalitat és aconseguir constituir i col·laborar conjuntament en la creació d'un entorn millor, des de l'ètica afirmativa i compartida.

Rossi Braidotti apel·la a la unió per trobar el sentit compartit d'intimitat amb el món, el món existent i el millor món que els humans han sigut capaços de compondre; cal cuidar-lo i cuidar també els humans, juntament amb tota la biodiversitat i el biòtop (Braidotti i Lertxundi, 2020). És d'aquesta manera que la postartesania es proposa com un nou repte en relació amb l'artesania tradicional, perquè les exigències de l'època històrica actual demanen una altra implicació i un altre compromís, tot i que les eines bàsiques que ha generat la praxi de l'artesania durant una infinitat de generacions, comptant també les multiespècies que l'han desenvolupat des del començament de la cultura —entenent que la cultura no és una exclusivitat humana— no només són encara vàlides, sinó que són les necessàries perquè, en les possibilitats de connectar amb la materialitat des del seu coneixement profund i íntim, es troba la base d'una de les estratègies indispensables per aconseguir proposar un canvi i una evolució holística i consentida cap a un futur que respongui, finalment, al desig imperant d'ètica social i ecològica.

### **3.2.2. La creativitat distribuïda i la responsabilitat de participar en la construcció del món**

Partint del concepte d'*intraacció* de Barad, qui al·ludeix a «la constitució mútua d'agències enredades» (Barad, citada per Arlander, 2014, p. 28), s'entén que els cossos humans o no humans no són entitats limítrofes ni contenen propietats consubstancials, sinó que adquireixen i gestionen límits i propietats gràcies a la intraactivitat (Barad, citada per Arlander, 2014, p. 28). Ser un aparell corporal comporta ser dependent de les intraaccions i, gràcies a elles, gestionar «el sentit del ser diferencial», cosa que comporta la constatació de la identitat pròpia que es fa evident a partir de la qualitat, la localització física, la gènesi, i en les conseqüències de l'anada i la vinguda de l'agència (Barad, 2007, citada per Arlander, 2014, p. 28). Cal, doncs, acceptar que formar part del món representa estar sotmesos a la dimensió natural i cultural i, per tant, cal reconèixer la dependència total a la intraacció.

Tot el que és present està enredat en la intraactuació, cosa que exigeix una responsabilitat sobretot per part dels humans, pel fet de participar de la construcció de cada moment escollint

i reforçant la convinença de relacionalitats actives, mentre se n'exclouen d'altres i es deixen fora de joc. Queda clar que els humans no són els únics éssers actius, i que l'agència és una actuació compartida entre els humans i els no humans (Barad, citada per Arlander, 2014, p. 30). L'agència és el dinamisme que permet els canvis constants que es donen en tots els fenòmens entrelligats en la constitució i la reconfiguració contínua del món, «l'univers és una intraactivitat agencial en el seu esdevenir» (Barad, citada per Arlander, 2014, p. 30).

El *performer*, el creatiu o l'observador, i allò sobre el que s'actua o s'observa són dues organitzacions o sistemes reals que intraactuen i, en la seva intraacció, generen un nou fenomen a partir d'una estructura causal inicial. Es treballa, doncs, des de la interdependència i el reconeixement, cosa que permet generar un espai on l'aportació recíproca de tots els actors i la seva conseqüent transformació es constitueix com un nou producte. En aquests processos agencials, els humans poden participar, però no són imprescindibles. Per això, l'objectivitat esdevé essencial i es converteix en l'eix vertebrador de l'experiència. L'objectivitat, a més, activa la responsabilitat, determinant en el desenvolupament de l'emergència del fenomen, perquè d'ella depèn la materialització i la forma que adquireixen els cossos. Així doncs, el realisme agencial proposa la participació humana o la intervenció des de l'interior dels fenòmens, com si els humans fossin part d'ells, com si fossin part dels fenòmens que es van produint i desenvolupant. Quan s'actua des de dintre, la racionalitat queda fora. La participació en l'aparició i el desenvolupament dels fenòmens no deixa espai per a l'anàlisi, l'observació i el control des de fora, els quals queden relegats a processos d'examen des de la recerca racional que necessiten una certa distància. Formar part de la formació dels fenòmens vol dir intraactuar amb ells des de la corporalitat i, per tant, des de la percepció activa que comporta una transformació recíproca i constituent. És causada a partir d'agències heterogènies i desenvolupa noves corporalitats no codificades, assemblatges d'interferències múltiples híbrides que s'obren a futurs encara indefinits.

### 3.2.3. La pràctica performativa

Des de la pràctica, ha sigut necessari establir dues actituds diferents en les dues direccions explorades, cap a l'interior i cap a l'exterior, agafant com a punt de referència l'experiència performativa. Cap a l'interior, ha calgut reconèixer la subjectivitat i l'embolic produït amb l'objecte observat o amb el que s'actua. Cap a l'exterior, ha calgut crear una separabilitat, amb la finalitat d'abraçar l'objecte observat juntament amb la seva agència inherent, per evitar dissoldre's amb la continuïtat de totes les seves altres agències entrelligades i infinites.

També ha sigut necessari actuar des de dintre de les pràctiques de l'argila, fent l'exercici de situar-se en el lloc dels altres actors implicats, és a dir, des de les necessitats intrínseques de l'argila, per situar-se com a desig-subjecte; des de dintre de l'ecosistema on succeeix l'acció, per esdevenir consciència-subjecte; i també ha calgut actuar com

a *performer* generador de l'acció, per comprometre's amb la responsabilitat-subjecte. Adquirir aquestes condicions ha exigít l'abandonament de la raó, cosa que ha permès endinsar-se en l'afectivitat compartida i poder, d'aquesta manera, constituir un fenomen d'intraacció real entre el fang, el *performer* i l'entorn. És des de la necessitat agencial de cada component i també des de l'agencialitat col·lectiva, deixant de banda el pensament i, per tant, el judici i els prejudicis, des d'on s'activa el fer evolutiu i la percepció tàcita, cosa que comporta que l'àmbit fenomenològic, corporal i sensorial, agafi les regnes subratllant que tots són i tot és part del fenomen que es va produint; des de dintre del fang, des de dintre del *performer*, des de dintre de l'entorn, des de dintre del sistema agencial col·lectiu, des de dintre de l'esdevenir, des de dintre de la realitat.

La performativitat amb el fang permet, doncs, viure l'experiència de la creació de la realitat, fora de la racionalitat i d'acord amb l'esdevenir constant de la recreació del món. El procés de les pràctiques amb l'argila permet que, a través de la transformació plàstica i alquímica del canvi d'estat de la matèria, s'accedeixi a la creació de noves realitats i la incorporació d'aquestes a la realitat, cosa que dona l'opció de transformar-la segons les pròpies necessitats i intencions. Però, de fet, és una oportunitat perduda, perquè la nostra societat valora la incorporació constant de nous elements amb capacitat crítica i transformadora a la realitat col·lectiva a partir dels beneficis de l'economia mercantilista, i no des de la consciència i l'evolució afirmativa, ètica, ecològica i social.

L'actuació amb l'argila és real i és fenomenològica. És una acció física compartida i és una manifestació de la intraactivitat processual. És la sincronia topològica entre la perpetuïtat progressiva del canvi, i la disponibilitat plàstica de la matèria original i primordial. Les pràctiques de l'argila des d'aquest posicionament són, doncs, la manifestació arquetípica de la intraacció real i corporal entre els fenòmens, i el que és més important, permeten la manipulació dels fenòmens i, per extensió, de la realitat.

El desenvolupament creatiu de qualsevol fenomen demana la intervenció de diverses possibilitats de recerca, com més millor, i quan es tracta de fenòmens que tenen el seu origen en materialitats provinents del medi cal tenir en compte tota mena d'entrelaçaments i vincles amb l'entorn. El creatiu produeix literalment fenòmens, i a les acaballes d'aquesta investigació es podria afegir que, en les pràctiques de l'argila, són fenòmens físics, reals, els quals intervenen en l'actual dimensió espai-temporal i transformen literalment l'entorn, i no només la ment o la manera de pensar.

La incidència d'aquestes noves incorporacions a la realitat col·lectiva és directa i determina, des de la seva afectació fenomenològica, la pròpia manera de fer i estar en el món, així com la manera de relacionar-se amb les coses. També indueix a repensar les relacions amb l'altre. El sentit del recorregut comença en l'experiència i es dirigeix a la cognició, va de la realitat vers la idea, de la matèria fins al llenguatge, i no pas al revés. La transformació i el canvi que pot representar aquesta trajectòria, que parteix de la pròpia materialitat física immediata per arribar a la intel·lecció, pot suposar una evolució intrasubjectiva i intersubjectiva fluida, progressiva, natural, i per això és molt

més tangible i efectiva que no pas al revés, o sigui, des del pensament utòpic vers la transformació ambiental i social.

El coneixement i el significat estan arrelats a la matèria, formen part d'ella i no poden existir sense ella. Per tant, els humans només poden establir vincles profunds amb el món i augmentar el coneixement gràcies a la seva participació en la seva creació, a través del seu compromís a formar part del món i en connexió amb els seus aspectes corporals, els quals permeten la transmissió amb totes aquelles condicions o aquells actes que es manifesten als sentits des de l'àmbit fenomenològic.

L'argila i les seves agències són omnipresents en qualsevol moment de la prehistòria, de la història o la contemporaneïtat de la cultura humana —i segurament també ho seran en el futur—, però, tanmateix, també ho són de l'esdevenir i l'evolució no humana. Les propietats plàstiques inherents a l'argila permeten fer accions reals i fenomenològiques. Són accions corporals d'intraacció compartida que transformen directament l'entorn des de la responsabilitat de retre comptes de les relacions vitals que es generen en l'esdevenir, del qual els humans també formen part. Les actuacions amb l'argila i la consegüent creació de fenòmens físics reals que intervenen en l'espaitemps com una seqüència topològica infinita són el rastre de la continuïtat del canvi, i manifesten la necessitat d'establir una altra relació amb les coses que permeti arribar a una transformació de la intersubjectivitat col·lectiva i, al mateix temps, que comporti també una influència en els àmbits social i cultural. Per tant, s'evidencia que el coneixement està en el món (Barad, citada per Arlander, 2014, p. 30), i la consciència de formar-ne part és una oportunitat que ens permet desenvolupar-lo des d'una agència distribuïda i diferencial, cosa que posa els humans en una situació d'igualtat al costat de totes les altres entitats no humanes. Conèixer és una pràctica física de vinculació (Barad, citada per Arlander, 2014, p. 32) que no és exclusiva dels humans.

La mentalitat logocèntrica concep el terme *conèixer* com la idea de tenir formació o informació, d'haver examinat o analitzat algun fenomen determinat, de saber o dominar alguna mena d'activitat, però deixa en segon terme el coneixement de l'àmbit sensorial o experiencial, perquè en l'època actual s'ha donat molta importància al llenguatge, a la cultura, al discurs, i s'ha marginat de manera clarament tendenciosa la corporalitat i la materialitat. Les accions performatives realitzades a la terrera busquen capgirar aquesta tendència, la qual es radicalitza amb el desenvolupament de les noves tecnologies, on el cos es dissol i la matèria desapareix. L'experiència performativa a la terrera, la qual es desenvolupa a partir de la intraacció entre el cos i l'argila en relació amb l'entorn situat de Vacamorta, explora la perceptivitat activa compartida i recíproca entre corporalitats: el propi cos, el fang i el medi. Demostra l'efectivitat i l'eficàcia, real i possible, de la creació de vincles profunds i significatius en l'àmbit de les corporalitats i els processos materials, deixant de banda el llenguatge, la cultura i el discurs. Aquesta intraactivitat produeix la construcció de nou sentit i nou coneixement que emergeix de la reproducció de l'assemblatge matèric, el qual desencadena la manifestació d'un nou fenomen que enreda humans i no humans. S'apel·la, d'aquesta manera, a una relacionalitat embrollada

constitutiva de corporalitat i significació que neix d'una vinculació profunda entre el territori-medi, el *cos-performer* i la matèria-fang, fet que permet la constitució emergent d'experiència i coneixement posthumà i transmatèric.

### **3.2.4. La nova relació amb la matèria provoca canvis en la producció creativa, així com en els sistemes social, econòmic i polític**

Durant els anys de treball pràctic realitzat a la terrera s'ha estat en contacte amb tots els elements involucrats en l'ecosistema viu, i s'ha desvelat la importància de les connexions i les agències. Elles possibiliten els canvis de l'esdevenir, i també fan possible les intraaccions —i, per tant, la vida— dels fenòmens, els individus, les coses que conformen l'ecosistema.

D'una banda, des del punt de vista del materialisme posthumanista, l'activitat performativa desenvolupada en l'àmbit de la terrera —utilitzant els elements que es trobaven a disposició en relació amb l'entorn— ha suposat la constatació de la possibilitat d'actuar en cooperació amb ells. També ha servit per fer palès el reconeixement de les propietats i els límits de cada entitat, i aprofundir en el seu coneixement, la qual cosa ha permès crear nous lligams i entrecreuaments per fer emergir, així, altres fenòmens singulars amb capacitat de donar accés a noves realitats i significats.

D'altra banda, des del punt de vista de l'ètica ecològica, s'ha confirmat que la terra i l'argila no només tenen importància per la seva propietat plàstica, necessària per desenvolupar la capacitat creativa volumètrica dels humans, sinó que també tenen la seva importància com a medi abiòtic amb la finalitat de sostenir, nodrir i proveir la biocenosi per a la seva supervivència. Queda clar, doncs, que les connexions i la qualitat ecològica dels elements biòtops són tan importants com els de la comunitat biòtica i, per tant, en aquest moment tan delicat en què ens trobem, en relació amb el risc de desaparició d'una bona part de la biodiversitat del planeta, es fa indispensable exigir la cura i la conservació de tots els elements que poden contribuir a la seva protecció i el seu desenvolupament.

Aquestes dues conjectures, argumentades a partir de les pràctiques performatives realitzades en cooperació amb les materialitats a l'abast en l'espai de la terrera, coincideixen amb les teoritzacions de Karen Barad, recollides per Annette Arlander (2014), i de Ginny Battson (2020), respectivament. I, de fet, els atorguen encara més legitimitat pel fet d'haver estat materialitzades en un entorn i una realitat situada, com ho és la terrera de Vacamorta a Cruïlles.

És a partir d'aquesta experiència que es fa evident la possibilitat d'establir altres relacions amb les materialitats, de manera que es planteja la possibilitat de posar en dubte i, fins i tot, contravenir les imposicions desenvolupades a partir de la política pels poders hegemònics capitalistes, les quals, actualment, són més perverses i més opressives

que mai, atès que han arribat al seu ple desenvolupament després de l'experiència acumulada des de la seva consolidació als inicis de la revolució industrial, al segle XVIII.

A partir, doncs, dels resultats de l'experiència pràctica es confirma la possibilitat d'establir altres relacions amb la materialitat. Per tant, si aquesta nova actitud de concebre i relacionar-nos amb la matèria, la terra, els elements biòtics o abiòtics, els recursos naturals, etc., fos acceptada i assimilada per la consciència col·lectiva com a valor posthumanista, s'hauria fet el primer pas per revisar i canviar els sistemes d'extracció i productibilitat globals, en els quals, de fet, també hi ha implicades les activitats creatives. A més, aquest canvi deixaria la porta oberta a transformar també els sistemes socials, econòmics i fins i tot polítics, que és on radica l'essència de la problemàtica.

A conseqüència d'aquesta recerca, efectuada durant diversos anys i en contacte amb tots els actors que intervenen directament en el medi «natural», s'ha assumit un posicionament clar en defensa de les exigències ecològiques per sobre dels interessos productivistes en què quals es basa l'activitat extractiva, almenys fins al dia d'avui. Per tot això, és urgent la necessitat de canalitzar la producció creativa en l'àmbit de les pràctiques de l'argila, actuar d'una manera respectuosa amb el medi per qüestions de compromís ecològic i fomentar la consciència de l'ètica ecològica, que és on es valoren, sobretot, els processos vitals interconnectats dels quals depèn la diversitat de la biosfera, i on les formes de vida individuals i els ecosistemes contribueixen de manera fonamental per tal d'abastar aquest disseny (Battson, 2020, p. 16).

Aquest canvi d'actitud posa en dubte i planteja canvis en els procediments i les finalitats extractives, però sobretot demana que la producció creativa que es faci una vegada enteses i assimilades aquestes idees pugui ser de plena connexió holística intermatèrica, i que valori —amb la finalitat de salvaguardar— les propietats úniques de la terra, les quals tenen la funció primordial d'actuar com a elements abiòtics per tal de mantenir, promoure i activar la vida a la Terra.

### **3.2.5. El respecte a la reversibilitat i el ser abiòtic de la terra**

Després d'haver assumit les exigències anteriors sobre l'ètica ecològica en relació amb la producció creativa i com afecten els processos vitals interconnectats de què depèn la biodiversitat del planeta, es fa necessari qüestionar el posicionament davant d'aquest dilema. En concret es pot fer esment dels punts següents:

- No és possible defensar aquests valors ecològics i seguir produint amb argila en l'àmbit de les pràctiques creatives, sense tenir en compte la reversibilitat i la interconnexió de l'argila en els ecosistemes.
- Cal donar prioritat a l'empara del medi i centrar-se en la seva reparació. És una exigència adaptar l'àmbit de la creativitat a les urgents necessitats ecològiques.



- Les pràctiques creatives conscients de l'ètica ecològica denuncien i ofereixen resistència a l'extractivisme i el productivisme. L'acte creatiu amb l'argila assumeix el compromís i el sentit amb la concepció i la col·laboració amb la terra com un element indispensable per contribuir a la bona salut de la vida de la biosfera.

El procés immersiu gradual de l'autor de la investigació i *performer*, com a observador i entitat activa, amb la finalitat de connectar i intercanviar amb els elements presents a la terrera —els quals estan interrelacionats, són interdependents i interactuen per retrobar l'equilibri d'un nou ecosistema originat a partir de l'agressió i la destrucció del territori original—, s'ha convertit en una experiència de desconstrucció cultural, i ha constituït l'establiment d'una comunicació instintiva i espontània que ha remarcat les característiques sensorials i perceptives de tots els actors participants. La vivència personal, la qual ha derivat en una actitud de porositat transcorporal, ha demanat el desenvolupament d'una nova manera de comportar-se davant la cooperació creativa en el context d'un ecosistema viu.

Seria desitjable que unes noves bases relacionals —amb la terra, com a estratègia de reconeixement de valor i significat— es concretessin en la transmissió de les possibilitats i les qualitats que neixen de la intraacció de les agències implicades. És la resposta a la interpel·lació que s'actua des del nou escenari de performació on hi ha en joc les connexions vitals de molts elements i organismes que formen part de l'ecosistema viu de la terrera.

Es poden trobar i provocar espais de coincidència mútua on poder desenvolupar el compromís de compartir i utilitzar les propietats úniques de l'argila, tenint en compte que s'intervé en un medi fràgil i que cal respectar propietats com, per exemple, la reversibilitat, perquè d'ella depenen algunes funcions orgàniques i inorgàniques necessàries per a l'ecosistema. D'aquesta manera, en finalitzar la cooperació efímera, la terra podrà seguir desenvolupant la seva funció geològica, o bé, la seva funció com a element abiòtic. L'experiència compartida no bloquejarà la continuïtat de la seva facultat fonamental i indispensable com a agent abiòtic bàsic de suport per a la generació de vida.

Des d'aquesta actitud, ha sigut possible concretar espais de trobada des de l'oportunitat i la necessitat creativa de no provocar la destrucció de les possibilitats plàstiques del fang. La vitrificació irreversible a causa del procés de cocció forma part de la mentalitat antropocèntrica que concep la materialitat com un bé de consum il·limitat. Aquesta teoria s'ha demostrat no només equivocada en relació amb el fet que molts materials i recursos naturals estan arribant al seu esgotament a escala planetària, sinó, sobretot, des del punt de vista que aquesta sobreexplotació del medi ha significat trencar les cadenes de connexió entre diversos ecosistemes o organitzacions, suposant la disminució de la biodiversitat i l'extinció de moltes espècies, cosa que influeix directament i negativament en la tendència natural cap a un desenvolupament equilibrat de la regeneració holística en l'àmbit de la biosfera.

### 3.2.6. Les conseqüències de l'extractivisme i el productivisme a escala planetària

Si s'extrapola aquesta problemàtica a una escala global i planetària, el problema agafa una dimensió incontrolable, i té una capacitat i un potencial incommensurable d'afectar i destruir territoris, societats, cultura i biodiversitat sense cap mena de mirament ni consideració. Per això, s'ha destacat la mirada i l'experiència dels investigadors i els activistes de l'àmbit social, ecològic i cultural —Miriam García Torres, Aura Lolita Chávez Ixcaquic, Yayo Herrero i Jaime Vindel— que estan aprofundint, analitzant i actuant sobre l'origen, el desenvolupament i les conseqüències que comporta la situació de l'extractivisme i el productivisme, actualment, a escala mundial.

#### El cos-territori

El procés de desconstrucció cultural, realitzat de manera natural per la necessitat de poder establir relacions descentralitzades i sense prejudicis amb els elements que componen l'ecosistema de la terrera, ha permès desenvolupar les accions performatives posant en el centre d'atenció les corporalitats. En aquesta experiència compartida, les propietats i els límits de cada entitat quedaven embolicades i deixaven aflorar noves capacitats fenomenològiques amb nous significats. La relació íntima i profunda entre cos i terra es feia evident en l'articulació de les funcions complementàries i compartides. La seva activació provocava que quedés completament desdibuixat i indefinit l'origen de les qualitats emergents, mentre l'embolic de la nova corporalitat transmetia una nova vitalitat que donava sentit evolutiu i acultural a la necessitat compartida d'ajuntament, i de reconeixement de formar part del mateix procés de l'esdevenir del món; tanmateix, també servia per invocar la restitució de la separabilitat forçada per la construcció cultural antropocèntrica.

La possibilitat d'establir altres relacions amb la materialitat està oberta i depèn únicament d'on ens situem en relació amb ella. El punt d'arribada és el començament d'un procés que cal aprofundir i ampliar, per tal de desenvolupar una nova actitud per relacionar-se amb l'altre de manera diferent i que comporti un compromís afirmatiu i d'empara.

Totes aquestes resolucions desenvolupades a partir de l'experiència performativa, on el cos i la terra es troben, tenen ressonància en les teories d'Aura Lolita Chávez Ixcaquic (2020), representant i activista de la comunitat quixés de Guatemala. Podria ser que la resistència que ha oposat aquesta cultura a la colonització occidental, que des de fa més de 500 anys els ha estat oprimint sota diverses formes, sigui la clau per connectar les dues experiències. El poble originari maia s'ha mantingut fidel a la seva cosmovisió i ha sabut, per exemple, mantenir el valor tel·lúric i ancestral del lligam visceral entre el territori i el cos. Aquesta manera d'entendre la terra com una extensió del cos respon a una connexió i una interdependència real i ancestral viva. És una connexió amb la

natura que és on, segons la cultura maia, es troben la vida, els medicaments, l'aliment, l'espiritualitat i el sagrat. Per tot això, consideren la terra com un bé comú. Un bé comú col·lectiu que no només pertany a la comunitat humana, sinó que també pertany a la comunitat del bosc i tots els altres éssers que hi viuen.

Aquesta concepció contrasta radicalment amb la visió occidental, on cada dia es fa més evident la necessitat d'«esdevenir cos», perquè la realitat parteix de no ser cos, de la no correspondència material, de l'allunyament i la desafecció amb la materialitat corporal, i de no reconèixer-la com a tal. En aquesta línia, i en la cultura postmoderna, la idea de permissivitat que els humans atorguen als propis cossos es converteix en una trampa per alienar els humans de la seva realitat carnal i matèrica. La distància que ofereix aquest comportament en relació amb els propis cossos permet corporitzar tot allò que no sigui la intel·lectualitat humana, i, per tant, explotar-ho i emprar-ho sense cap mena de consideració. Aquesta conducta també fa que els humans perdin el respecte i la consciència de les seves capacitats; en canvi, qualsevol cos necessita l'atenció de cures i afectes per estar sa i fer prosperar totes les seves qualitats. Sens dubte, la cultura consumista i dels objectes d'un sol ús ha influït considerablement en la idea del cos com a dispositiu per usar i consumir sense tenir gaires miraments a possibles agressions, més o menys conscients, a les quals pugui estar sotmès. Si aquesta és la concepció del cos en la cultura actual —del cos, que és una part constituent de la pròpia entitat física com a persones—, quina ha de ser la concepció del territori i de la terra —els quals no estan directament relacionats amb la pròpia corporalitat constituent—? Altres conceptes que uneixen i vinculen les dues experiències, l'experiència pràctica performativa a la terrera i l'experiència de continuïtat cos-territori de Chávez Ixcaquic (2020), són els següents:

- El compromís dels pobles originaris amb la xarxa vital, amb els cicles primordials de la vida que embasten l'existència de les coses, i van molt més enllà de l'individu o d'un moment històric. Confien en la construcció de vincles de coneixement col·lectiu que inclouen generacions passades i presents, cossos i coneixement en desenvolupament i en evolució intergeneracional connectada.
- La relació entre els cicles de vida i el desenvolupament intergeneracional per si mateix comporta una relació de reciprocitat entre el fet cosmològic i l'ésser. Es tracta d'una connexió sincrònica que fa batejar al mateix ritme la natura i els humans.
- El compromís amb la defensa de la vida: es concep el cos com a primer territori de defensa. L'extensió del cos en la terra i el territori, i la relació de continuïtat que això representa, crea una correspondència indissociable entre els estats de les dues entitats que constantment estan en concomitància. Alliberar l'aigua, la terra, l'aire, les muntanyes, els boscos... del productivisme és un acte de justícia i és, per a ells, un dret fonamental, com ho és el dret humà d'alliberar els cossos i la vida de les dones de les múltiples violències. Hi ha una necessitat natural d'encarnar els territoris en els seus propis cossos i, per tant, defensar el territori és defensar la seva pròpia llar, el seu propi organisme.

- S'entén la natura com una interacció de factors ecològics i es dona un valor sagrat al medi i a la vida. Hi ha una consciència clara de col·laborar a desenvolupar la xarxa d'interdependència amb responsabilitat i compromís. En el territori és on es desenvolupa l'energia vital, la qual interactua amb els éssers que hi habiten i no és una exclusivitat dels humans. És un espai on es promou la convivència de tots els éssers que hi cohabituen, en harmonia amb les dinàmiques cosmològiques.

La conscienciació feminista s'ha originat com a resposta a l'opressió patriarcal exercida per les multinacionals, atretes per la riquesa dels recursos naturals de les seves terres; però, en tot cas, es reivindica el feminisme com a ancestral. Hi ha una alta consciència comunitària feminista que considera el cos com el primer territori i el defensa com a tal, atès que es reconeix que també està en disputa, com ho està la terra. Per tant, la defensa del cos no només té un valor cosmològic, ètic i polític, sinó que també inclou aspectes que tenen a veure amb les experiències sensorials, les emocions i els afectes. Això comporta una lluita contra la violència de gènere. Aura Lolita Chávez Ixcaquic (2020) denuncia que les feministes estan criminalitzades perquè no es venen, perquè no reconeixen la terra com a propietat privada, sinó com a part d'elles mateixes. El fet que els pobles originaris maies hagin persistit en el temps i l'espai durant mil·lennis, sota fortes pressions colonialistes i polítiques, demostra la solvència del seu coneixement, la seva tradició i la seva capacitat estratègica, i per això Aurora Lolita Chávez Ixcaquic les posa a disposició d'Occident (2020).

### **L'extractivisme: l'espoli i les expulsions**

Les teories de Yayo Herrero (2020), les quals se sintetitzen a continuació, són importants en aquesta recerca, perquè analitzen la relació entre el treball productiu i el treball reproductiu des de l'òptica ecofeminista. Des d'aquesta mirada, s'aconsegueix establir una arrel comuna a partir de la mateixa estratègia del sotmetiment, però aplicada des de dues formulacions ben diferenciades: d'una banda, el sotmetiment a les dones des dels sistemes patriarcal i, de l'altra, el sotmetiment a la natura des del model apropiacionista capitalista.

El model cultural i el desenvolupament del sistema econòmic capitalista han construït una cultura i una manera d'organitzar la vida que sistemàticament ha declarat la guerra als cossos i els territoris, o sigui, ha declarat la guerra a la vida. El capitalisme de la producció i l'explotació ha evolucionat cap a un capitalisme basat en l'extracció de béns de la terra, dels cossos, del temps, i ha suposat l'expulsió del sistema de les persones no productives.

La fantasia de la individualitat neix de la irresponsabilitat davant les conseqüències dels actes, i promou la percepció d'un subjecte desvinculat del seu cos i la natura. La il·lusió d'estar desenganxats del cos, de la natura i dels altres cossos s'ha pogut imposar en l'inconscient col·lectiu, perquè s'han invisibilitzat totes les persones i les condicions a les quals s'ha imposat aquesta responsabilitat. A més, la fantasia de la individualitat també

permet reduir el concepte de *valor* al concepte de *preu* i, d'aquesta manera, es valida únicament la producció que genera benefici econòmic, a més d'afavorir la desmaterialització i la desconexió de la terra, dels cossos i de les necessitats de les persones.

La fantasia de l'acumulació de capital s'origina des de l'engany de l'extracció il·limitada de recursos, i de la seva infinita transformació i producció. Es basa en les enormes capacitats —aquestes sí que són reals i comprovables— de la triple palanca que ofereixen la tecnociència, el capitalisme i la disponibilitat actual de l'energia fòssil. La creença en un creixement infinit ha desembocat en la translimitació, cosa que posa en tensió l'equilibri ecològic del planeta, genera un augment de la violència per aconseguir més i més recursos, i normalitza l'extraccionisme com un sistema legítim per a l'obtenció de recursos sense cap mena de limitació ni escrúpol. Es produeix una industrialització de caràcter lineal de la natura i una mena d'embargament tècnic de la prosperitat dels ecosistemes. Així, es converteixen en grans explotacions, en grans mines i, al final, en grans abocadors. L'agressivitat de l'explotació d'escala planetària només deixa, al seu pas, terres i aigües mortes, només genera mort allà on es produeix.

Les lògiques del saqueig van acompanyades de les lògiques d'expulsió, les quals marginen i desnonen totes les persones que no formen part de les lògiques de la productivitat. Per aquesta raó, moltes vegades les matèries primeres per poder alimentar el metabolisme econòmic, juntament amb les persones que han de fer-se càrrec de cures i atencions necessàries per al desenvolupament de la vida, tenen els mateixos llocs d'origen. Tant en termes d'interdependència com en termes d'ecodependència, es produeix una situació de parasitisme, on el que s'ha anomenat *desenvolupament* s'ha convertit en una impúdica economia caníbal que creix i es manté devorant cossos, devorant minerals, devorant boscos, devorant territori, devorant temps d'altres persones i practicant, també, l'extracció de coneixement amb tàctiques com la biopirateria.

La biopolítica atorga a les estructures subjectives humanes la ficció de la pròpia vida descorporitzada, desterritorialitzada, escorxada, i per això és necessària la imaginació ecofeminista, la qual insta a estar molt ben ancorades en la materialitat de la terra i dels cossos. Cal el reconeixement de la vulnerabilitat dels cossos, dels límits físics dels cossos i de la consciència que totes les persones necessiten cures i atencions. Cal posar en el centre d'atenció aquestes consideracions que tenen a veure amb el treball reproductiu i disputar l'hegemonia política, econòmica i cultural del treball productiu. No són admissibles més atacs a les condicions materials de la vida, tampoc els relacionats amb la interdependència i l'ecodependència.

Herrero (2020) reivindica l'amor polític, o sigui, la radical consciència de ser éssers vulnerables, de necessitar altres persones, de necessitar els territoris, de necessitar altres cossos, de necessitar la resta de la vida. Només els ecofeminismes, des d'aquesta afectivitat política, seran capaços de traslladar aquesta imaginació ecologista i feminista a una lògica de lluita, de confrontació, de posar la vida al centre i adquirir, a més a més, durant el procés, un increïble sentit vital.

En aquest resum sobre les principals aportacions de Yayo Herrero (2020) vinculades a aquesta recerca es fa evident la indiferència absoluta del sistema cultural capitalista cap a la vida, sigui en termes de vida biològica, o d'empara i contribució a la vida dels treballs reproductius en qualsevol àmbit. Aquesta declaració de guerra als cossos i la vida per les lògiques del treball productiu no és viable, tal com denuncia Herrero. Així doncs, la importància de les seves teories en aquesta recerca rau a posar en evidència unes relacions indissolubles, com les que assenyala entre la vida i els cossos, o entre la natura i els cossos, i les que també indica entre la materialitat de la terra i els cossos, o entre el territori i els cossos. Herrero utilitza el cos com a centre de relacions, com a nucli per on ha de transitar qualsevol agència per tal de convocar la vitalitat de la vida, que de fet és l'element que l'ecofeminisme defensa amb més vehemència.

Parlem del cos com a organisme biològic, però el recorregut d'aquesta recerca també inclou, en el concepte de *cos*, qualsevol organisme constituït que tingui ascendència evolutiva directa o indirecta, i, per tant, qualsevol agent abiòtic o agregat de materialitats, com poden ser la terra i l'argila. També estan implicades en l'afectació de les condicions materials de la vida, en relació amb la interdependència i l'ecodependència de què parla Herrero (2020), i, de fet, són tan fonamentals en aquests processos com vulnerables en relació amb altres entitats interpel·lades, com per exemple els cossos biològics. Parlar del món de la materialitat vol dir parlar de la materialitat des d'on s'origina qualsevol principi de generació de vitalitat i, al mateix temps, vol dir reconèixer la vulnerabilitat d'aquestes manifestacions, fràgils i que només poden coexistir, inevitablement, gràcies a equilibris molt precaris.

És en el cos i la materialitat on hi ha les condicions necessàries per al desenvolupament de la vitalitat. I això dona un valor incalculable a qualsevol corporalitat, ja sigui el cos humà, el cos de qualsevol altra espècie viva o el cos de qualsevol altra categoria, com el cos geològic de la terra o de l'argila. El cos i la seva agència més preuada, la vitalitat, estan vinculats als ecosistemes i no poden existir com a entitats aïllades o independents. De fet, són absolutament interdependents dels ecosistemes i totes elles, les seves agències i les seves connexions, estan subjectes a la vulnerabilitat.

El cos tampoc no disposa d'una clara delimitació, ni d'una exclusiva definició; per tant, pot incloure diverses categories en la seva constitució que demanen ser, també, dinàmiques, per la seva exigència intrínseca de moviment i transformació. De fet, un cos, s'entén com una entitat en procés de desenvolupament i aquesta idea permet mantenir-se en els contextos fenomenològics i agencials. Així doncs, totes les corporalitats són interdependents i estan interconnectades, intracorporalment o intercorporalment. De les relacionalitats i els afectes que es creen entre les seves intrarelacions en depenen l'existència i la vida, i l'evolució humana i no humana.

Les pràctiques de l'argila, doncs, tenen una responsabilitat important en la individuació i la gestió d'aquests processos com a part important del seu desplegament, perquè no es pot pensar en la capacitat productiva de les pràctiques de l'argila sense tenir en compte

ni fonamentar-se en les activitats reproductives. Aquesta és la clau de l'ecofeminisme: defensar la corporalitat, perquè en el cos hi ha la capacitat vital essencial que està directament connectada amb el món.

### **El materialisme de la corporalitat i la seva estètica**

La crisi ecològica global és la suma de les crisis social, ètica, estètica, tecnocientífica, econòmica, sanitària, cultural i política que continua creixent sense aturador a mesura que també creix el dubte sobre la necessitat de produir objectes creatius. Fins i tot la pràctica creativa desenvolupada a la terrera es posa en qüestió en relació amb la seva idoneïtat ecològica i la seva necessitat cultural, tot i que ha servit precisament per qüestionar els sistemes, les metodologies i els discursos que, conscientment o inconscientment, legitimen la direcció imposada des de les estètiques i les lògiques dels poders hegemònics vinculades prioritàriament a l'acumulació de capital, les quals es despleguen en tots els àmbits sense l'esperit crític ni la resistència necessaris per avançar al costat de l'ètica ecosocial, tot i que s'han utilitzat processos productius que es basen en la baixa tecnologia, precisament perquè tenen un mínim impacte en la repercussió en el medi ambient i el canvi climàtic, tot i que la intenció principal ha sigut la de trobar alternatives i aportar experiències materials concretes per poder contribuir des de l'àmbit de les pràctiques de l'argila a la construcció del canvi ecosocial i cultural que demana la nova etapa posthumanista. L'ombra de la repercussió negativa des del punt de vista ecològic, mediambiental, ètic i social continua present i, pel sol fet d'haver utilitzat sistemes de transport que justifiquen les ètiques dels combustibles fòssils, pel fet d'haver emprat eines tecnològiques que fomenten certs valors dubtosos que hi ha al darrere de la indústria dels nous mitjans i les dades massives, o pel fet d'haver escollit servir-se d'un escenari natural que ha sigut víctima mediambiental de l'agressivitat productivista i aprofitar-se del morbo de la seva espectacularitat.

El fet de recol·lectar l'argila de la veta per compartir les seves propietats en una experiència creativa efímera, i una vegada realitzada i documentada, poder tornar el fang al seu lloc d'origen perquè pugui continuar el seu procés com a material geològic suposa una manera de relacionar-se amb el material, des del punt de vista físic, que permet una actuació creativa compartida respectant les seves qualitats naturals, i sense alterar el seu procés com a part de l'ecosistema al qual pertany i on compleix unes funcions determinades. Des d'aquest punt de vista, l'acció es pot considerar ecològica, perquè proposa una evolució de la transformació de la matèria que forma part d'un procés evolutiu que no altera les seves agències naturals, i no produeix residus ni cap mena de processament o manipulació que pugui ser perjudicial per al medi ambient.

L'exigència de crear sense la degradació ecològica del medi és possible, però cal fer-ho des d'altres metodologies que no són les que ofereixen els actuals models creatius antropocèntrics. Es té tan assimilada la seva repercussió negativa en el medi ambient que

s'accepta com a normal i no es qüestiona. Es té tan assimilada la importància d'obtenir resultats i l'obligatorietat de produir segons els patrons d'èxit capitalistes amb procediments de transformació inconscients, automàtics o exigits per les lleis del mercantilisme, que no es valoren suficientment els efectes devastadors que tenen en el medi. Precisament, l'àmbit de la creativitat i les pràctiques de l'argila no s'escapa d'aquesta irresponsabilitat, però, per les condicions socials, laborals, d'intercanvi, d'abastiment, etc., sobre les quals es basa aquesta disciplina, és possible revertir la situació i col·locar-se en connivència per treballar i aconseguir un equilibri ecosocial.

Totes les anteriors deduccions a les quals s'ha arribat a partir de l'anàlisi de l'experiència pràctica performativa realitzada a la terrera concorden plenament amb les teories que Jaime Vindel exposa al seu llibre sobre l'estètica fòssil i els seus imaginaris (2020). Aportacions que també va compartir amb César Rendueles durant la conversa que van mantenir al MACBA (2020).

Vindel, amb la seva visió materialista i ecològica, concentra la problemàtica de la crisi ecosocial en l'actual concepte d'*energia*, que es va crear i desenvolupar a partir del segle XVII, quan es van començar a formular les lleis de la termodinàmica. La necessitat creixent d'eficiència i rendibilitat energètica va originar i estructurar els imaginaris de l'energia que van comportar una nova implicació, basada en una nova ètica del treball, de la corporalitat i la subjectivitat. Així, els imaginaris van erigir-se en una eina de mediació que marcava els valors quimèrics del destí de la natura, amb la finalitat de convertir-se en la font dels recursos per alimentar la indústria. Així doncs, l'estètica del materialisme de la corporalitat i la subjectivitat es van convertir en el centre de la producció ideològica de la modernitat fòssil. La màquina i el cos van passar a ser equiparables, quant a productors de força-energia, i l'estètica dels imaginaris socials no només va determinar els espais industrial, polític i econòmic, també s'encarregà de promoure demagògicament els beneficis especulatiu de la millora que suposaria el desenvolupament de la nova societat industrial. Des de l'arquitectura utòpica, com a projecte de protecció enfront dels creixents problemes de contaminació i insalubritat en l'àmbit del treball industrial, a conseqüència de la conversió dels recursos de la natura en una gran màquina productiva alimentada amb energia fòssil i emparada per l'ètica de la ciència de l'energia, fins a les teories de l'evolució de Darwin, també està vinculada a la captació dels recursos del planeta des de l'òptica productivista, colonialista i extractivista.

El productivisme sempre ha anat acompanyat d'una eufòria il·lusòria que empeny l'inconscient col·lectiu a confiar en les seves promeses de més comoditat, benestar i seguretat situades en un futur inabastable. Així com en la tercera, en la quarta revolució industrial també trobem aquesta exaltació especulativa, però mai encara no s'ha pogut concretar en un compromís social i ecològic real, sinó que de moment permet progressar des de l'àmbit empresarial i governamental amb finalitats sobretot mercantilistes, però sempre queda l'esperança que l'ètica social i ecològica del poder lateral pugui encaminar la quarta revolució industrial cap a una transició vers el coneixement, l'economia i el compromís social distribuïts.



En tot cas, Vindel (2020) vincula l'exuberància energètica amb el desenvolupament de les arts i la cultura, i —en correspondència amb la cara fosca de la termodinàmica, la qual genera i concep l'entropia com la tendència de l'energia a dissipar-se i, per tant, a resistir-se a contribuir al treball útil (Rendueles i Vindel, 2020)— denuncia que la nostra gran contradicció civilitzadora recau en el fet que s'han normalitzat el desenvolupament de l'esdevenir infraestructural del món i la constitució de les estructures culturals de les societats modernes com a servei bàsic, de ple dret, per part de la ciutadania, sense tenir en compte la dependència dels combustibles fòssils. Vindel afirma que tot això se suma al fet que les arts i la cultura són les activitats econòmiques i humanes que representen una despesa més alta de consum d'energia fonamental, expressada com a TRE (taxa de retorn energètic), la qual mesura la quantitat i el rendiment de l'energia utilitzada.

En l'àmbit cultural, la dissonància cognitiva s'evidencia per la consciència del caràcter finit dels recursos i pels continguts dels discursos propis de les indústries culturals que, tot i manifestar generalment l'acord amb les teories crítiques radicals respecte al suposat caràcter infinit de l'energia creativa humana, tenen plena legitimitat per realitzar tota mena de producció sense cap tipus de limitació, sigui tecnològica, científica, tècnica, creativa, etc. (Rendueles i Vindel, 2020). L'energia creativa infinita i no condicionada per la necessitat essencial o funcional es dona en tots els sectors de l'activitat humana, i representa una producció inesgotable i l'ús suposadament il·limitat de materials, moltes vegades irreversibles. Vindel ho justifica per l'exigència d'assegurar la prosperitat social i el creixement econòmic promoguts pel neoliberalisme, cosa que col·lideix amb els límits biofísics del planeta i amb la TRE, cada vegada més deficient. L'escissió de l'art i la cultura del *continuum* de la vida provoca que sigui un dels sectors més exposats a la contractació energètica en el present, i que ho sigui més en el futur, en el cas que no es ressitui com a fonamental en el procés de transició ecosocial.

La cultura i l'art sempre han estat al costat del poder i, en l'època moderna i postmoderna, a més a més, han pres partit de manera tendenciosa. També han donat suport als mètodes individualistes de la competitivitat i a l'obligació de l'autoresponsabilitat productiva: la pressió i l'obligació de l'emprenedoria personal per tal d'arribar a l'èxit a costa dels recursos individuals, i de la seva explotació constant i abusiva; la sobrerresponsabilitat pròpia de voler sobresortir professionalment, com a demostració de poder i de control; l'autoexplotació obligada per la gestió del propi temps com una màquina d'hiperproducció, etc. En aquestes actituds es basa la biopolítica i el funcionament dels sistemes d'informació i de control de l'organització social, actualment. Aquestes estratègies han suposat una acceptació dels valors de les lògiques productivistes, tant en les formes de desenvolupament i logística mercantil administrativa, com en l'adaptació a les plataformes de difusió i comercialització de la cultura i l'art.

Lògicament, tota aquesta opressió està ancorada a un context cultural i econòmic que empeny a acceptar aquesta mena de caiguda lliure en una dimensió incerta i angoixosa: la devastació del medi natural i el clima, l'esgotament dels recursos energètics i naturals, la inoperància de la política, la inseguretat laboral, l'empobriment creixent, la violència explícita de certs col·lectius radicals, la progressiva vulnerabilitat psicològica i física produïda per la pandèmia, la pèrdua constant de drets i llibertats, etc.

### **3.2.7. La postartesania i la proposta. La reacció de les pràctiques artesanals territorialitzades i situades**

Segons Vindel (2020), cal respondre aquesta caiguda lliure i trobar maneres de contribuir, des de l'art i la cultura, a la transició ecosocial. Entre altres coses, proposa territorialitzar la cultura i les arts, així com l'urbanisme de proximitat. Segons ell, cal abandonar la inèrcia històrica de l'art i la cultura com a formes d'investigació que pateixen una forta pressió per la internacionalització del saber, per les esferes productives de la mobilització global, per les trames globals internacionals supeditades a la lògica del turisme, model que, d'altra banda, ha quedat esgotat. Cal, doncs, trobar la manera de territorialitzar, i portar l'art i la cultura a un model situat en el seu context proper, amb la finalitat de deslligar-los de les estructures i les inèrcies globalitzades, les quals són hiperdependents dels combustibles fòssils i el petroli.

En l'àmbit de les pràctiques de l'argila i la postartesania, l'aposta per aquest model que respon a les exigències de la necessària transformació ecosocial és vigent i s'aplica plenament perquè, de fet, comporta l'exercici d'unes estratègies que formen part de la seva mateixa idiosincràsia. La recol·lecció de material local és el que dona personalitat i singularitat a les propostes, així com l'accent cultural del territori que incideix en les maneres i els procediments de treball artesanal. Les formes i les funcions dels objectes, i els seus significats, també són el resultat de l'imaginari col·lectiu, el qual s'identifica amb una tradició cultural construïda a partir de la història, el clima, la geografia, la biodiversitat, els recursos naturals, etc. A més a més, les necessitats locals també divergeixen de les necessitats d'altres contrades i, en tot cas, la demanda i el consens en la manera de resoldre la producció es poden fer de manera acordada per tots els actors, gràcies a la possibilitat de compartir els desitjos i les expectatives. La relació directa entre tots els actors implicats en els processos i les contractacions artesanals obre la porta a un diàleg i un consens, i, al final, a una eficiència que és utòpica en altres àmbits, on és molt més complicada la capacitat de gestió.

Un altre factor que potencia la sostenibilitat productiva de la postartesania és la proporcionalitat de l'extracció de les matèries primeres i la producció limitada segons les necessitats d'una demanda que no és abstracta ni desconeguda, sinó concreta i situada en l'entorn proper. Aquest fet sumat a l'elaboració artesanal, és a dir, el treball de manipulació amb les mans amb la finalitat de construir i transformar d'acord amb les propietats dels materials utilitzats, aconsegueix realitzar una manufactura que en general minimitza els perjudicis per al medi ambient i pràcticament no crea residus, perquè bona part dels materials sobrants són reciclats o reutilitzats. La postartesania, doncs, és una oportunitat de gestionar de manera territorialitzada, i comptant amb uns recursos situats, la producció i la transformació dels materials per aconseguir una adaptació a l'entorn socialment participativa i feta de manera sostenible.

### 3.2.8. La postartesania i l'experiència pràctica a la terrera

En les pràctiques de l'argila conviuen molts sectors clarament diferenciats, però que no es poden separar entre ells perquè hi ha factors que els connecten més enllà de les seves directrius estètiques o funcionals. Per exemple, els àmbits creatiu, experimental, utilitari, tradicional, funcional, estructural per a l'arquitectura, ornamental, etc., responen a diferents metodologies processuals, però també queden unificats per unes mateixes pautes de producció. Hi ha una mena de multidisciplinarietat en el treball artesanal que depèn d'una sèrie d'actituds embullades amb el quotidià, amb la vida i el proveïment, i que aporten a la professionalització un aspecte que va més enllà de l'especialització restringida. Actituds com l'observació, la pràctica com a via de coneixement de la materialitat, l'adquisició de processos singulars per arribar a fer viables resultats que semblen irrealitzables, l'experimentació promoguda per la curiositat que comporta noves descobertes, el fet de jugar com a metodologia d'aprenentatge, la comprovació científica com a metodologia analítica, la fusió entre l'observador i l'objecte observat amb totes les altres agències implicades, el treball ben fet com a responsabilitat vers la col·lectivització, etc.

La postartesania es podria entendre com l'aposta per un model de territorialització artesanal situada, amb la finalitat de col·laborar en la necessària transformació ecosocial i cultural compromesa amb la contemporaneïtat des dels àmbits ètics, estètics i polítics. La postartesania, per tant, s'ha de posicionar per gestionar de manera territorialitzada. Comptant amb els recursos situats, la producció i la transformació han de ser socialment consensuades i fetes de manera sostenible, amb la finalitat de promoure un creixement que trobi un equilibri entre la part productiva i la reproductiva. Els eixos bàsics generals de la proposta serien els següents:

- Recol·lecció sostenible de les matèries primeres de l'entorn on es treballa.
- Utilització de baixa tecnologia per aconseguir establir una connexió íntima amb la matèria i un coneixement directe de l'entorn. Propiciar el treball amb les mans per accedir a un contacte que accentuï la interacció de les corporalitats.
- Aplicació de processos de transformació que respectin les capacitats ecològiques i relacionals de les materialitats, i que promoguin les seves interconnexions per afavorir els processos vitals i evolutius.
- Foment d'una producció basada en l'economia circular, sense generació de residus.

Aquestes pautes anteriors es poden atribuir a la postartesania, entesa en el seu desenvolupament general, i, per tant, poden ser vàlides per a qualsevol mena de producció que situï l'argila com a medi de construcció o transformació.

En canvi, si ens centrem en l'especificitat de l'experiència pràctica realitzada a la terrera, que ha servit per elaborar un recorregut creatiu d'investigació experimental posthumanista, es fa evident que s'ha convertit en un mitjà que determina, situa i defineix les nocions de la postartesania, les quals s'exposen a continuació:

1. L'argila es presenta com un element que posa en íntima relació la natura i la cultura, i demostra la continuïtat ontològica entre aquestes dues categories, i com el passatge d'una a l'altra és indefinit i difuminat.
2. El desenvolupament del procés és obert i es basa en la promoció de les propietats plàstiques de l'argila, les quals permeten una reconstitució formal deferent i infinita d'una continuïtat topològica, acceptada i necessària per al desenvolupament i la prosperitat de les corporalitats en el context posthumanista.
3. Es tracta d'un procés reversible i bidireccional de l'argila, de la natura a la cultura i de la cultura a la natura. És una proposta experimental basada en un procés d'actuació reversible i bidireccional de l'argila, tot evitant el procés de vitrificació. L'argila no perd el seu caràcter plàstic després de la seva utilització en l'àmbit creatiu si no s'entra en els cicles de cocció, per tant, pot seguir oferint les seves qualitats com a mitjà abiòtic integrat de nou en l'ecosistema natural. L'argila geològica, o l'argila com a agent biològic, aporta unes propietats i executa unes funcions ecològiques que no tenen res a veure amb les de l'argila com a medi utilitzat per a la creativitat humana. El paper de l'argila en qualsevol d'aquests àmbits, sigui el natural o el cultural, no ha d'excloure o anul·lar l'altre. És important, sobretot en l'època actual, en què qualsevol actuació apropa o allunya més els humans del col·lapse civilitzatori, que la relació entre aquestes dues accepcions sigui continuada i conservi l'encadenament que es manifesta en forma de diversitat de modulacions, però que respongui a la necessitat de respecte vers l'única essència de l'ésser de l'argila.

En termes ecològics, s'aconsella consumir les materialitats per sota de la proporció que ho permeti la seva regeneració o formació natural, per mantenir un planeta sa i equilibrat. Segons aquests plantejaments i el punt d'arribada d'aquesta investigació, seria important conservar i potenciar la plasticitat en termes d'oportunitats ecològiques, i la plasticitat com a propietat prioritària per a la seva utilització en la creativitat humana. Per tant, es proposa una fórmula per poder desenvolupar les dues activitats, sense que cap d'elles no impedeixi la funció i el desenvolupament de l'altra.

4. Concebre —o millor dit, tenir en compte— les conseqüències de qualsevol actuació i l'esdevenir de qualsevol nou fenomen, en relació amb altres escenaris i altres actors emergents resultants és reconèixer l'esdevenir i la mutació com una estructura física de les interfases diferencials d'un ecosistema. És quan les agències de l'argila o qualssevol altres intraaccions fenomenològiques es reconeixen com a eixos fonamentals que possibiliten l'esdevenir dels fenòmens —per tant, els fenòmens com a tals passen a segon terme, i assumeixen la condició de canvi i d'impermanència—, i quan augmenta la consciència ecològica i esdevé necessari aplicar pràctiques sostenibles perquè es produeix una interrelació i una acceptació de la interdependència recíproca de totes les agències implicades en tots els registres, i un reconeixement de la intraacció dels fenòmens.

D'aquesta manera, les connexions i les agències esdevenen responsables dels canvis que es produeixen en el món i en la realitat. Així, permeten les transformacions dels objectes que es consideren tancats i aïllats en els seus propis límits, cosa que no es correspon amb la realitat dels fenòmens imbricats tal com es troben, es componen i es comporten en el món. És en aquesta esclatxa creativa participativa que l'artesà, amb la seva complicitat i el seu coneixement de la materialitat, pot contribuir a la constitució de nous fenòmens i noves realitats. Evidentment, segons com i on se situï l'artesà en relació amb la seva contribució, les conseqüències seran diferents. La intervenció en un medi vital i, per tant, fràgil, demana tenir en compte i posar especial atenció, d'una banda, al respecte i el compromís amb els processos de les materialitats, perquè això implica unes conseqüències conjunturals en el medi, i, d'una altra, a l'exigència de la corresponsabilitat per a la realització d'un treball ben fet, de manera que el seu encaix en les línies creatives i evolutives en què participa responguin a les exigències del nivell de qualitat axiològica i deontològica que demana qualsevol intervenció creativa i compartida.

5. Es desprèn la necessitat de pensar l'argila i el caolí com a recursos limitats que necessiten milions d'anys i unes condicions determinades per poder-se constituir i desenvolupar. En canvi, les actuals convencions culturals conceben l'argila aïllada del seu valor constitutiu en el món. La conceben només com un material amb propietats plàstiques i químiques, ideal per modelar, vitrificar i produir objectes d'ús utilitari, ornamental, artístic, constructiu, etc. Aquesta concepció també comporta una anul·lació de l'excepcionalitat de l'acció que desencadena el seu origen, el seu procés de formació i evolució, de la importància de la seva funció en els ecosistemes. Per tot això, en l'àmbit de les lògiques productivistes, es presenta com un recurs il·limitat, i el fet de classificar-lo com a inorgànic dona peu a permetre la seva extracció sense cap mena de limitació. Aquesta idea reduccionista de l'argila com a producte cultural desvinculat del seu àmbit natural és un reflex de com la societat actual formula classificacions i separacions tendencioses per manipular les subjectivitats.

Aquesta és una mostra de les barreres infranquejables de la construcció cultural i logocèntrica partidista, la qual busca separar entitats que en el món real estan entrellaçades i són interdependents les unes de les altres. Si s'aconseguís trencar amb aquestes convencions tendencioses i demagògiques, també caurien altres creences que arrelen la societat al passat antropocentrista i impedeixen l'evolució cap a formes més justes i igualitàries.

L'evidència de la utilització de l'argila únicament com a entitat mercantil demostra i confirma l'escissió entre els valors holístics i les seves cotitzacions comercials. Aquesta separació entre preu i valor, que sembla innocent i s'ha assumit com a normal en totes les coses, és un reflex de la tendència de la nostra cultura a separar el cost material de qualsevol cosa del seu valor qualitatiu i relacional. Aquesta diferenciació crea una jerarquització de la percepció de la cosa, i fomenta la seva apreciació materialista i apropiacionista, pel context de tarannà filisteu i consumista de la societat capitalista.

Altres cismes promoguts o accentuats per les lògiques capitalistes són la separació entre cos i ment, entre submissió i dominació, entre normal i anormal, entre natura i cultura, entre abiòtic i biòtic... separacions que remetent, totes elles, a una construcció racional i cultural reductora, classificatòria, i que facilita la manipulació de la cultura i la ciència des del poder del saber, cosa que ha permès el desenvolupament de la biopolítica que actua des de la influència de les estructures de coneixement en comptes de fer-ho a través de la confrontació dels estaments econòmics, socials i polítics.

El saber manipulat no té en compte les qualitats implícites en les interrelacions entre fenòmens, les quals són contínues, interdependents i enredades, perquè comporten una mena de relacions que no concorden amb els valors de l'antropocentrisme ni amb l'explotació fins a l'esgotament de qualsevol recurs extern a un mateix. Tanmateix, encara es podria afegir que aquestes maniobres reduccionistes paral·leles des dels àmbits filosòfic, cultural i biològic tenen també la seva correspondència en l'àmbit social, la qual afecta la relació que es crea entre el treball reproductiu i el treball productiu.

Precisament, l'anul·lació del reconeixement del treball reproductiu en l'àmbit social representa una devaluació paral·lela i automàtica en el medi professional, cosa que repercuteix directament en els mètodes relacionals amb les materialitats i els seus processos de transformació. Cal, doncs, posar remei a aquesta mancança en tots els registres de l'activitat humana i reparar —començant des de la base de la relació amb les materialitats i l'entorn— la necessitat de valorar tots els aspectes, siguin productius o reproductius, de la gestació, la formació i la transformació de la matèria.

6. L'acte creatiu s'entén com un retrobament de corporalitats que s'afecten des de les qualitats i les limitacions inherents i agencials preracionals. Les corporalitats, en la seva condició preantropocèntrica, queden redimensionades a l'efectivitat física, la qual permet mantenir-se i actuar a part de les categories cognitives que han marcat la manera d'accedir a la realitat pel pensament racional i empirista. En aquest medi descentralitzat i emancipat de les actituds i les imposicions logocèntriques pot operar en plena llibertat el propi cos.

En aquest sentit, l'activitat d'investigació pràctica a la terrera vol donar sortida a aquestes noves capacitats relacionals, des de l'acceptació que la materialitat uneix totes les coses i que, a partir de les accions més bàsiques, com la relació que s'estableix amb un tros de fang, és des d'on es pot començar a canviar la nostra manera d'incidir en l'entorn —entès a tot allò que és fora de la pròpia corporalitat o el propi ésser diferencial, o sigui, entès com a l'altre diferencial— des del reconeixement de la continuïtat entre totes les corporalitats.

Es deixen enrere les convencions culturals sobreposades al cos que, d'alguna manera, estan lligades a la pretesa potestat humana com a única entitat corporal que té el dret de comunicar amb la transcendentalitat. Així, el cos finalment despullat i descarnat, comptant només amb la substancialitat de la seva organicitat i perceptibilitat —implícita

i activa—, deixa enrere les construccions culturals i les projeccions humanes com a mitjans de comunicació amb la transcendència.

7. Es proposa un retorn al cos, una revalorització de l'acció de la substancialitat, de l'organicitat i de la perceptibilitat —implícita i activa— que encarna un nou arrelament al món real amb l'acceptació de tots els seus valors intrínsecs. Amb la inhibició de les capes culturals i de les projeccions humanes que, des de l'abstracció racional, produeixen il·lusionis mons transcendents fora dels humans per donar sentit i radicalitzar l'androcentrisme, s'aconsegueix finalment despullar i descarnar el cos. Tornar a la carnalitat i a les seves qualitats biològiques implica una reconeixença dels processos propis de la materialitat i, per tant, la seva reivindicació i la seva valoració fenomenològica.

La constitució de les corporalitats, la seva interdependència i les seves intraaccions donen sentit al fet de participar de l'existència, així el món agafa finalment el sentit de ser viscut per si mateix. L'experiència i l'emoció que es viu des de la corporalitat esdevenen finalment l'essència i el sentit de l'esdevenir, així es converteixen en la transcendència des de la pròpia transrelacionalitat i transaffectivitat.

El recorregut de tota l'experiència pràctica a la terrera, des del seu inici amb el reconeixement de la materialitat i la seva confluència constitutiva d'entitats fenomenològiques, fins a l'etapa conclusiva, amb la dissolució del cos en la materialitat, disseminada com a restitució de la sacralitat en la mateixa matèria atomitzada, requereix l'alliberament de totes les capes sobreposades al llarg de les successives etapes culturals de l'evolució civilitzadora. La finalitat d'aquest alliberament és poder retornar a la transcendència natural intrínseca en la materialitat que es troba en el seu propi ésser:

- a) inaccessible, com proclama Morton (2017) en relació amb l'ésser de les coses;
- b) vital, com descobreix Bennett (2010, p. 5) en l'agència de les coses;
- c) vital i capaç d'autoorganització, com el concep Braidotti a partir del monisme contemporani, que a més implica una definició no humana de la vida com a *zoe*, és a dir, com a força dinàmica i generadora (2015, p. 104);
- d) incompreensible, segons Rovelli (2016, p. 69), parlant de l'escalfor dels forats negres còsmics que vinculen la quàntica, la gravetat i la termodinàmica, però encara no se sap com;
- e) punt zero o mesura del no-res, en paraules de Barad (2017, p. 15), quan parla de l'energia zero o el buit com un procés de producció de l'espai que s'omple de possibilitats, de fluctuacions al voltant de la seva condició de zero, originant energia per a la reconfiguració del món des de la generació, dintre la fluctuació del buit, abans d'esdevenir massa crítica.

Per tant, per accedir a viure la corporalitat, és indispensable inhibir-se de les construccions culturals i subjectives, de les capes de significat afegides a l'essència de la materialitat.

L'experiència a la terrera proposa, doncs, un retorn a la materialitat més crua i descarnada, on la racionalitat humana desapareix, i on la dissolució i la mort del cos humà són acceptades com una etapa més dels cicles matèrics regeneratius-entròpics de la virtualitat-descomposició evolutiva, tot posant al descobert la potencialitat inherent en la matèria i l'energia, desempallegades de qualsevol altra connotació o projecció humanitzant. Segons el recorregut experiencial realitzat a la terrera en relació amb una materialitat verge i original, es fa evident que el contacte amb una vitalitat latent de la materialitat i la seva capacitat de reconfiguració infinita —com una mena de plasticitat topològica i ontològica creixent i perpètua— és la base de l'evolució i la reconfiguració constant del món.

A partir de l'intent d'establir unes altres formes de relació amb la materialitat, l'experiència pràctica a la terrera ha fet evident que la transcendència no rau en la singularitat ni en la centralitat de ser humans, ni en les seves consegüents construccions intersubjectives culturals —com, per exemple, la necessitat de transcendir la mort—, sinó ben al contrari: es troba en l'esdevenir cos, amb totes les conseqüències que comporta el reconeixement de la carnalitat; es troba en la seva radical materialitat i el reconeixement que en aquesta materialitat distribuïda rau el misteri de l'ésser. Es converteix, doncs, en una oportunitat de desenvolupar la potencialitat en la transformació dels cossos i en la seva evolució compartida. En la inaccessibilitat a l'ésser dels objectes, en la vitalitat de la matèria, en l'escalfor dels forats negres, en el buit d'energia que genera l'espai hi ha l'explicació del sentit del ser i de l'esdevenir de la materialitat, que n'és la seva agent i la seva encarnació.

En l'última etapa pràctica conclusiva a la terrera, en la qual la dissolució del cos humà en la massa argilosa i la pols del fang esdevé necessària per experimentar la vivència de la integració, de l'encastament, del desmembrament, de la disseminació, de l'absorció, de l'atomització... l'altra corporalitat agafa un sentit d'agència insubstituïble i necessària per poder experimentar el valor de la vivència en si mateixa, i també per poder accedir a noves relacions i vinculacions que permeten crear nous marcs materials específics de relacionalitats i realitats possibles.

Després de l'experiència creativa a la terrera, es planteja la possibilitat que la importància de les pràctiques de l'argila no rau només en la producció finita d'objectes tancats, vitrificats i irreversibles, sinó també en la voluntat de reforçar la qualitat de la plasticitat per promoure i preservar la creativitat topològica infinita. Això permetrà la reconfiguració i la regeneració il·limitada de la materialitat, i, per tant, afavorirà la prosperitat de la vida en el món a partir del reconeixement de tots els seus implicats. L'acte creatiu de les pràctiques de l'argila és, al final, una reivindicació i un reconeixement de l'aportació, distribuïda i situada, de les complementarietats i les potencialitats diferencials de les materialitats primordials. Cal reforçar els lligams entre les agències enredades per tal de nodrir i revitalitzar les interconnexions i les interdependències recíproques que impliquen una reconstitució, i el reconeixement de la transmaterialitat que ens travessa i ens permet compartir i col·laborar en la transformació afirmativa del món. Les pràctiques de l'argila en el context de la postartesania són una actuació que respon a un posicionament ecològic i polític.





## Conclusions

Les accions que l'autor d'aquesta tesi pràctica ha desenvolupat a la terrera de Vacamorta, al terme de Cruïlles, al Baix Empordà, entre els anys 2016 i 2020 han estat la base experimental sobre la qual s'ha construït el relat que s'argumenta en aquest projecte. Aquesta recerca s'ha basat en l'experimentació d'una pràctica creativa vinculada al pensament posthumanista i desenvolupada a partir de les pràctiques amb l'argila, de les quals l'autor té coneixement i experiència per la seva especialització professional, i que en el segle XXI s'han desplegat en l'àmbit de la postartesania. A partir, doncs, de la recerca aquí duta a terme, s'ha arribat a les conclusions que s'exposen a continuació.

### **1. L'experiència pràctica de l'elaboració de la tesi ha comportat una predisposició per part de l'autor d'aquest projecte en relació amb la necessitat de posicionar-se políticament i ecològicament.**

L'experiència creativa a la terrera ha reorientat la producció creativa cap a una perspectiva política i ecosocial, la qual s'integra en l'experiència i l'activisme que estan progressant arreu del planeta amb la finalitat de revertir els conflictes polítics, socials i ecològics. D'aquesta manera, els resultats de l'experiència pràctica —situats en l'àmbit local i particular— se sumen a la denúncia de les situacions d'injustícia —en la seva dimensió global i planetària— que es produeixen arreu i que es podrien concretar en els punts que es mostren seguidament, segons s'ha argumentat àmpliament a l'apartat 3.2.6 del capítol 3:



Planella, S. (2017). *L'Impacte de la Terrera 1.*



Planella, S. (2017). *L'Impacte de la Terrera 3.*



Planella, S. (2020). *Posthumà Vitruvià 2.*

- Els plans d'extorsió de les comunitats immerses en conflictes territorials pels macroprojectes extractius a l'Amèrica Llatina i arreu del planeta.
- Les persecucions i les represàlies pel compromís de les comunitats originàries en la defensa del cos i el territori, des de la consciència ecofeminista, amb la intenció de proporcionar cura i empara al medi i els seus individus.
- L'origen i les conseqüències de l'extracció dels béns de la terra, que solen anar lligats, quan es produeixen a gran escala, a l'explotació dels cossos i l'apropiació del seu temps. És així com són consumits fins al seu exhauriment, per acabar sent expulsats del sistema, segons les lògiques perverses del capitalisme.

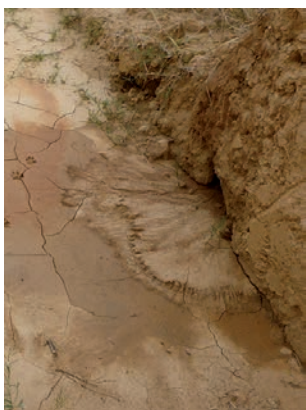
## 2. La indefinició del vivent permet concebre la materialitat com una entitat amb vitalitat pròpia.



Planella, S. (2020). *Estructura de Cristalls d'Argila 3*.



Planella, S. (2017). *Assecatge Fang*.



Planella, S. (2020). *Transformacions 22*.

Alguns científics i teòrics crítics amb els models convencionals de pensament construïts des de l'antropocentrisme (Graham Cairns-Smith, Tomas Heams, Rosi Braidotti, Jane Bennett, Karen Barad, Ginny Battson, Timothy Morton...) proposen maneres d'entendre el vivent que no són definibles ni es poden encasellar segons els patrons hegemònics (teoria de l'argila, hipòtesi de les infravides, materialisme vital, realisme agencial, fluminisme, ontologia orientada a l'objecte). Hi ha posicionaments, com la teoria de l'argila, que defensen que el pas de la condició inorgànica a l'orgànica va ser efectuat per l'eficàcia d'organismes primaris, els cristalls d'argila, els quals van poder suplir la funció genètica indispensable per a la replicació. Altres, com la hipòtesi de les infravides, amplien les entitats vivents a condicions indefinides com un virus, una cèl·lula infectada pel virus, una virocèl·lula o els mitocondris com a descendents dels bacteris primordials —teoria segons la qual el vivent és una continuïtat o una transició de funcions adaptada de la matèria. El materialisme vital explica la vida com un impuls de la matèria, la qual és intel·ligent, autogestionada, amb vitalitat generativa i interdependent de la resta d'organismes del seu entorn. Així doncs, la definició de matèria no és tan senzilla ni precisa com científicament es pretén.

Hi ha moltes altres zones poroses que científicament no es tenen en compte i que, en canvi, constitueixen zones liminars i indeterminades que posen en dubte on comença la vitalitat i com s'activen reaccions compartides a partir de les interaccions de diversos elements que

s'afecten mútuament. Per això, una de les possibles deduccions de totes aquestes possibilitats que expressen un impuls implícit de la matèria, independentment que sigui orgànica o inorgànica, és que compta amb una pròpia vitalitat que, en determinats moments, es mostra com a vida i en altres moments es constitueix com a moviment, canvi, transició, procés que, en tot cas, no té res a veure amb la consideració d'inèrta, atribució científica de la seva pretesa condició d'element estanc, aïllat i immutable.

A més d'això, des d'altres estaments —com per exemple la biologia evolutiva— que estudien els recorreguts cap a la vida també es qüestiona la diferència que es planteja entre el biòtop i la biocenosi, mentre que la continuïtat i la interacció entre ells conformen una única cosa que comporta l'emergència de la vida, la qual seria impossible de concebre sense la presència de les dues condicions. És des d'aquesta porositat i aquesta interdependència entre elements que només poden existir en el context d'una xarxa d'interrelacions recíproques, des d'on es concebrà l'argila com a element que pot desenvolupar la seva funció a partir de la simbiosi entre la terra i l'aigua, i que, a més a més, està directament vinculat a un context amb plena activitat que es constitueix com un ecosistema viu. Per això, la idea de l'experiència pràctica creativa que l'autor ha dut a terme a la terrera com a nucli de la investigació és la d'actuar en l'àmbit de l'ecosistema, tot considerant la matèria primordial, l'argila, com una corporalitat més, fet que comporta una presa de responsabilitat en l'emergència de les noves continuïtats i extensions corporals.

### **3. La pols i la seva capacitat de producció material de corporalitats —o bé de la seva dissolució— permeten la participació de la creativitat humana en els processos creatius de l'esdevenir.**

L'experiència pràctica del *performer* —i autor de la tesi— a la terrera ha representat un salt en el buit creatiu des de l'aterrament en els àmbits de la intuïció, la percepció activa i la performació situada en un medi específic, cosa que ha donat peu a establir noves relacions i agències que deixen enrere els objectius artístics convencionals. La pols, zona zero de la matèria, permet la dissolució i la generació de noves materialitats transcorporals, aglomeracions d'estats materials de qualsevol registre o àmbit de l'existent, amb la participació o no de la creativitat humana.



Planella, S. (2017). *Vitalitat 11*.



Planella, S. (2017). *Vitalitat 9*.



Planella, S. (2018). *Llavor de Dent de Lleó*.



Planella, S. (2020). *Criatures 12*.



Planella, S. (2017). *Criatures 5*.



Planella, S. (2017). *Simpoiesi 1*.



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 6*.



Planella, S. (2020). *Pols als peus 6*.

La realització de la part pràctica d'aquesta tesi pel seu autor i *performer* a la terrera ha evolucionat cap a una integració en l'entorn, per la constatació progressiva del fet que el *performer*, com a humà, també forma part de l'ecosistema. L'actuació del *performer*, tenint en compte aquest compromís amb el medi, no es desenvolupa de manera separada dels processos i les funcions pròpies de l'ecosistema, sinó que flueix com una acció més, necessària i implícita. El fet d'arribar a aquesta simbiosi entre l'acte creatiu humà i l'esdevenir natural resta subjectivitat a les accions, converteix els gestos en necessaris i els atorga un sentit compartit. Emergeix, des d'aquesta actitud, una forma de creació que no és preconcebuda ni sobreposada a la realitat, sinó que neix de les mateixes intraaccions de les situacions reals de les quals el *performer* forma part, sigui com a activitat conseqüència dels estímuls del context, sigui com a materialització que es desplega com a continuació del mateix fluir de l'esdevenir natural, en les quals el *performer* es fon.

Desapareix la producció de l'acte creatiu aïllat i processat des dels dissenys projectuals que es despleguen en l'àmbit de les representacions lingüístiques abstractes. S'evita la producció com a concepte materialitzat d'una idea preconcebuda que es posa —i, per tant, se sobreposa— en una realitat, sigui cultural, natural o virtual.

El procés de la pràctica performativa a la terrera ha fet possible desenvolupar la intraacció creativa emergent que progressa conjuntament amb les pròpies intraaccions creatives de l'esdevenir de la natura. Tanmateix, també ha permès establir noves relacions i activar noves reaccions en les mateixes reconfiguracions materials que intraactuen amb els processos de l'esdevenir de l'ecosistema.

Després de fer créixer, des de l'activitat performativa, una complicitat progressiva amb tots els altres actors —siguin el fang, l'aigua, els agents meteorològics, la biodiversitat, les infraestructures industrials, les restes d'abocaments incontrolats, la presència de la biodiversitat en totes les seves expressions, l'activitat de les màquines, els materials tècnics i sintètics, etc.— del terral, la compenetració natura-cultura s'ha enredat i convertit en una simbiosi plena. Des de l'inici de cada acció, ja hi ha un pressupost de compenetració entre l'actitud de percepció activa del *performer* i la disposició incondicional del medi. Tota l'acció ja es desenvolupa des de l'encaix, i així mateix, cada actor aporta totes les seves qualitats individuals i tota la seva capacitat cooperativa per activar noves funcions i corporalitats. No hi ha imposició, sinó fluïdesa en les accions que, des de la seva essència, es fonen amb els processos evolutius del medi i, per tant,

travessen també altres registres que traspassen les circumscripcions creatives de la subjectivitat i la intersubjectivitat humana; també les pròpies de cada actor participant en l'acció.

Concretament, el recorregut d'aquesta experiència ha tendit a una dissolució progressiva amb el medi. Des del principi, l'atracció per la pols de la terrera a causa de la insistència de la seva presència va comportar l'inici d'un diàleg amb ella i, posteriorment, va fomentar un col·loqui especial que va anar creixent al llarg del procés. Al final, la pols de l'argila, amb la seva consistència única, penetrant, persistent i volàtil es va convertir en un referent ple de significats que van acabar donant sentit a tot el projecte, precisament per la seva capacitat d'ubiqüitat i de conjunció amb totes les altres substàncies:

- La pols com a principi i final dels cicles vitals orgànics, però també la pols com a component fonamental de les infinites combinacions potencials dels fenòmens inorgànics.
- La pols com a manifestació mínima i elemental, i la pols com a materialització conglomerada complexa del món macrocòsmic que es pot presentar en diverses escales, però també la pols com a partícules disperses en suspensió, tot atenent l'oportunitat d'esdevenir corporalitats actives i afectives.
- També la pols com a sistema dinàmic dels comportaments inesperats i probables de les partícules quàntiques del microcosmos.
- La pols com a essència de l'existència i del sentit que activa els organismes i les entitats en l'esdevenir. La substància mínima de l'existència material de qualsevol materialització. Resta física indivisible de la memòria vital de l'existència i l'esdevenir.

Des de la mateixa experiència a la terrera, la pols ha esdevingut una constant rellevant del sentit topològic de l'esdevenir creatiu. La materialitat de la pols permet unir la potencialitat física infinita de la configuració creativa embullada entre el gest orgànic i la plasticitat inorgànica. És la materialització d'un discurs que neix des de la necessitat i el sentit amagats en la intenció gestual, expressió fluida d'un esdevenir compartit.



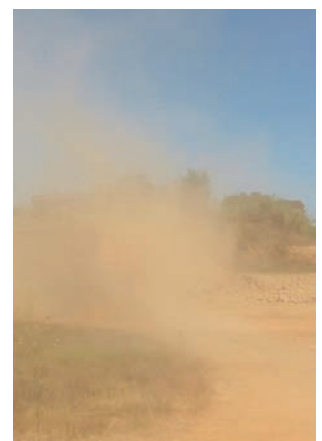
Planella, S. (2018). *Escultures a l'Esplanada 1.*



Planella, S. (2020). *Pols 9.*



Planella, S. (2020). *Bol Enfonsat 8.*



Planella, S. (2020). *Pols 3.*

**4. El posicionament de l'autor al llarg del procés de recerca s'ha concretat en una actitud creativa que ha marcat una determinada manera de treballar, simbiòtica amb les activitats creatives motores de l'evolució natural.**



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Performativitat 2*.



Planella, S. (2020). *Abraçada 2 (2)*.



Planella, S. (2020). *Plàstic Travessat 1*.

L'experiència pràctica desenvolupada a la terrera a partir d'unes necessitats d'exploració de les relacions que neixen des del gest creatiu humà, i que posen en relació el subjecte amb l'objecte i l'entorn, dona forma a un posicionament que s'ha anat modelant al llarg del procés d'elaboració del projecte. Així, el posicionament s'ha concretat en una actitud creativa que ha marcat una determinada manera de treballar, i des d'aquí ha cristal·litzat en l'obtenció d'uns resultats materials discursius determinats.

La pràctica creativa, doncs, ha comportat situar-se en un posicionament que s'allunya dels patrons de productivitat cultural mercantilista i se situa clarament en el desmantellament dels constructes culturals hegemònics. És una possibilitat de reconnectar amb la transmaterialitat i, d'aquesta manera, precipitar el subjecte que activa l'acció creativa a operar des de la noció de formar part del món. Això possibilita reconèixer la comunitat d'actors —com ho són l'argila, l'aigua, la sorra, les pedres, el vent, la calor, la pols, la llum, la humitat, la matèria orgànica, la terra batuda, els arbusts, el cos humà...— que estan vinculats a través de l'àmbit relacional i, tanmateix, també del món sensible i afectiu. És el retrobament de l'energia potencial que es troba en totes les coses en el seu estat essencial —prefenomenològic i prerracional—, o sigui, en el seu estat natural i fonamental quan encara no han patit la conceptualització abstracta desmaterialitzadora. És la condició ontològica del ser de les coses que conté la capacitat d'interactuar de manera directa sense la necessitat de ser mesurada ni definida. Per exemple, és la reacció del fang, entesa com a corporalitat agencial i potencial, que intraactua amb el gest tàcit del terrisser per transformar-se i reconfigurar-se de manera recíproca i compartida, tot esdevenint, ambdues, noves corporalitats amb noves potencialitats. Aquest posicionament que es basa, d'una banda, en el reconeixement del ser de les coses —objecte— i, d'una altra, en la percepció activa —entorn— i en la memòria tàcita —subjecte—, constitueix en si mateix un mètode de treball que ofereix una alternativa creativa compromesa i respectuosa amb el medi, o sigui, amb l'altre.

En aquest sentit, la pols que es posa en evidència, per la seva presència insistent —corporal o immaterial— en l'experiència pràctica a la terrera és una mostra concreta i amb capacitat performativa de la

potencialitat compresa en les corporalitats, les quals és indispensable tenir en compte per equilibrar i donar sentit a l'evolució del coneixement vinculat al món i als altres. Així, en les experiències viscudes per les accions del *performer*, es posa èmfasi en la finitud —o els estadis finals de transformació física— com a acte de reunificació material. Tanmateix, s'emfatitza la disseminació dels membres corporals com a reconexió amb la substancialitat i, així mateix, la dissolució polsegosa com a reconstitució potencial generativa de les corporalitats.

La sensació que ha fet sentir al *performer* que formava part de l'ecosistema ha implicat la creació d'uns vincles més profunds amb la materialitat a partir de la generació de coneixement. Crear coneixement ha comportat reforçar les vinculacions físiques i afectives amb el món. És així com aquesta investigació ha constatat la possibilitat de crear nous fenòmens materials discursius que, incidint en la realitat, han verificat la possibilitat de crear noves relacions amb l'altre i amb l'entorn.

Aquesta recerca pràctica ha experimentat, doncs, l'assumpció de la responsabilitat implícita de la performació. Cada acció performada ha representat l'obertura d'un nou canal de producció material creativa que ha reconfigurat de manera directa la realitat. S'ha reconstituït coneixement que ha quedat arrelat a la matèria i que influirà en la creació de noves corporalitats. La percepció i els sentits han sigut els mitjans per on s'han transmès les significacions de les materialitats i aquestes, al seu torn, han permès la construcció de coneixement. En aquest estudi s'ha situat la materialitat com a base fonamental de l'esdevenir, de l'evolució, de la creativitat i el coneixement. La metodologia de treball implicada en una recerca creativa vital i espontània ha anat configurant una pròpia essencialitat i, tanmateix, ha anat desprenent-se de capes insubstancials. D'aquesta manera, s'han anat consolidant les agències i les afectacions vinculades a les funcionalitats de l'ecosistema i les seves significacions, així com les qualitats que expressen la natura dels materials o el sentit interrelacional. S'ha reafirmat el sistema de treball amb baixes tecnologies i l'acció directa del gest, el qual s'ha trobat dialogant amb una materialitat despullada que interpel·lava, des de la manifestació del seu ser essencial, les altres corporalitats del seu entorn, inclosa la humana. Espontàniament, s'ha instaurat una metodologia de treball constituïda des de la pràctica intraactiva basada en la creativitat compartida entre l'entorn, el subjecte i l'objecte.

Així és com, en les formacions materials discursives, s'ha integrat el gest creatiu humà en el procés de creació espontània i vital, fet que ha comportat la creació de vincles més profunds amb el medi. D'aquesta



Planella, S. (2020). *Plàstic Travessat 3*.



Planella, S. (2020). *Mar de Plàstic 1*.



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 3*.



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 8*.



manera s'ha consolidat la simbiosi entre les dues creativitats, la cultural i la natural. En quedar emmarcades, orientades en la mateixa direcció i unides en una sola sintonia totes dues activitats creatives, s'ha assolit de nou la capacitat regenerativa que opera de la mateixa manera com ho fa la natura, o sigui, de manera circular. Així, la reunió de les dues creativitats en una dimensió essencial i funcional, tal com ho és el procés de creació natural, ha permès restituir a la creativitat cultural la seva qualitat fonamental. S'activen plegades com a motor i sentit de l'existència, origen de la creació evolutiva de l'esdevenir, amb la finalitat d'escrutar, temptejar i produir a l'infinit noves formes i capacitats, corporals i materials.

### **5. L'acció creativa de la postartesania permet la reconexió amb la prematerialitat, així com la reconstitució de les relacions transmaterials.**



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 6*.



Planella, S. (2017). *Gleva Rodolant 11*.



Planella, S. (2020). *Bol Entonsat 7*.

La postartesania permet la reconexió amb la materialitat original, des d'on és possible activar un retrobament i la reparació de l'allunyament forçat de la natura. No es tracta d'una idea romàntica sobre la desconexió d'una natura idíl·lica, sinó de la real evolució biològica dels organismes i els ecosistemes, dels quals els humans també en són dependents.

La percepció activa revitalitza i nodreix la relació entre l'interior i l'exterior de les zones en què se situen els marcs referencials, des d'on se circumscriuen corporalitats o fenòmens diferencials. A partir de l'exploració a la terrera del fet de contaminar corporalitats i articular-les, acoblar-les, sobreposar-les i fondre-les en capes poroses, es trenca amb els encasellaments estancs de corporalitats definides i excloents. L'experiment permet constituir corporalitats referencials que creen una altra forma de relacionar-se entre elles i amb l'entorn. No es tracta de construir des de fora de les corporalitats, o sigui, des del disseny programat, sinó des de dintre, des de l'aglomeració potencial de les mateixes constitucions prematerials. Això suposa un exercici constitutiu de nous fenòmens i noves entitats que, al seu torn, provoquen noves relacionalitats i intraacions capaces de fer emergir noves agències desvinculades de les convencions antropocèntriques, i que, per tant, performen noves realitats transcorporals.

Com a creatiu en aquesta experiència performativa, l'autor assumeix la tasca d'establir alguna mena de separabilitat respecte als fenòmens pròxims que observa o que performa: actuar des de dintre en la pràctica de l'argila vol dir actuar des de la necessitat de l'argila com a

desig-subjecte; actuar des de dintre de l'ecosistema on succeeix l'acció vol dir actuar com a consciència-subjecte; actuar com a *performer* que realitza l'acció vol dir actuar com a responsabilitat-subjecte. Això és el que ha sigut necessari performar segons l'experiència pràctica viscuda per l'autor a la terrera, a partir de l'abandonament de la raó per endinsar-se en l'afectivitat compartida i poder arribar, des d'aquí, a la creació d'un fenomen d'intraacció real entre el fang, el *performer* i l'entorn. Des de la correspondència, des de la necessitat interna de cada «component» i, també, des de la necessitat interna del sistema agencial col·lectiu i contextual, l'autor d'aquest treball deixa de banda el pensament, i pren en consideració el fer i la percepció. És l'àmbit sensorial i fenomenològic el que agafa les regnes sense espai per al judici i el prejudici. Només regna, doncs, l'acció respectuosa des del gest compartit i mutualista, sentint que tots són i tot és part del fenomen que es va produint. Des de dintre del fang, des de dintre del *performer*, des de dintre de l'entorn, des de dintre del sistema agencial col·lectiu.

L'actuació amb l'argila és real i és fenomenològica. És una acció física compartida i és una manifestació de la intraactivitat processual. És la sincronia topològica entre la perpetuïtat progressiva del canvi i la disponibilitat plàstica de la matèria original i primordial. Les pràctiques de l'argila, doncs, des d'aquest posicionament, són la manifestació arquetípica de la intraacció real i corporal entre fenòmens emergents.

En conseqüència, quan el *performer* es troba en el procés de creació, intenta fer intervenir totes les possibilitats de recerca i, tanmateix, també ha de tenir en compte tota mena de vinculacions possibles amb l'entorn. No hi ha límits en la utilització de recursos tècnics o estratègies de materialització. L'experiència de molts anys de dedicació a les pràctiques de l'escultura, primer, i ceràmiques, després, per part de l'autor de la pràctica creativa a la terrera, donen una gran llibertat de moviment per a la consecució de la construcció de corporalitats d'argila al terral. És precisament aquesta llibertat d'acció, assumida i improvisada en funció dels estímuls rebuts en cada moment, o bé de les exigències o les necessitats de cada situació les que determinen els processos constructius. Es pot utilitzar el modelatge o la tècnica de l'ordit com a base processual, però també es pot donar la hibridació de tècniques tradicionals amb altres d'experimentals, com per exemple la sobreposició de pans d'argila més o menys comprimits, o la compactació de grosses boles d'argila massissa o, fins i tot, la utilització de pastes d'argila molt viscoses que adquireixen consistències clarament orgàniques.



Planella, S. (2018). *Terra Erta - Columna 8*.



Planella, S. (2017). *Afrodita 2 (detall)*.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals 17*.



Planella, S. (2020). *Tentacles Minerals 19*.



Planella, S. (2018). *Escultures a l'Esplanada 3*.



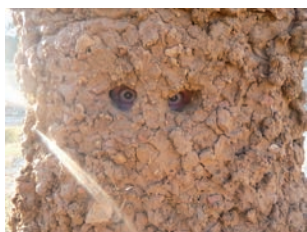
Planella, S. (2020). *Fantasma 3*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 7*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 8*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 25*.



Planella, S. (2020). *Fantasma 26*.

En relació amb la sol·licitud de les influències de l'entorn, hi ha una adaptació a les situacions segons van apareixent. És cert que en funció de la calor, el vent, el terreny, la pluja o molts altres factors climatològics, erosius, constitutius, processuals, matèrics... es poden produir una sèrie d'accidents, marques, afectacions, rastres que determinaran els resultats de les formalitzacions, però totes aquestes vicissituds s'entenen com una suma i una col·laboració consecutiva del procés de realització compartit amb totes les agències actives presents durant la performació, la qual no és exclusiva, sinó completament inclusiva i oberta. La coincidència amb el fet de fluir de l'esdevenir és completa i, per tant, no hi ha marge d'error; tota aportació en forma de força, pressió, estímul, corrent que pugui deixar una marca específica serà reconeguda i assenyalarà una nova aportació, capa o registre del fet diferencial de la singularitat processual, temporal i situada. Aquest és el sentit de la materialització: en la mateixa conformació material hi ha implícit el discurs, que és el rastre relacional de totes les forces i les contingències que han estat presents i actives durant el procés de constitució. És en la relació entre totes elles on hi ha la força de la creació i l'expressió de l'esdevenir que cristal·litza en la suma de presents materialitzats per l'impuls conatiu.

El creatiu pot activar i gestionar fenòmens, però sobretot en forma part quan els observa o l'interpel·len. Aquesta és una idea que es va argumentar àmpliament en l'apartat 3.1.2 del capítol 3, que culminava amb la deducció que, a partir d'aquesta investigació, es podria dir que les pràctiques de l'argila són fenòmens físics, reals, oberts, que intervenen en la dimensió espaciotemporal i transformen literalment l'entorn, en la mateixa mesura que l'entorn els determina a ells. Són fenòmens específics conseqüència de les pràctiques de vinculació a través de l'argila que no només tenen la capacitat de construir coneixement i, per tant, de fomentar l'evolució del pensament, sinó que també tenen la facultat d'incidir i causar afectacions específiques en la realitat. El fet de ser encarnat a partir de la matèria més elemental i primordial del medi, com ho és el fang i, a partir de les seves propietats implícites com, per exemple, la plasticitat, atorga un sentit determinat a la seva consegüent materialització i significació.

L'experiència realitzada per l'autor a partir de les pràctiques de la postartesania han demostrat que les possibilitats de recerca són obertes i poden dirigir-se a situacions sorprenents, indeterminades i contingents. Els estímuls i les reaccions que articulen gestos i processos performatius constaten materialitzacions i discursos implícits que es constitueixen com a vies reals de l'esdevenir. Signifiquen i tenen conseqüències. El gest neix com a necessitat de compartir el

present que, en si mateix, és un procés de creació. La participació creativa no és només una responsabilitat, és també una fusió amb la font original. És un retorn a la vitalitat material des de la vitalitat virtual. Així, el cicle esdevé, es tanca i pot tornar a començar. Aquesta és la força de la performació i de la iteració en els processos de la postartesania, la qual es manifesta a través de la matèria plàstica topològica, i de la pols generativa i degenerativa.

**6. La colonització digital desencadena una pèrdua de sentit, juntament amb un buit afectiu i emocional, fet que reclama un retrobament de les corporalitats des d'on poder restituir el sentit de l'ajuntament.**

És la vinculació entre la percepció del món i l'activitat en el món que produeix el seu arrelament, i un sentiment de pertinença que equipara i crea empatia entre totes les coses existents. El contacte directe i la relació pràctica amb el món sensible creen coneixement i experiència i, tanmateix, la pràctica performativa amb el fang permet descobrir nous significats inherents en les corporalitats materials.

En canvi, la virtualitat fenomenològica tendeix a alienar el subjecte del real i també el desvincula de l'altre corporal. Tal com s'argumenta en profunditat en el subapartat 2.1.8 del capítol 2, les noves tecnologies del futur es proposen, a partir de zones de desconexió digital, de silenci, per retrobar l'ancoratge amb el real, des de la preindividuació personal i col·lectiva. D'aquesta manera es podrà optar a l'experiència d'una prematerialitat i una col·lectivitat «hiperfuncional» que, juntament amb unes pautes ètiques, permetran accedir a una connexió equànime de totes les corporalitats dels múltiples altres. Una fusió de la matèria en totes les seves qualitats inorgàniques, orgàniques i tecnològiques que es concretarà en un nou compost transversal que acoblarà qualitats, categories i entitats connectades en el medi ambient planetari i exoplanetari.

Es posen en joc unes noves relacionalitats basades en la interdependència transmaterial, transespècies i transtecnològica, amb el resultat de l'aparició de nous comportaments, noves subjectivitats i noves creativitats. Vet aquí la necessitat de preservar i promoure —en el món actual colonitzat per la virtualitat i la realitat augmentada de les noves tecnologies— una relació autèntica amb la matèria, entesa com a font dinàmica de l'existència i on se sosté tota la resta



Planella, S. (2020). *Plàstic Travessat 5*.



Planella, S. (2020). *Plàstic Sobre Muntanya, Muntanyes Sobre Plàstic 5*.

de l'evolució que va de la subpartícula atòmica a la intel·ligència artificial, passant per tot el procés de culturització humà i no humà.

Des de l'experiència de l'autor d'aquesta tesi, s'han descobert noves relacions que, a partir de la matèria vitalista, permeten proposar noves qualitats, nous lligams afectius i noves afeccions materials des d'altres connexions no preconcebudes i sense prejudicis. Des d'aquesta descoberta, s'ha activat la necessitat d'encaminar la producció creativa en l'àmbit de les pràctiques de l'argila a actuar d'una manera respectuosa amb el medi per qüestions d'urgent necessitat ecològica, però, sobretot, per consolidar la consciència de l'ètica ecològica, que és on es valoren especialment els processos vitals interconnectats dels quals depèn la diversitat de la biosfera, i on les formes de vida individuals i els ecosistemes contribueixen de manera fonamental a la seva conservació i prosperitat.



Planella, S. (2020). *Terrossos i Bols 1*.



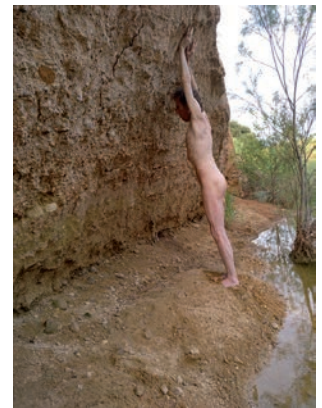
Planella, S. (2020). *Rastres de Pols 4 (detall)*.

L'experiència pràctica concreta que ha desplegat l'autor d'aquesta tesi a la terrera, deixant de banda l'aprenentatge creatiu, ha comportat el desenvolupament d'unes relacions que s'han establert amb els altres actors —la terra, l'aigua, les pedres, l'herba, els joncs, les formigues, les vespes, els esbarzers, els arbres, la pols, els caus dels animals, les deixalles... — que han participat de l'escena. Han nascut vincles i lligams que han anat creixent al llarg del procés, i han fet aflorar emocions i afectes. Així, s'ha fet present i ha anat creixent una sensació de responsabilitat en relació amb l'ecosistema que pateix les conseqüències del procés d'extracció de la terra. D'aquí surt una necessitat de restaurar les ferides obertes del territori espoliat i agredit per les lògiques d'explotació mercantil, però també de guarir les marques que han quedat gravades en el *performer*, o en els subjectes que observen i conviuen amb la devastació que pateix l'ecosistema. Així, per part del *performer*, neix la necessitat d'activar rituals de reparació que incideixen de manera directa en l'acompanyament o el suport a la desestabilització que suposa la destrucció constant dels sistemes d'explotació industrial, els quals es desenvolupen i augmenten progressivament la seva incidència en la terrera. Cada dia els forats són més grans, i la fragilitat de les relacionalitats i les connexions transespècies i transmaterials és major. Es redueixen les possibilitats de la prosperitat de l'ecosistema. Des de la situació de l'assolament creixent en l'àmbit local de les terreres de Vacamorta, es pot ampliar aquesta problemàtica a una dimensió planetària, per la incidència global i creixent que suposen les extraccions d'àrids, de metalls, de terres rares o de qualsevol altre recurs fòssil i natural contingut dintre de la terra.

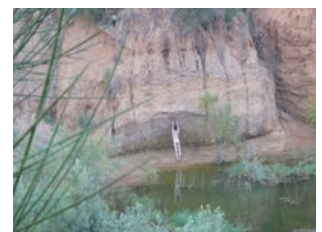
Per tant, davant l'augment de la precarietat del sistema natural en un territori assetjat pels objectius de la depredació extractiva, el *performer* i autor de la tesi es posiciona amb una actitud performativa de reparació, sigui a través de la posada en escena d'una experiència simbòlica, bé a través d'una experiència real. Així, es presenten unes accions que es vinculen directament amb una intenció restauradora i de suport a un medi físic, a uns organismes i unes interaccions més o menys complexes entre ambdós i de les quals depèn la salut de l'ecosistema. És a partir de la juntura i la predisposició d'establir relacions sanes i propositives entre tots els elements que existeixen i participen de la vida dels sistemes naturals, que és possible crear situacions i ambients ecològicament saludables i florents. Els humans formen part dels ambients naturals i, com a tals, cal que davant la situació de col·lapse de l'antropocè es posicionin en relació amb quina és la seva actitud ecològica, i que la posin en acció en qualsevol activitat que interactuï amb el medi ambient, sigui un esdeveniment de la vida quotidiana o un gest creatiu com el que es tracta en aquesta investigació. Qualsevol gest humà repercuteix de manera positiva o negativa en el medi, i les accions culturals —com per exemple el desplegament de la creativitat en l'àmbit de les artesanies i les arts— no estan excloses d'aquestes responsabilitats.

En la situació d'emergència ecològica en què es troben la societat contemporània i el planeta, les materialitzacions creatives i els seus resultats estètics i formals no es poden considerar vàlids si no responen a aquestes premisses de consciència ecològica. Per tant, en l'acte creatiu vinculat a la pràctica de la postartesanía és fonamentalment un acte de compromís polític.

L'experiència d'investigació i creativa desplegada a la terrera ha reorientat el treball pràctic de la tesi cap a una perspectiva política i ecosocial, la qual s'integra en la denúncia i l'activisme actius que estan progressant arreu del planeta amb la finalitat de revertir-hi els conflictes ecològics, socials i polítics. De fet, l'elaboració d'aquesta tesi s'ha convertit en una oportunitat per a l'autor d'aprofundir i madurar les llavors que ja havien aparegut al llarg del seu recorregut professional, però no ha sigut fins ara que han pogut germinar, arrelar-se i créixer com a arguments conscients i estructurats, els quals tindran la funció de servir de fonament per a futurs treballs professionals.



Planella, S. (2020). *Cariàtide 1*.



Planella, S. (2020). *Cariàtide 2*.



Planella, S. (2020). *Posthumà Vitruvià 4*.



## Bibliografia

- ACN (2016, juliol 11). El Tribunal Suprem tomba el darrer intent de legalitzar l'abocador de Vacamorta. *Diari de Girona*. Recuperat de <https://www.diaridegirona.cat/baix-emporda/2016/07/11/suprem-tomba-lintent-legalitzar-labocador/793422.html>
- ACN (2022, juny 2). La Generalitat fixa el 2041 per buidar del tot l'abocador de Vacamorta. *Públic*. Recuperat de <https://www.publico.es/public/generalitat-fixa-2041-per-buidar-tot-l-abocador-vacamorta.html>
- Adams, D. (1992). Joseph Beuys: Pioneer of a radical ecology. *Art Journal*, 51(2), 26-34. Recuperat de <https://philbartonartist.c4cp.net/wp-content/uploads/sites/3/2020/10/200130-Research-Paper-Submitted-1-Mb-Copy.pdf>
- Agència EFE (2019, agost 15). Apareixen microplàstics per primera vegada en el gel de l'Àrtic. *La Vanguardia*. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/natural/20190815/464093950851/microplasticos-acumulan-hielo-artico.html>
- Amela, V. M. (2018). Jérôme Friedman: Estàs fet de buit!. *La Vanguardia*. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/lacontra/20180917/451843527721/estas-fet-de-buit.html>
- Amorós, R., i Miralles, F. (2014). Conversa entre Rosa Amorós i Fina Miralles. *Relat de Belles Coses Falses. Una exposició de paisatges* [catàleg d'exposició]. Lo Pati, Centre d'Art de les Terres de l'Ebre, Arts Santa Mònica, Centre de la Creativitat.
- Andreoletti, A. (2019). Performative Raw Clay Practices and Ceramic Firing Techniques. *Culture Machine* [en línia]. Recuperat de <https://culturemachine.net/wp-content/uploads/2019/04/Andreoletti-.pdf>
- Arancio, S. (2017a, Maig 18). Marcelle Joseph interviews Venice Biennale artist Salvatore Arancio. *Fad Magazine*. Recuperat de <https://fadmagazine.com/2017/05/18/marcelle-joseph-interviews-artist-salvatore-arancio/>
- Arancio, S. (2017b, juny 12). Imaginare un paesaggio con la scultura. Intervista a Salvatore Arancio [entrevista a Salvatore Arancio per L. Madaro]. *Artribune*. Recuperat de <https://>



- [www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/06/intervista-salvatore-arancio-biennale-venezia/](http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/06/intervista-salvatore-arancio-biennale-venezia/)
- Argan, G. C. (1979). *L'arte moderna 1770/1970*. Sansoni.
- Arlander, A. (2014). De la interacción a la intra-acción en la performance del paisaje. *Artnodes*, (14), 26-34. Recuperat de <https://doi.org/10.7238/a.v0i14.2407>
- Associació de Terrissers Artesans de Quart. (2016). *Paraules que treballen el fang. Recull de mots i locucions dels oficis de terrisser i rajoler a Quart*. Cossetània Edicions i Museu de la Terrissa de Quart.
- Augé, M. (1993). *Los «no lugares», espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* [trad. de M. N. Mizraji]. Gedisa.
- Avanessian, A. (ed.) (2019). *Realismo especulativo* [trad. de M. Reis]. Materia Oscura.
- Ball, P. (2007). *H<sub>2</sub>O. Una biografía del agua* [trad. d'A. Campos]. Turner.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs. Journal Of Women In Culture And Society*, 28(3), 801-831.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Ed. Combined Academic Publ.
- Barad, K. (2017). *Performativtà della natura, quanto e queer* [trad. de R. Castiello]. Edizioni ETS.
- Barton, P. (2020, gener). *From Land Art to Eco Art: An exploration of Joseph Beuys' pivotal social sculpture, 7000 Oaks—City Forestation instead of City Administration as a bridge between the two to inform the author's developing practice*. Central Saint Martins College, University of the Arts. Recuperat de <https://philbartonartist.c4cp.net/wp-content/uploads/sites/3/2020/10/200130-Research-Paper-Submitted-1-Mb-Copy.pdf>
- Battson, G. (2020). *Fluminismo* [trad. de J. Riechmann]. Ediciones del Genal.
- Bellman, D. (1995). Beuys's 'Social Sculpture' in Historical Perspective. Dins D. Thistlewood *Joseph Beuys: Diverging Critiques (Tate Gallery Liverpool Critical Forum)*. Liverpool University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press. <http://film.ncu.edu.tw/word/Vibrant-Matter.pdf>
- Bernárdez, C. (1999). *Joseph Beuys*. Editorial Nerea.
- Blackie, S. (2017). Embodying the landscape. *The Journal of Australian Ceramics*. Recuperat de <https://www.alexandra-engelfriet.nl/pdf/JAC-561-BLACKIE-ON-ENGELFRIET.pdf>
- Blanchett, C. (2000). Una revolución industrial: los azulejos ingleses durante el periodo victoriano. A Asociación para la Promoción del Diseño Cerámico (ed.), *La ruta de la cerámica: Sala Bancaja San Miguel, Castellón, del 1 al 31 de marzo de 2000* [catàleg d'exposició]. Asociación Española de Fabricantes de Azulejos, Pavimentos y Baldosas Cerámicas (ASCER), Asociación para la Promoción del Diseño Cerámico (ALICER), Institut de Promoció Ceràmica de la Diputació de Castelló i Sala Bancaja San Miguel.

- Bougleux, E. (2017). Stati di sovrapposizione e di in/coerenza tra azioni, politica e materia. A K. Barad, *Performatività della natura, quanto e queer*. Edizioni ETS.
- Bover, A. (1993). La ceràmica. *Quaderns de la Revista de Girona*, (42), 10-11.
- Braidotti, R. (2015a). *Lo posthumano* [trad. de J. C. Gentile]. Gedisa.
- Braidotti, R. (2015b, novembre 30). *La condició posthumana* [conferència]. Recuperat de <https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/la-condicio-posthumana/222470>
- Braidotti, R., i Lertxundi, L. (2020). *Afirmació* [vídeo]. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Recuperat de <https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/afirmacio/234395>
- Cairns-Smith, A. G. (2013). *Siete pistas sobre el origen de la vida* [trad. d'E. Soto i C. Sesé]. Alianza Editorial.
- Casanovas, C. (2015). *Entre Mans: Monument als Vençuts, Olot* [cicle de conferències]. Departament d'Arts Aplicades, Escola Massana, Centre d'Art i Disseny de Barcelona.
- Casanovas, C. (2020, novembre 29). Encontres amb Claudi Casanovas [vídeo]. Facebook. Cerco Ceràmica Contemporànea, VA Prod. Recuperat de <https://www.facebook.com/cercoceramica/videos/encontres-amb-claudi-casanovas/411392986723459/>
- Casanovas, C. (2022, febrer 19). *Claudi Casanovas, escultor ceramista* [conversa amb S. Planella]. Museu de la Garrotxa.
- Chávez, L. A. (2020, març 6). El model de vida de pobles originaris, un plantejament davant la crisi civilitzadora neoliberal. A Vindel, J. (dir.), *Cap a una nova imaginació ecosocial, narratives i transicions davant la crisi de civilització* [seminari]. Programa d'Estudis Independents del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperat de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_cbFxs5Fb0&list=PLKSNIDiqssDir2ALVlp3aeFtje7UCSS0F&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=_cbFxs5Fb0&list=PLKSNIDiqssDir2ALVlp3aeFtje7UCSS0F&index=2)
- Ciacciofera, M. (2020, gener 2). Gli artisti e la ceramica. Intervista a Michele Ciacciofera [entrevista a Michele Ciacciofera per I. Biolchini]. *Artribune*. Recuperat de [https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/01/ceramica-intervista-michele-ciacciofera/?utm\\_source=Newsletter%20Artribune&utm\\_campaign=60a039aef6-&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_dc515150dd-60a039aef6-153967305&ct=t%28%29&goal=0\\_dc515150dd-60a039aef6-153967305](https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/01/ceramica-intervista-michele-ciacciofera/?utm_source=Newsletter%20Artribune&utm_campaign=60a039aef6-&utm_medium=email&utm_term=0_dc515150dd-60a039aef6-153967305&ct=t%28%29&goal=0_dc515150dd-60a039aef6-153967305)
- Coats, C. (1996). *Energías Vivas. Una exposición de conceptos relacionados con las teorías de Viktor Schauberg*. Gateway Books. Recuperat de <https://docplayer.es/69992683-Energias-vivas-una-exposicion-de-conceptos-relacionados-con-las-teorias-de-viktor-schauberg-callum-coats-gateway-books-bath-uk.html>
- Connor, S. (2009). Pulverulence. *Cabinet Magazine*. Recuperat de <https://www.cabinetmagazine.org/issues/35/connor.php>
- Daggett, C. N. (2016). *Energy's power: fuel, work, and waste in the politics of the anthropocene* [tesi doctoral]. Johns Hopkins University. Recuperat de <http://jhir.library.jhu.edu/handle/1774.2/44632>
- Daggett, C. N. (2019). *The Birth of Energy: Fossil Fuels, Thermodynamics, and the Politics of Work*. Duke University Press.

- Daggett, C. N. (2020, març 5). Energia, una geoteologia del treball. A J. Vindel (dir.), *Cap a una nova imaginació ecosocial, narratives i transicions davant la crisi de civilització* [seminari]. Programa d'Estudis Independents del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperat de <https://www.youtube.com/playlist?list=PLKSNIDiqssDlr2ALVlp3aeFtje7UCSS0F>
- Dahn, J. (2015). *New Directions in Ceramics*. Bloomsbury Publishing Plc.
- De Miguel, R. (2016). Revenant Song: Against abyssal thinking. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 1(1), 99-113. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Inmaterial/article/view/322077>
- De Miguel, R., i Prego, S. (2018). *Celda Unidad* [catàleg d'exposició]. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Recuperat de <https://files.cargocollective.com/207806/Celda-Unidadcomprimido.pdf>
- Deleuze, G. (2001). *Spinoza: filosofía práctica* [trad. d'A. Escotado]. Tusquets Editores.
- Deleuze, G., i Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [trad. de J. Pérez Vázquez i U. Larraceta]. Pre-Textos.
- Deren, M. (2012, desembre 1). Los monumentos de Passaic de Robert Smithson. *Martina Deren*. Recuperat de <http://martinaderen.com/arte/los-monumentos-de-passaic-de-robert-smithson/>
- Derrida, J., i Roudinesco, E. (2005). *Y mañana qué...* [trad. de V. Goldstein]. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Diez, M. (2019a). *El pes que estira cap avall. Maria Diez Serrat* [catàleg d'exposició]. Centre Cultural La Casa Elizalde. Recuperat de <https://www.casaelizalde.com/wp-content/uploads/2019/04/Full-de-sala-Maria-Diez-2.pdf>
- Diez, M. (2019b). *Procés de simbiosi en el binomi objecte-subjecte en l'art del segle XXI. Noves Corporalitats* [tesi doctoral]. Facultat de Belles Arts Universitat de Barcelona. Recuperat de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/667769#page=9>
- Eames, Ch., i Kaiser, R. (2019). Les Potències de deu [vídeo]. A M. Bello i J. C. Mariátegui (dir.), *Quàntica, la recerca de l'invisible*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Recuperat de <https://vimeo.com/215888892>
- Eliade, M. (1986). *Herreros y Alquimistas* [trad. de M. Pérez Ledesma]. Alianza Editorial.
- Engelfriet, A. (2000). *Tracks in the Flats* [vídeo] [dir. C. de Swaan]. Recuperat de [https://www.youtube.com/watch?v=5tx09nCXazY&list=TLPQMjUwODIwMjL\\_p-hWsaE3jg&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=5tx09nCXazY&list=TLPQMjUwODIwMjL_p-hWsaE3jg&index=5)
- Engelfriet, A. (2016, abril 18). Clay Gulgong 2016 [conferència]. *Yarrobil Magazine*. Mansfield Gallery. Recuperat de <https://vimeo.com/182825143>
- Espejo, R. (2005). *La abducción y el conocimiento tácito: un diálogo entre C. S. Peirce y M. Polanyi* [tesi doctoral]. Universitat de Xile. Recuperat de [http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2005/espejo\\_r/html/index-frames.html](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2005/espejo_r/html/index-frames.html)

- Fiocco, C., Gherardi, G., Morganti, G. i Vitali, M. (1995). *Storia dell'arte ceramica*. Zanichelli
- Fournier, R. (1991). *Diccionario Ilustrado de Alfarería Práctica* [trad. d'E. Torres]. Ediciones Omega.
- Fundació Suñol (2016). Rosa Amorós: despojos i dèries [full d'exposició]. Recuperat de <https://www.fundaciosunol.org/wp-content/uploads/2015/02/full-sala-rosa-cat-v-5-1.pdf>
- Garcia, M. (2020, març 6). Extractivisme i patriarcat. El poder corporatiu en guerra contra la vida. A J. Vindel (dir.), *Cap a una nova imaginació ecosocial, narratives i transicions davant la crisi de civilització* [seminari]. Programa d'Estudis Independents del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperat de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_cbFxs5Fb0](https://www.youtube.com/watch?v=_cbFxs5Fb0)
- González, L. (com.) (2019). *Arcana. Los secretos del tarot* [catàleg d'exposició]. Galeria Chiquita Room.
- Gozzini, C. (2020). *(A step) Out of me. Indagini e progetti attorno all'ecosofia*. Swing Columpio Edizioni Morgana. Recuperat de <http://www.cristinagozzini.net/A%20S%20T%20E%20P.pdf>
- Gozzini, C. (2022, abril 11) Presenze animali [vídeo inèdit]. *Finalmente niente* [cicle]. Villa Rospigliosi Prato.
- Gozzini, C., i Wanyi, J. (2017) *Esercizi di Elasticità*. Accademia di Belle Arti di Firenze.
- Guiteras, A. (2021a, juliol 10). Cartes a l'aigua, la llet i el fang, I. *Cicle Simpoiesis* [cicle de conferències]. ARBAR, Centre d'Art i Cultura. Recuperat de <https://www.arbar.cat/ca/cicles-performatius-a-a/2021-cicle-simpoiesis/accio-ariadna-guiteras-cartes-a-l-aigua-la-llet-i-el-fang-i/>
- Guiteras, A. (2021b, agost 28). Cartes a l'aigua, la llet i el fang, II. *Cicle Simpoiesis* [cicle de conferències]. ARBAR, Centre d'Art i Cultura. Recuperat de <https://docs.gestionaweb.cat/1127/ariadna-guiteras-cartes-a-l-aigua-la-llet-i-el-fang-i-ii-1658669.pdf>
- Harari, Y. N. (2016). *Homo Deus: Una breu història del demà* [trad. d'E. Roig]. Edicions 62.
- Haraway, D.(1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* [trad. de M. Talens]. Ediciones Càtedra Universitat de València Institut de la Dona.
- Haraway, D. J. (2016). *Manifiesto de las especies de compañía: perros, personas y la alteridad significativa* [trad. d'I. Mellén]. Sans Soleil Ediciones.
- Haraway, D. J. (2018). *Como una hoja: Una conversación con Thyrza Goodeve* [trad. de M. Pérez]. Continta Me Tienes.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* [trad. d'H. Torres]. Consonni.
- Hawking, S. (1989). *Historia del tiempo: del Big Bang a los agujeros negros* [trad. de M. Ortuño]. Crítica.
- Heams, T. (2017, desembre 14). *L'approche scientifique du vivant - Le vivant interroge la biologie* [videoconferència]. Programa Europe, Éducation, École. Recuperat de <https://www.dailymotion.com/video/x6bwo3f>

- Herrero, Y. (2020, març 6). Extractivismes i expulsions: resistències davant els monstres del desamor. A J. Vindel (dir.), *Cap a una nova imaginació ecosocial, narratives i transicions davant la crisi de civilització* [seminari]. Programa d'Estudis Independents del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperat de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_cbFxqs5Fb0](https://www.youtube.com/watch?v=_cbFxqs5Fb0)
- Ingold, T. (2010). *Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials* [manuscrit inèdit]. ESRC, Universitat de Manchester. Recuperat de [http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510\\_creative\\_entanglements.pdf](http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510_creative_entanglements.pdf)
- Ingold, T. (2012). *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Trilce.
- Jonze, S. (dir.) (2013). *Her* [pel·lícula]. Annapurna Pictures, Stage 6 Films.
- Jou, D. (2006). El tercer principi de la termodinàmica. *Revista de Física*, 4(1), 34-42. <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000045%5C00000095.pdf>
- Korner, S., Bellin-Harder, F. (2009) The 7000 Eichen of Joseph Beuys – experiences after twenty-five years. *Journal of Landscape Architecture*.
- Kuwata, T. (2017) *Why I create*. Phaidon. Phaidon Editors. <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/september/27/takuro-kuwata-why-i-create/>
- Lamarche-Vadel, B. (1994). *Joseph Beuys* [entrevista a Joseph Beuys per Bernard Lamarche-Vadel, l'agosto de 1979; trad. d'E. Simons]. Siruela.
- Leopold, A. (1949). *A Sand and County Almanac*. Oxford.
- Lilley, C. (2017). *Vitamin C. Clay + Ceramic in Contemporary Art*. Phaidon Press Limited.
- López, A. (2020). *Datificación e Individuación. Estudio sobre la corporalidad digital en prácticas artísticas contemporáneas* [tesi doctoral]. Universitat de Barcelona. Recuperat de <http://hdl.handle.net/2445/170989>
- López, A.; Pérez, J.; Ptqk, M. (2020). *Cuerpo y ficción*. Dilalica.
- Lovelock, J. (1988). *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la Tierra*. [trad. d'A. Giménez]. Orbis.
- Lunar, R., i Martínez, J. (2007, setembre 26). El coltan: un mineral estratègic. *El País*. Recuperat de [https://elpais.com/diario/2007/09/26/futuro/1190757604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/09/26/futuro/1190757604_850215.html)
- Maiolino, A. M. (2011a). Ana Maria Maiolino. Parte 1. *Museo vivo* [minisèrie audiovisual]. SescTV, Documenta Video Brasil. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=4ZJ1bF1p8Yk>
- Maiolino, A. M. (2011a). Ana Maria Maiolino. Parte 2. *Museo vivo* [minisèrie audiovisual]. SescTV, Documenta Video Brasil. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=UwByGpubSwl>
- Malabou, C. (2010). *La plasticidad en espera* [trad. de C. Duran i M. Valdivia]. Palinodia.
- Malone, A., Kennard, D., McCain, R. F., Oyster, D., Wells, R. (dir.) (1980, novembre 23). The Lives of the Stars. *Cosmos*, 1(9) [sèrie televisiva].
- Mancuso, S., i Viola, A. (2015). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal* [trad. de D. Paradelà]. Galaxia Gutenberg.

- Margulis, L. (2002). *Planeta simbiótico* [trad. de V. Laporta]. Debate.
- Margulis, L.; Sagan, D. (2009). *Microcosmos: quatre mil milions d'anys d'evolució* [trad. d'A. Lloret]. Universitat de Barcelona.
- Merleau-Ponty, M. (1975) *Fenomenologia de la percepció* [trad. de J. Cabanes]. Península.
- Moreno, N. (2019). *Sinfonía siberiana, primer movimiento*. MoMA. Recuperat de <https://historia-arte.com/obras/sinfonia-siberiana-primer-movimiento>
- Morton, T. (2017, març 22). El canvi està canviant [conferència]. *Kosmopolis 2017: IX Festa de la literatura Amplificada*. Recuperat de <http://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/kosmopolis-17-el-canvi-estacanviant/227129>
- Morton, T. (2019, desembre 13). Timothy Morton: una ecología sin naturaleza [entrevista a Timothy Morton per R. Jiménez]. *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*. Recuperat de <http://lab.cccb.org/es/timothy-morton-ecologia-sin-naturaleza/>
- Nicolaï, A., i Vallauri, L. (1986). A propos des céramiques ornementales sur les édifices médiévaux du sud de la France. *Archéologie du Midi Médiéval*, (4), 103-111. Recuperat de [https://www.persee.fr/doc/amime\\_0758-7708\\_1986\\_num\\_4\\_1\\_1120](https://www.persee.fr/doc/amime_0758-7708_1986_num_4_1_1120)
- Negarestani, R. (2016). *Ciclonopedia. Complicidad con materiales anónimos* [trad. d'H. Castignani]. Materia Oscura.
- Noguera, P. (1980). *Prop de la terra* [acció]. Terrera de Trayter, Vacamorta-Cruïlles.
- Nolan, Ch. (2014). *Interestelar* [pel·lícula]. Paramount Pictures.
- Oey, A. (dir.) (2017, juliol 9). *The Anthropocene: The Age of Mankind* [pel·lícula documental]. VPRO Backlight. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=AW138ZTKioM>
- Ocaña, O. (com.) (2018, febrer 8). *Mà Màquina Matèria* [dramatització]. Espai Montoya, Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=yZwMurjYh2c>
- Ontañón, A. (2013, febrer 3). La intuïció de l'informe a l'obra de Rosa Amorós. *Situacions*, (2). Recuperat de <http://situaciones.info/revista/la-intuicion-de-lo-informe-en-la-obra-de-rosa-amoros/>
- Olba, A. (2007). *Química general, equilibri i canvi*. Publicacions de la Universitat de València.
- Ortega, L. (2008, abril 27). El colapso de las minas de arcilla amenaza las fábricas de cerámica. *Las Provincias*. Recuperat de <https://www.lasprovincias.es/valencia/20080427/euros/colapso-minas-arcilla-amenaza-20080427.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Palacín, A., Planes, M. (2019). *El pes que estira cap avall. Maria Diez Serrat* [full de sala d'exposició]. Centre Cultural La Casa Elizalde. Recuperat de <https://www.casaelizalde.com/wp-content/uploads/2019/04/Full-de-sala-Maria-Diez-2.pdf>
- Pallier, M. (dir.) (2018, desembre 17). Regina de Miguel. *Metrópolis*, 8(27) [sèrie televisiva documental]. RTVE. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=oaWEkv201Qc>

- Parcerisas, P. (2004). *Pere Noguera. Terres crues, terres cuites. Del paisatge a l'hàbitat*. Museu de la Ceràmica de Barcelona.
- Parikka, J. (2012). New Materialism of Dust. *Artnodes*, (12). Recuperat de <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/263139/350585>
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra Editora.
- Parreu, A. i Ocaña, O. (2017). *Amorf etern*. Escola Massana, Centre d'Art i Disseny de Barcelona. [Full de sala]. [http://www.escolamassana.cat/ca/amorf-etern\\_31283](http://www.escolamassana.cat/ca/amorf-etern_31283)
- Pino, L. C. (2016, desembre 1). *Jane Bennett: Vibrant Matter. Notes on a life of metal* [performance]. A: A. Parreu (dir.), *La matèria com a forma* [seminari]. Museu del Disseny de Barcelona, MaterFad.
- Planella, S. (1994). *Les Pedres Es Queden* [exposició]. Sales Municipals d'exposició de les Rambles de Girona.
- Polanyi, M. (1974). *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. The University of Chicago Press, Routledge and Kegan Paul.
- Polanyi, M. (2014). *The Study of Man*. Martino Publishing, Mansfield Centre.
- Preciado, P. B., i Fernández, E. (2018, octubre 16). Gènere, sexe i sexualitat en el capitalisme tecnopatriarcal: cap a una mutació de paradigma [apunts col·laboratius]. *Biennial de Pensament: Ciutat Oberta*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Recuperat de [https://www.teixidora.net/wiki/Ciutat\\_oberta\\_2018.\\_G%C3%A8nere,\\_sexe\\_i\\_sexualitat\\_en\\_el\\_capitalisme\\_tecnopatriarcal:\\_cap\\_a\\_una\\_mutaci%C3%B3\\_de\\_paradigma\\_2018/10/16#Resultats](https://www.teixidora.net/wiki/Ciutat_oberta_2018._G%C3%A8nere,_sexe_i_sexualitat_en_el_capitalisme_tecnopatriarcal:_cap_a_una_mutaci%C3%B3_de_paradigma_2018/10/16#Resultats)
- Ptqk, M. (2021). *Ciència Fricció per a la trobada entre espècies* [catàleg d'exposició]. CCCB, Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona.
- Rendueles, C., i Vindel, J. (2020, octubre 15). Estètica fòssil. Imaginaris de l'energia i crisi ecosocial [conversa]. *Biennial de Pensament: Ciutat Oberta*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperat de <https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/activitats/estetica-fossil-conversa-jaime-vindel-cesar-rendueles>
- Revelles, B., González, A. M., i Nardini, K. (2014). *Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-onto-epistemológica*, (14). Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5580545>
- Riechmann, J. (2017). *En defensa de los animales*. Catarata.
- Rocas, X., i Roqué, C. (2015). Terres i terreres: la matèria primera de la indústria ceràmica bisbalenca. *Estudis del Baix Empordà*, (34), 13-53. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/EBE/article/view/303573>
- Rocas, X., Vicens, J., Sabart, P. (coord.) (2016). Rajolers i Terrissaires [dossier]. *Gavarres*, (30), 35-82.
- Rovelli, C. (2016). *Set lliçons breus de física* [trad. de L. Font]. Anagrama.

- Rowan, J., Boserman, C., i Rocha, J. (2015). La materia contraataca: una tentativa objetològica. *Obra digital: Revista de comunicació*, (9), 80-97. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/ObraDigital/article/view/301290/390786>
- Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Editorial Nerea.
- Sanchís, I. (2018, abril 30). Albert Cortina: «Parte de la élite global sueña con convertirse en *Homo deus*». *La Vanguardia*. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/lacontra/20180430/443142060728/parte-de-la-elite-global-suena-con-convertirse-en-homo-deus.html>
- Savarese, M. (2020). Michael Polanyi. A F. Fernández i J. Mercado (ed.), *Philosophica: Enciclopedia filosòfica on line*. Recuperat de <http://www.philosophica.info/archivo/2020/voces/polanyi/Polanyi.html>
- Schrödinger, E. (2015). *¿Qué es la vida?* [trad. de R. Guerrero]. Tusquets Editores.
- Scotti, B. I. (1992). *La ceramica come arte e mestiere*. Ibiskos.
- Sennett, R. (2009). *El artesano* [trad. de M. Aurelio i G. Rodríguez]. Anagrama.
- Serra, C., i Ferrer, J. (2002). *Poble de rajolers. Història de la indústria de rajolers de Regencós*. Ajuntament de Regencós.
- Serra, F., Acebedo, F., Moyas, E., Rendtorff, N. (2014). La materialidad en la ceràmica contemporània. *Boletín de Arte*, (14). Recuperat de [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39918/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39918/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Seseña, N. (1997). *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*. Alianza Editorial.
- Smithson, R. (1967, desembre). The monuments of Passaic. *Artforum*. 6(4), 48-51. Recuperat de <https://www.artforum.com/print/196710/the-monuments-of-passaic-36680>
- Smithson, R. (1969). Asphalt Rundown [vídeo]. *Youtube*. Recuperat de <https://youtu.be/A1M3HoZpXBc>
- Smithson, R. (1970). *Partially buried woodshed* [fotografies i dibuixos]. Kent State University.
- Smithson, R. (2004). Hotel Palenque 1969-1972. A D. Fogle (ed.), *The last picture show: Artistas que usan la fotografía. Tendencias conceptuales de 1960 a 1982* [separata amb la traducció a gallec i castellà del catàleg de l'exposició]. Walker Art Center, Museo de Arte Contemporánea de Vigo.
- Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* [trad. d'H. Smith]. Gustavo Gili.
- Tatay, H. (2010). Ana Maria Maiolino. Fundació Antoni Tàpies. Recuperat de <https://fundaciotapies.org/exposicio/anna-maria-maiolino/>
- Torramadé, C. (2016, juliol 31). Els Col·legis d'Enginyers i de Geòlegs defensen mantenir obert Vacamorta. *Diari de Girona*. Recuperat de <https://www.diaridegirona.cat/baix-emporda/2016/07/31/collegis-denginyers-geolegs-defensen-mantenir/796815.html>



- Torramadé, C. (2018, 5 de juliol). La Generalitat obre la porta a buidar la totalitat de l'abocador de Vacamorta. *Diari de Girona*. Recuperat de <https://www.diaridegirona.cat/baix-emporda/2018/07/05/generalitat-obre-porta-buidar-totalitat/922946.html>
- Uslip, J. (2014). Ceramics with explosive results. *Kaleidoscope Asia*, (1). Recuperat de <https://cdn.sanity.io/files/cpu8yypf/production/d2b39e1a9d1e8073b3bb1dbf4f4fba28170a10c7.pdf>
- Vázquez, E. (2016). *Claudi Casanovas. Ceràmiques 1975-2015*. Úrsula Llibres.
- Villeneuve, D. (dir) (2017). *Blade Runner 2049* [pel·lícula]. Warner Bros, Scott Free Productions, Thunderbird Films, Alcon Entertainment, 16:14 Entertainment, Torridon Films.
- Vindel, J. (2020). *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*. Arcàdia.
- Vindel, J., i Rendueles, C. (2020, octubre 15) Estètica fòssil. Imaginaris de l'energia i crisi ecosocial [conversa]. *Biennial del Pensament, Ciutat Oberta*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperat de <https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/activitats/estetica-fossil-conversa-jaime-vindel-cesar-rendueles>
- Welsch, W. (2014). *Hombre y mundo. Filosofía en perspectiva evolucionista* [trad. de C. Carmona i I. Reguera]. Pre-Textos.
- Wilson, F. R. (2002). *La mano: De cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana* [trad. de J. Gavaldá]. Tusquets.

# Agraïments

Voldria donar les gràcies a totes les persones que m'han donat suport perquè aquesta recerca creativa fos possible.

Sense cadascuna d'elles –sense la seva confiança, ànims i cooperació– no hauria sigut possible arribar al final d'aquest recorregut d'aprenentatge que en el fons no ha deixat mai de ser un projecte compartit.

Moltes gràcies a:

Carme Domènech Gou

Àlex Nogué Font

Jaume Fortuny Agramunt

Maria Diez Serrat

Marta Vilà

Estel Pereira Ruiz

Raquel Bautista Useros

Laura Borgia

Flavio Vastarella

Cristina Gozzini

Berta Giraut

Tura Sanglas

Joaquim Font

Marta Pol Rigau

Ester Jordana

Ariadna Parreu

Claudi Casanovas

Nàdia Vilarrubí Olayo

Fina Serra

Ester Baulida

Rocio Santa Cruz

Gabriel Planella





