



**El paisatge com espai d'immersió en el procés creatiu  
L'experiència a Menorca com a vivència personal**

**Pau Garriga Camps**

**Tesi Doctoral  
2014**



El paisatge com espai d'immersió en el procés creatiu. L'experiència a Menorca com a vivència personal

Programa de doctorat:

LA REALITAT ASSETJADA:

POSICIONAMENTS CREATIUS

Bienni 2008-2010

Departament de Pintura - UB

Doctorand: Pau Garriga Camps

Correu electrònic: paugarrigacamps@gmail.com

Línia de recerca:

100882 Art, natura i entorn

Director: Dr. Josep Mata i Benedicto

Departament d'Escultura - UB

## **Agraïments:**

Al Dr. Josep Mata i Benedicto, director i tutor d'aquesta tesi, per la dedicació, implicació, paciència, consells i suggerències en el moment oportú. A Eduardo Marco, Paco Navamuel i Joaquín Corvo per les converses d'incertesa inicial i consells al llarg del procés. També a Adrià Pons, Ana Camps, Biel Garriga, i a tothom qui d'alguna manera o altra ha col·laborat i contribuït a fer possible aquest treball.

A qui m'ha mostrat el món amb uns altres ulls,  
i a qui m'ha mostrat el món amb les mans i la suor.

# ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ .....	6
1.1. Descripció i motivació .....	6
1.2. Justificació i interès temàtic .....	7
1.3. Objectius .....	9
1.4. Metodologia i pla de treball .....	11
1.5. Fonts documentals .....	15
2. EL PAISATGE .....	16
2. 1. PAISATGE I TEORIA .....	17
2.1.1. Un concepte fugisser i ampli .....	18
2.1.2. Sobre Alain Roger i altres teòrics .....	26
2.1.3. Paisatge i cultura .....	32
2.1.4. Paisatge envers territori .....	36
2.1.5. Paisatge, imatge inacabada .....	36
2. 2. PAISATGE I SENTIT .....	45
2.2.1. La inquietud dels llocs i dels 'no llocs'. Vincles emotius .....	46
2.2.2. El lloc .....	52
2.2.3. El no lloc .....	62
2.2.4. El sentit de lloc postmodern .....	70
2. 3. PAISATGE I EXPERIÈNCIA .....	99
2.3.1. A través dels sentits .....	100
2.3.2. Escoltar el paisatge .....	104
2.3.3. Contemplar envers treballar .....	108
2.3.4. El caminar i les 'experiències mòbils' .....	114
3. CONSTANTS TIPOLÒGIQUES DE PAISATGE .....	138
3.1. Entre l'ideal i la decadència .....	139
3.1.1. Paisatge idíl·lic .....	140

3.1.2. Paisatge entròpic .....	144
3.2. Entre el refugi i l'espai obert .....	155
3.2.1. Paisatge acotat .....	156
3.2.2. Paisatge obert .....	164
4. APROXIMACIÓ A L'EXPERIÈNCIA DELS CREADORS .....	180
4. 1. Richard Long, entre la línia i el cercle .....	182
4. 2. Andy Goldsworthy, entre l'ideal poètic i la decadència irreversible .....	190
4. 3. Robert Smithson, entre l'entorn erosionat i el potencial creatiu .....	198
4. 4. David Nash, entorn i matèria prima .....	206
4. 5. Chris Drury, la porta de l'espai clos .....	212
5. TREBALL DE CAMP I DE CREACIÓ PERSONAL .....	229
5. 1. Paisatge i harmonia .....	230
5. 2. Paisatge i instint creatiu .....	234
5. 3. Paisatge i procés creatiu .....	242
La proximitat com origen de l'experiència: Alaior, Menorca .....	243
'Espai casa' .....	243
'Sobre el pas de l'estiu' .....	285
'Retorn' .....	325
Per racons i recorreguts de la costa nord de l'illa .....	345
'Espai i vivència del recorregut' .....	345
'Dies d'hivern' .....	365
'Horitzons pedregosos' .....	379
'Esquerdes' .....	395
Per racons i recorreguts de la costa sud de l'illa .....	405
'Marès i pins' .....	405
'Penya viva' .....	473
6. CONCLUSIONS .....	524

# 1. INTRODUCCIÓ I JUSTIFICACIÓ

## 1.1. Descripció i motivació

El treball que es presenta a continuació tracta el tema del paisatge des de l'àmbit artístic i de la creació. Es pretén vincular el concepte de paisatge amb l'experiència directa i, fins i tot quotidiana -del paisatge-, i poder adonar-nos de les relacions que s'estableixen entre l'experiència i la vivència del paisatge i el procés creatiu. Es tracta d'entendre l'experiència del paisatge com una part fonamental de tot procés creatiu fructífer, especialment vinculat a un lloc o un espai concret o bé a l'experiència i/o evocació d'un o varis indrets.

Es pot considerar que el punt de partida que ens motivà a seguir amb la recerca fou el 'descobriment', personal, de la paraula paisatge, desplegant-se llavors un ampli ventall de temes i inquietuds que ens empenyien a seguir indagant. Al mateix temps, davant nostre es va desplegar una mena de món 'nou' o, millor dit, una forma de donar sentit i vincular un seguit d'inquietuds i interessos, que d'entrada podien semblar distants, amb la possibilitat de donar-hi una forma coherent. Tot això seria sense menystenir tampoc les complexitats i dificultats que suposa parlar de quelcom que a vegades es manifesta difús i alhora carregat de polèmiques i discussions.



## 1.2. Justificació i interès temàtic

El fet de desenvolupar aquest projecte de tesi doctoral no parteix estrictament de la lectura inicial d'alguns teòrics del paisatge i el posterior aprofundiment sobre el tema, sinó més bé de la mútua dependència i relació entre la teoria i la pràctica. És més, sense l'una difícilment hauríem replantejat l'altra. Durant els anys d'experimentació i consolidació del propi procés de treball, l'interès per l'espai i la seva experiència va ser cada cop més evident i present en el treball que es portava a terme, fet que va conduir a iniciar-nos sobre els temes del paisatge i posteriorment incidir en la seva experiència i relacions envers el procés creatiu. Tot això s'ha d'entendre des de l'experiència i pràctica cap a la teoria, però també com a camí cíclic i de retorn, de manera que permeti enriquir mútuament els dos aspectes -teòric/pràctic- i així no quedar-se estancats ni curts de mires, és a dir, poder verificar la teoria a través de la pràctica i l'experiència directa, així com poder plantejar nous interrogants teòrics a través d'aquesta. A mesura que aquesta relació es feia més evident, més ens abocàrem cap a les mancances que es consideraven de cadascun d'aquests dos àmbits, com abordar i explicar, per exemple, el vincle de tot creador amb un determinat espai fent ús dels conceptes i la teoria del paisatge, o com aportar nous enfocaments a la tradicional mirada del paisatge per fer-ne visible, amb més claredat, l'afinitat del mateix concepte de paisatge amb el de procés creatiu. Així com també poder abordar el paisatge proposant 'noves tipologies' o enfocaments que ens permetin entendre o explicar millor determinats conceptes artístics, tal com constants inquietuds culturals -a mode de punt de partida i exemple per futures investigacions que per espai i temps no se'ns permet abordar en la seva 'totalitat'-.

Conscients també de la magnitud de certs plantejaments que s'intenten abordar, cal també tenir present la manca de bibliografia específica sobre els temes afins a les noves propostes que es volen plantejar i, per tant, la necessitat d'haver de fer ús -a part del maneig d'una important base teòrica i fonts bibliogràfiques entorn el tema del paisatge, així com bibliografia dels artistes a tractar- de plantejaments que d'entrada poden semblar distants en l'àmbit de la creació o també de la necessitat de donar rellevància al propi treball de creació -a mode d'exemple-, perquè ens permet conèixer de primera mà la validesa o no dels plantejaments i propostes teòriques, així com la seva relació amb la praxis i, per tant,

aquesta investigació s'ha d'entendre com un primer pas i punt de partida, al mateix temps molt necessari, per poder donar continuïtat i obrir debat sobre els temes plantejats, a fi de poder-ne anar enriquint els continguts.

La tesi presentada s'articula en quatre parts o capítols principals, a banda de la introducció i justificació inicial, i les conclusions. El primer apartat, titulat «El paisatge», es subdivideix en «Paisatge i teoria», «Paisatge i sentit» i «Paisatge i experiència». El primer sub-apartat d'aquest primer capítol el centrarem a l'àmbit teòric; el segon a la problemàtica dels llocs i el seu sentit; el tercer, als vincles i relacions que s'estableixen entre el concepte de paisatge i el d'experiència, que en serà part clau del posterior desplegament del procés de creació. Seguidament, al segon apartat, titulat «Constants tipològiques de paisatge», ens endinsarem en una de les principals aportacions d'aquest projecte -juntament amb la relació del paisatge i del procés creatiu- que en el fons pretenen posar de manifest allò que considerem que són algunes de les constants construccions culturals que ens poden ajudar a entendre el paisatge i la seva experiència des d'una òptica diferent i, al mateix temps enriquidora i suggerent, incidint bàsicament en dues inquietuds que es manifestaran als sub-apartats «Entre l'ideal i la decadència» i «Entre el refugi i l'espai obert». A continuació, en el capítol titulat «Aproximació a l'experiència dels creadors», tractarem un seguit d'artistes afins als temes proposats i tractats que, per un costat, ens ajudaran a posar en evidència certs plantejaments teòrics, així com recolzar el propi treball de creació i poder servir com a punt de partida per adonar-nos que els escollits –els artistes a mode d'exemple- també poden ser altres que sintonitzin amb els plantejaments proposats. Tot amb tot, aquests permeten posar en evidència els plantejaments teòrics i pràctics sense haver de recórrer a l'inabastable tasca d'exposar i analitzar, per exemple, tots els artistes que considerem que treballen o s'interessen, o bé tenen alguna obra en relació amb allò que denominem 'paisatge acotat'. Tot seguit, en l'apartat titulat «Treball de camp i de creació personal», es farà una aproximació per posar en evidència les relacions entre paisatge i procés creatiu, on s'exposarà i es mostrarà també el treball de creació personal establint cert vincle amb Menorca, tant com a punt de partida com pel fet de sentir-nos-hi afins amb els conceptes i inquietuds artístiques que ens plantejem. Finalment, l'apartat de conclusions ens permetrà recopilar les aportacions més rellevants, així com posar de manifest les principals novetats i resultats d'aquest projecte.

### 1.3. Objectius

Fer una breu revisió del concepte de paisatge a nivell conceptual i teòric, a fi de conèixer i poder definir millor el terme i les principals vies per poder-lo entendre i abordar millor des de l'àmbit artístic i de l'experiència real i directa.

Posar de manifest els límits i les dificultats inherents al propi paisatge per poder-lo definir a través d'unes pautes clares i 'inamovibles'.

Evidenciar la idea d'experiència i la relació que aquesta estableix amb la dimensió estètica, creativa i amb el paisatge mateix.

Fer una breu revisió sobre la idea de 'lloc' i el seu sentit per poder abordar millor la 'problemàtica' dels 'no llocs' i les implicacions d'aquests en el dia a dia i en tot procés creatiu i afectiu, així com en les transformacions i imatges que rebem dels llocs actuals.

Establir relacions entre el paisatge i el procés creatiu, posant en evidència processos creatius vinculats a un determinat espai, identificant també el tipus d'entorn, o 'tipologia' paisatgística, en el que es manifesta cert procés de creació o el resultat d'aquest, és a dir, l'obra.

També es pretén poder aportar informació respecte les inquietuds clau i les tipologies paisatgístiques proposades, incidint en la dialèctica entre el paisatge idíl·lic, i el seu imaginari, i el paisatge entròpic, erosionat i decadent, per un costat. Per l'altre, aprofundir en les altres nocions paisatgístiques proposades que es mouen entorn a allò que denominarem l'experiència de l'espai tancat<sup>1</sup> -que també anomenarem acotat-, i l'experiència de l'espai obert. Tot això proposant la hipòtesi de partida que aquestes constants construccions culturals i mentals són un impuls clau en la generació de paisatge, imaginari, inquietuds artístiques i cultura en general.

Seleccionar i analitzar amb ulls nous un seguit d'actituds, obres i artistes que permetin aproximar-nos tant a la relació paisatge-procés creatiu com a les constants tipològiques paisatgístiques i la seva vinculació amb el conjunt d'obres, des de la vessant formal fins a la conceptual.

Posar de manifest i fer explícita l'experiència del paisatge, les inquietuds conceptuals i teòriques esmentades a través del contacte directe amb el lloc i amb l'experiència vital del paisatge i l'obra que en sigui fruit -d'aquesta experiència-.

Pel que fa als objectius bàsics del treball de camp, es pretén posar de manifest, des de la vessant poètica i creativa, certes estructures arquetípiques, vinculades a la idea d'expansió i contracció, que es manifesten en molts aspectes de la realitat -plantejades des de cert procés de síntesi propi de la creació-, relacionades al mateix temps amb la pròpia experiència del lloc i del recorregut. Les estructures arquetípiques es manifestaran en relació amb la idea de nucli com a eix vertebrador del projecte, però així mateix vinculat als conceptes d'energia centrífuga i centrípeta, sense deixar tampoc de banda les nocions de contingut i continent. Aquesta noció inicial de batec ens permetrà també experimentar en pròpia pell allò que considerem i proposem en relació amb les tipologies paisatgístiques esmentades més amunt.

Tot aquest conjunt de conceptes i inquietuds inicials es posaran en relació amb la pròpia percepció dels diferents espais i paisatges a intervenir, desplegant, d'aquesta manera, cert ventall de variables manifestacions que no deixen de respondre a diferents tipologies d'espais i percepcions. Aquestes, per altra banda, mantenen intactes els conceptes inicials i vertebradors del projecte, establint i posant èmfasi a les nocions conceptuals inicials, especialment en la idea de batec, generant un impuls d'expansió-contracció que, al mateix temps, és cíclic i es desplega al llarg del temps i a través de l'experiència del recorregut i el treball en el paisatge.

Posar de manifest, en la mesura del possible, les implicacions del lloc per 'produir' o sintetitzar amb un determinat tipus d'obra o resultat, a través de la relació de la seva morfologia i característiques més bàsiques i elementals que ens permeten captar la primera

imatge d'allà on habitem o transitem.

Realitzar les intervencions del treball de camp a Menorca pel vincle amb els orígens, així com per la riquesa paisatgística i el coneixement que és té dels diversos espais, gràcies a l'experiència adquirida trepitjant el territori durant els anys.

#### **1.4. Metodologia i pla de treball**

Recull i anàlisi de bibliografia afí als temes a tractar, des dels aspectes més conceptuals als propis dels registres i documents vinculats amb les obres, procediments i especialment processos de treball dels principals artistes a tractar, així com d'altres que presenten obres i actituds afins.

Entenent que moltes actituds artístiques abasten una gran quantitat d'aspectes i relacions a tenir en compte durant els seus processos de treball vinculats amb un entorn, es considera oportú fer un enfocament interdisciplinari, si més no ampli, per poder tractar i aprofundir en aspectes poc visibles a primer cop d'ull i que considerem descuidats i pràcticament no tractats, tant pels crítics i historiadors de l'art com pels estudiosos del paisatge.

Entendre la pràctica i vivència artística quotidiana com una bona via d'accés a molts interrogants i qüestions que cal tractar des de l'estudi i anàlisi acadèmic rigorós, entenent aquesta experiència com un bon punt de partida per desenvolupar i posar a prova els discursos i especulacions, a fi de poder-los reformular si es donés el cas.

Poder seguir el fil, pas per pas, de tot aquest procés creatiu per part d'un seguit d'artistes, on el vincle amb el lloc considerem que és important. Tampoc no és d'entrada senzill, ja que en intentar interpretar els buits o les mancances d'informació de cara a l'exterior, al públic, per part dels artistes es córrer el perill de fer una mala reconstrucció dels fets i processos pel fet de voler entrar en el terreny 'privat' i 'sagrat' del procés de tot creador.



Fig. 1. Construcció i retoc d'un caixó. Gener de 2009.



Fig. 2. Retoc de les esferes de guix i primeres proves amb el caixó. Gener de 2009.

Per tant, pel que fa als artistes i exemples escollits, intentem fer una selecció de cert recull d'experiències i processos posats en evidència que ens serveixen a mode d'exemple per posar al descobert tot un altre seguit de processos més 'ocults' que no es deixen veure fàcilment per qui no participa quotidianament, posem per cas, del fet 'd'enfrontar-se' al full o a la tela en blanc, és a dir, d'estar immers i formar part d'un procés creatiu.

La inquietud pel paisatge –tal i com els teòrics manifesten- es produeix justament quan les transformacions antròpiques sobre el territori s'han produït i accelerat de tal forma que a vegades se'ns fa difícil poder-nos vincular emotivament, en el sentit positiu, amb un determinat lloc. Per altra banda, la transformació és una de les constants i 'essències' del paisatge, però al ritme que es produeixen aquests canvis actualment ens dificulten la capacitat d'assimilació i identificació dels llocs. Ens referim, és clar, al sentit tradicional del *genius loci*. Tot i aquest cert desgavell visual que es manifesta a l'exterior, ens interessem especialment per aquelles inquietuds o manifestacions artístiques que, tot i el que ja s'ha dit més amunt, continuen amb ganes de sortir de l'estudi i, fins hi tot, de l'espai habitual de residència per endinsar-se en el viatge de les 'noves' experiències del paisatge.

### Metodologia del treball pràctic:

Les intervencions pràctiques del lloc que correspon al treball de camp en part es veuen condicionades per les anades i vingudes a mig camí entre Barcelona i Menorca, Menorca i Barcelona. Per tant, això vol dir condicionat en part pels bitllets d'avió i les breus estades a Menorca. Les condicions meteorològiques també seran un factor clau i determinant, ja que es fa difícil preveure què farà el temps amb certa antelació, especialment a la tardor i a l'hivern. A tot això s'ha d'afegir la preferència pels dies amb bona visibilitat, sense boira ni massa núvols espessos, preferiblement amb sol i amb un cel ras, blau i clar, sense núvols que modifiquin la llum d'una forma més imprevisible. Al mateix temps, s'aprofitaran preferiblement les hores de llum del matí, defugint del migdia, especialment en les èpoques de més calor i, en algun cas, aprofitant també la llum del capvespre. Es defugeix també de la xafogor insuportable de l'estiu així com de certa massificació de gent i turistes que es pot produir amb més facilitat als espais on es pretenia intervenir. Bàsicament s'intervindrà

en tres zones clau: en primer lloc a l'espai més pròxim de casa, a mode d'inici i punt de partida; en segon lloc per diverses zones de la costa nord i en tercer lloc per altres de la costa sud. Es farà aquesta distinció inicial i general pel fet de diferenciar els treballs més 'espontanis', fets en la proximitat de la casa, dels que es fan a certa distància i que requereixen cert trajecte i recorregut previ. També podrem posar en certa evidència els contrastos que s'estableixen entre la costa nord, per un costat, i la sud, per l'altre. L'elecció dels espais concrets i específics de cada una de les tres zones respon bàsicament a criteris que podríem considerar de 'genuis loci', però no tant pel que fa als imaginaris col·lectius sinó més bé pels personals, fruit de la coneixença -o bé desconeixença- prèvia del lloc, així com del rumb i procés creatiu i anímic propi del dia a dia.

Pel que fa als principals recursos que s'utilitzaran durant el projecte, per una banda es troben els més manuals i mecànics i, per l'altra, els que es vinculen més al pensament, coneixement i intuïció sense tant desgastament físic, però sí mental i intel·lectual.

A fi d'anomenar els elements més característics i imprescindibles, comptem amb una càmera digital compacta model nikon coolpix de 6,1 MP, que s'utilitzarà per enregistrar situacions més espontànies i part del procés de construcció dels caixons i esferes, vinculats a la part manual del treball; una càmera digital reflex model nikon D-80, amb teleobjectiu 18-200 mm 1:3.5-5.6 para-sol, sensor CCD de 10,20 MP, pantalla TFT de 2,50 polzades; que serà 'l'eina-filtre' clau per poder donar imatge a la major part del desplegament i vivència del projecte. Està previst realitzar totes les exposicions a ISO 100, sempre que els condicionants atmosfèrics o lumínics no ho impedeixin, així com realitzar tots els arxius amb JPG -qualitat alta- + RAW. Bàsicament els arxius JPG s'utilitzaran per a les imatges del dossier, i les còpies de l'arxiu en RAW es guardaran per s'hi s'hagués de fer algun ajust en l'exposició, però sobretot per quan s'hagin de fer ampliacions de qualitat. Tampoc cal deixar de banda l'ús d'un trípode i un disparador-comadament a distància, així com targetes de memòria SD, una de 8GB i unes altres de recanvi de 1GB i de 512MB. Tampoc hi pot faltar una segona bateria per a la càmera.

L'ordinador portàtil, equipat amb programes de processament i tractament d'imatges, així com de maquetació i edició de textos, ens serà clau. Degut al nombre d'imatges que es



Fig. 3. Peça de marès a punt de tallar. Febrer de 2009.



Fig. 4. Peça de marès arrodonida, i peça acabada. Febrer de 2009.

preveu realitzar i tenint en compte que es realitzaran en mode RAW+JPG, almenys farà falta un disc dur extern d'uns 500GB, tant per emmagatzemar com per tenir una còpia de seguretat independentment del disc dur de l'ordinador.

Les llibretes d'apunts i per a l'escriptura de pensaments i inquietuds també seran imprescindibles, ja que permeten deixar fluir el pensament d'una forma més ràpida i instantània -i emportar-les a qualsevol lloc- enfront al teclejat de l'ordinador i la seva interfície pròpia de cada programa. També alguns blocs de dibuix, més utilitzats a l'estudi que a l'exterior.

Pel que fa als materials i mitjans per realitzar les esferes, es farà ús d'escaiola i de motlles, tant de guix i silicona com de PVC. Un cop realitzades i desemmotllades, si és el cas es procedirà a retocar-les i a donar un acabat més fi i homogeni amb paper de vidre. Per a alguna de les esferes més grans es farà una estructura metàl·lica recoberta d'estopa, a fi d'aconseguir unes peces més lleugeres. Tampoc es descartarà l'ús del marès per a peces més grans.

Per a la part dels caixons de fusta, es mirarà de reaprofitar alguns caixons o caixes que ja s'han trobat, realitzant les modificacions i retocs oportuns amb fusta de pi. Com a eines i materials principals es farà ús del xerrac, la serra elèctrica, la polidora, el paper de vidre, la cola blanca i pintura blanca sintètica, per l'acabat exterior. Un cop acabats se'ls-hi donarà un parell de capes de pintura. Tot seguit es procedirà a eliminar-ne algunes parts amb paper de vidre, a fi de donar-li un acabat més propi d'una patina fruit dels anys que d'un element industrial, deixant entreveure parts de la fusta, sintonitzant d'aquesta manera amb la terra i, al mateix temps, obtenint un to i acabat que permetran un lleuger diferenciamen respecte les esferes blanques de guix. També es deixaran alguns caixons sense pintar de blanc, a fi d'obtenir un contrast més marcat amb les esferes i adequar-se millor en determinats espais i en funció de l'efecte que es vulgui aconseguir.

Faran també falta un parell de manats d'espart picat per realitzar les cordes que en alguns casos envoltaran els caixons, quan la situació ho requereixi.



## 1.5. Fonts documentals

Pel que fa a les fonts documentals buscades i analitzades per portar a terme la investigació, cal dir que són àmplies i diverses. Cada situació ha requerit un tractament diferent però, tot i la necessària selecció -tant per espai com per temps-, el fet de no trobar bibliografia específica sobre determinats temes -com la proposta de 'noves tipologies' paisatgístiques- ens obligà a fer una recerca més ampla i, al mateix temps, més diversa -conscients també de les problemàtiques que això suposa-, passant per llibres que aparentment no tracten allò que es busca, fins a pàgines web, conferències, audiovisuals i imatges. Les fonts que més utilitzem són llibres i monografies. Així mateix, en la mesura que ha estat accessible, s'ha donat prioritat a aquelles fonts de primera mà, en tot cas analitzant posteriorment fonts secundàries o terciàries per contrastar les valoracions d'altres autors. En el cas del propi concepte de paisatge, com que la intenció de la investigació no és revisar l'origen i la seva formació des d'un punt de vista històric, sinó més bé des dels enfocaments que en fan diversos teòrics i artistes, s'ha optat -també per qüestió de temps- per fonts secundàries.

### Notes:

1. Fem ús del terme 'tancat' en relació a la/les tanca/tanques pròpies del paisatge menorquí; és a dir, murs paredats de pedra seca per poder delimitar el camp, les propietats i els usos. Entenem també la idea de tancament com una forma de delimitar, fitar i en certa manera 'acotar' un espai. Cal entendre aquesta idea i noció general de 'tancament' i/o 'acotació' extrapolant-la a altres elements, no pròpiament parets de pedra, que també fan la mateixa funció o bé ens remetent a les idees i sensacions pròpies de situar-se entremig de les tanques. (Es tracta d'una noció afí al terme anglès *enclose*, o *enclosed*).

## 2. EL PAISATGE

La noció de paisatge sorgeix, entre altres factors, quan es comença a manifestar un interès en augment sobre el que envoltava els personatges d'un determinat retrat pictòric, posem per cas (sense menystenir però les aportacions de la literatura i la cartografia, entre altres disciplines). Així arribem fins al punt que la representació de la figura humana serà purament anecdòtica, o fins i tot inexistent, posant-se de relleu els elements geogràfics, les característiques físiques i la morfologia dels indrets, -i sobretot posant-se en evidència les qualitats estètiques i emotives d'aquests-, tot i que potser el primer pas és més afí a la 'simple' pretensió de representar la realitat de forma 'fidedigna'. Cal recordar també que la laïcització de les temàtiques tractades, amb el progressiu protagonisme de la representació de la 'realitat' física enfront dels cànons i paràmetres simbòlics de la representació religiosa, esdevindrà també un element clau. Serà també llavors que d'una forma simultània -tot i que en un principi i inici només serà gaudit per una elit reduïda i benestant- un cert grau 'd'oci' o el fet de poder-se guanyar la vida a través de la feina d'uns altres propiciarà un cert distanciament de la realitat, de l'esforç i l'exigència dels treballs del camp, per exemple. D'aquesta manera potser serà quan es veuran les pròpies terres amb cert orgull i plaer, fruit d'una bona collita, i de mica en mica s'aniran dipositant valors estètics a allò que d'entrada podia semblar perillós o mancat d'interès, com pot ser el típic cas de les muntanyes, els boscos i la mar -que també es veien mancats de la transformació antròpica de la mà de l'home, de la pròpia cultura-. Però un cop consolidat el concepte de paisatge, aquesta aproximació no deixa de ser quelcom força estereotipat, que perd gran part de la seva vigència un cop molta més gent pot participar i gaudir del paisatge, emocionar-se i sorprendre's davant allò que veu o li crida l'atenció, deixant de ser quelcom exclusiu de certa classe social. Així entenem plenament, encara que en certs casos i situacions d'una forma poc visible i conscient, que el paisatge, fins i tot pel que fa al propi concepte i significat de paisatge, esdevé plenament quotidià, plenament humà, en el sentit que independentment del coneixement previ o no de la noció de paisatge, establim un cert grau de relació amb allò que ens envolta, així com un cert vincle afectiu i estètic. D'aquí el fet que valorem el paisatge, la seva dimensió i la seva relació amb l'aspecte espacial i emocional alhora, com quelcom que no es pot deixar de banda si s'intenta indagar en certs processos de creació i en la manera que determinats artistes i actituds fan ús de l'espai i la seva experiència com a forma d'enriquir el seu procés creatiu.

## 2. 1. PAISATGE I TEORIA

Tal com s'acostuma a recordar, precisament quan sembla que més destruïm o capgirem el nostre entorn, o almenys pel fet de ser-ne una mica més conscients el paisatge esdevé de nou més que mai protagonista i tema de debat. Tot això sense fugir tampoc de polèmiques ni ser ni de bon tros un tema fàcil d'abordar, ja que sense anar a fer cap repàs exhaustiu en el sentit històric sobre l'aparició del terme, només el propi concepte -en l'actualitat- ja manifesta una complexitat prou evident que no es deixa acotar amb facilitat.

De la mateixa manera que quan ens embadalim davant allò que veiem -ens costa escollir una única imatge que representi o que senzillament sigui el testimoni de la nostra experiència estètica o d'un moment d'aquesta-, doncs sembla que el mateix passa amb el paisatge. Els diferents teòrics i estudiosos d'aquest sembla que no arriben mai a un cert consens i els diferents interessos i definicions es presenten a vegades barrejats o poc clars per qui d'entrada pot tenir uns prejudicis diferents del que es considera paisatge. I tot i que poden portar a certa confusió, també ens poden aportar la seva riquesa si sabem escollir i mirar cap a on ens encaminem, ja que la intenció és poder-ne extreure quelcom profitós per l'anàlisi d'aquesta mirada estètica i alhora del propi acte creatiu, del fet de deixar-se impregnar -en certa manera- davant allò vist.



Fig. 5. Prats entre els arbres a Ferrera, Lleida. Octubre de 2013.



Fig. 6. Prat, camí i muntanyes a Ferrera, Lleida. Octubre de 2013.



Fig. 7. Tanques en procés d'abandó. Alaior, Menorca. Juny de 2013.

### 2.1.1. Un concepte fugisser i ampli

Tota definició posa uns límits, ha 'd'imposar' uns límits al pensament (Venturi, 2007a: 21), a fi d'acotar-lo, de posar-hi fites al voltant (Luri, 2012), per poder saber exactament a què ens referim i que el pensament i la 'divagació' no sobrepassin aquests límits. Tot i així, precisament amb el paisatge, amb el concepte de paisatge, sembla que això encara està bastant lluny d'assolir-se, sobretot adoptant una resposta que tingui un ampli consens. El mateix concepte fuig de «declaraciones perentorias y teorías totalizadoras, y sólo puede proponer modelos de aproximación y de interpretación del fenómeno» (Colafranceschi, 2007: 17). Part d'aquest fet es produeix per la mateixa naturalesa canviant del paisatge, ja que en essència, el paisatge és quelcom que està en contínua transformació i canvi, encara que a vegades aquests processos no es facin massa evidents o visibles amb un simple cop d'ull pel fet que hi ha elements que passen més desapercebuts que altres, per segons qui. Per tant, a banda d'una imatge visible i evident -realitat física, per exemple- que ens proporciona el paisatge, també se'ns dona una imatge menys evident per a tothom, aquella que és més bé fruit de les experiències i percepcions personals de cadascú -i al mateix temps també de la cultura en general, la representació que es fa a través d'aquesta-. El paisatge és alhora quelcom que es mou entre aquestes dues 'polaritats'. És més, això ens allunya encara més de poder trobar una definició mínimament satisfactòria, ja que no es pot produir «una definició ontològica a una realitat visible e invisible en continuo movimiento que pertenece al ser humano» (Venturi, 2008: 115). I per seguir amb la valoració de Maderuelo, aquest ens recorda que «ha sido intentado en muchas ensayos y manuales sin que ninguna de las definiciones obtenidas sea plenamente satisfactoria, ya que todos parecen parciales al surgir desde puntos de vista epistemológicos concretos que, en muchos casos, resultan contradictorios» (Maderuelo, 2005: 9).

Part de la dificultat per definir 'el concepte de paisatge', per saber exactament a què ens referim quan en parlem, és deguda al seu ús i abús<sup>1</sup> al llarg dels darrers anys (Maderuelo, 2005, 2008), utilitzat en contextos amplis, diversos i heterogenis, i fins i tot per expressar quelcom que transgredeix la mateixa naturalesa del terme. L'altre factor evident és la instrumentalització (Maderuelo, 2005: 10; Nogué, 2010a; Roger, 2000) que se n'ha fet. Ja sigui per defensar aspectes exclusivament ecològics o, posem per cas, defensar qual-

sevol tipus d'intervenció arquitectònica, urbanística o d'infraestructures diverses, les quals s'apropien del terme 'paisatge' a mode de referència conceptual i forma de validació dels seus projectes i interessos, tot i que en el fons acaben anant en contra d'aquest.

Alain Roger ens recorda que un paisatge no es pot confondre amb un ecosistema ni tampoc amb un geosistema. És més, reivindica que «el paisatge no és un concepte científic. [...] no hi ha, no hi podria haver una ciència del paisatge, la qual cosa no vol dir, ben al contrari, que no pugui ser objecte d'un discurs coherent.» (Roger, 2000: 144). Cal tenir present però, que aquesta definició no sol caure massa en gràcia a alguns geògrafs, especialment unes dècades enrere, quan defensaven el paper de la geografia com a ciència del paisatge (Cfr. Martínez de Pisón, 2009: 107-108). Fins i tot, El Consell d'Europa és prou clar al respecte quan diu: «No hi ha cap mètode reconegut universalment per estudiar, identificar i avaluar els paisatges, tot i que existeix un cos important de coneixement que s'hauria d'aprofitar.» (Consell d'Europa, 2005: 37).

El mateix John Brinckerhoff Jackson, conscient de la insostenibilitat de voler mantenir en l'actualitat una definició de paisatge que data d'uns tres-cents anys enrere (Brinckerhoff, 2010: 262), ens proposa una metàfora molt il·lustrativa per poder entendre com és que el paisatge ens porta tants conflictes, equiparant el paisatge amb el mateix llenguatge:

Como un lenguaje, un paisaje tiene unos orígenes oscuros e indescifrables; como un lenguaje, es la lenta creación de todos los elementos de la sociedad. Crece siguiendo sus propias leyes, rechazando o aceptando neologismos cuando lo estima pertinente, apegándose a formas obsoletas, inventando otras nuevas. Un paisaje, como un lenguaje, es un ámbito de perpetuos conflictos y compromisos entre lo que está establecido por la autoridad y lo que los autóctonos insisten en preferir. (Brinckerhoff, 2010: 263)

Perejaume, davant l'ús i abús excessiu del terme 'paisatge' en l'actualitat, comenta que fins i tot ha provat de canviar el terme de gènere (Perejaume, 2012), per si d'aquesta manera ens diuen quelcom diferent i/o potser més suggeridor, no tant desgastat<sup>2</sup>. Una definició bastant 'estàndard' i estesa del que s'entén per paisatge és: «una àrea, tal com la percebi la gent, el caràcter de la qual és el resultat de l'acció i la interacció de factors



Fig. 8. Grafiti, Ctra. de Collblanc amb Camí Torre Melina, Barcelona. Abril de 2006.



Fig. 9. Rajoles, ombra i asfalt amb grafiti al fons, Ctra. de Collblanc amb Camí Torre Melina, Barcelona. Abril de 2006.



Fig. 10. Tanques sembrades, esbarzers i cablejat elèctric, Camí de Tramuntana, Menorca. Juny de 2013.

naturals i/o humans.» (Consell d'Europa, 2005: 21). Però cal tenir present també, com comentàvem abans, des d'on es crea aquesta definició i amb quina finalitat, que en aquest cas respon a una voluntat de legislar en matèria de paisatge. Maderuelo, per la seva banda, ens recorda que la nostra cultura consumista ens ha portat a entendre el paisatge com un objecte o cosa, o bé un conjunt d'aquests configurats per les transformacions humanes o per la naturalesa. Reivindica sobretot desmarcar-se d'aquesta idea de medi físic i naturalesa en relació al concepte de paisatge, ja que a part de ser -el paisatge- quelcom pròpiament humà, fins i tot exclusivament humà, que és fruit del nostre pensament, imaginació i creació, el paisatge és «un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura.» (Maderuelo, 2005: 17). És a dir, cal algú que observi i que, un cop apreciat el fet, allò observat li propiciï algun tipus de sentiment i reacció, que respongui emocionalment. I en aquest acte d'observar òbviament cal un cert aprenentatge fruit de l'experiència perquè el fet de mirar esdevingui estètica, seguint la perspectiva de l'art. De no ser així estaríem parlant simplement de territori, o de *paraje* -en castellà-, per nombrar el conjunt d'elements del substrat físic que ens serveix de suport per poder esdevenir paisatge en el cas que hi hagi mirada desinteressada i intencionalitat estètica (Maderuelo, 1997: 10).



Fig. 11. Pal elèctric enmig de la civada, Camí de Tramuntana, Menorca. Juny de 2013.

És evident que no cal confondre ni territori ni naturalesa amb paisatge, ja que aquest és quelcom humà produït a través de dues vessants principals i alhora simultànies, que no deixen d'alimentar-se i confondre's mútuament (d'aquí part del debat, polèmica i diferents visions del terme). Per un costat tenim les intervencions i transformacions antròpiques sobre el territori, i per l'altre, les interpretacions i elaboracions mentals d'allò percebut (Maderuelo, 2006: 6). Especialment a partir d'aquest 'exercici' de la mirada és quan les transformacions, els treballs, i el pas del temps es veuen amb uns altres ulls i possibiliten, per exemple el fet de desprendre's dels usos exclusivament productius i funcionals dels treballs del camp i poder-hi veure quelcom estètic. Sorgeix el paisatge, bàsicament «como la filosofía lo hiciera de la perplejidad, de la admiración del mundo tal como es.» (Martínez de Pisón, 2008a: 16) i, a banda dels elements geogràfics, és en major mesura «desprendimiento, una mirada desinteresada que lo observa como un espacio en el que se han acumulado los tiempos y como un tiempo donde se han sucedido espacios» (Martínez de Pisón, 2009: 13). Tot això dit en paraules d'un geògraf. Però ben mirat, tal i com

ens recorda Maderuelo, el paisatge no és quelcom tancat en ell mateix, sinó que més bé possibilita moltes vies i facetes per poder-lo abordar i interrogar, ja sigui a través de la vivència, les arts, la poètica o bé la filosofia (Maderuelo, 2005: 36). Els elements geogràfics en determinen la forma i el rostre, com els agrada dir a molts geògrafs. A això cal afegir-hi la cultura i la imatge que ens dona (Martínez de Pisón, 2008a: 35). Així tornem a tenir les dues vessants o bifurcacions principals que conté el paisatge. Part d'aquesta visió i manera d'abordar el tema del paisatge és possible per la conciliació, al seu moment, dels valors que en podríem dir més romàntics i poètics, per un costat, i els científics i objectius, per l'altre, ja que d'entrada es tractava de visions molt confrontades i polaritzades per abordar el tema del paisatge.

Mentre els romàntics morien de sentiment, uns segles més tard els científics morien d'inanició sentimental i d'asèpsia, i ambdós de desconexió de la realitat. Cada una de les dues cultures va haver de reivindicar i posar límit a les seves postures -l'una reclamant al seu moment l'art per l'art i l'altra reclamant la ciència- per acabar adonant-se que el que deien no tenia cap sentit si n'excloïen l'altre. (Sabadell, 2005: 7)

Un cop conciliades però, aquestes dues posicions varen veure que més bé eren complementàries i que es podien enriquir mútuament.

El concepte de 'paisatge' es pot considerar una adquisició cultural relativament recent -s. XVI-XVII (Roger, 2000; Maderuelo, 2005)- si parlem sobre l'àmbit europeu -especialment a Holanda, França, Anglaterra i Itàlia-. En el cas espanyol arribarà una mica més tard. Quan es té constància de la documentació del terme és al 1708 (Maderuelo, 2005: 29), ja que a la Xina devers el segle V ja tenien una paraula -o més d'una (Berque, 2009: 58)- per anomenar el que nosaltres en diem paisatge (Maderuelo, 2005; Yarza, 2002). No totes les cultures però, tenen un terme per anomenar el que nosaltres en diem paisatge. Altres tenen conceptes molt similars que no acaben d'expressar ben bé la mateixa idea, sinó que es refereixen a altres coses amb un sentit potser més transcendent (Mallarch, 2011). Finalment, n'hi ha d'altres que ni tant sols en tenen la necessitat, ja que tenen una altra visió del món -cosmovisió-. Maderuelo insisteix però, que no es tracta d'un aspecte purament lingüístic i que aquest incideix en la concepció del món. L'estudiós afegeix que «in-



Fig. 12. Casat de Lloc, Ciutadella, Menorca. Gener de 2009.



Fig. 13. Tanques per Ciutadella, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 14. Tanques de Talis des del Camí de Cavalls, Es Migjorn Gran, Menorca. Juliol de 2013.



Fig. 15. Paret coberta de vegetació i tela metàl·lica, Camí Vell, Ciutadella, Menorca. Juliol de 2013.



Fig. 16. Casat de Lloc vist des del Camí Vell, Ciutadella, Menorca. Juliol de 2013.

tentar entender de qué modo las civilizaciones sin paisaje ven el mundo es tan difícil para nosotros como para ellos imaginar qué es lo que ahora llamamos paisaje.» (Maderuelo, 2005: 19). Per altra banda Agustín Berque ens parla de societats que tenen el que anomena '*pensamiento paisajero*', és a dir, que no estan afectades per l'objectivació i subjectivació que van esdevenir a l'actual manera d'entendre el paisatge, provocant una escissió de la natura i l'entorn. Quan aquestes societats intervenien en el territori, ja sigui amb una simple casa o qualsevol altre tipus de construcció o intervenció, ho feien en consonància amb els materials i emplaçament del lloc, l'espai i el temps. En definitiva, en consonància i harmonia amb la seva cultura, amb la seva forma de sentir (Berque, 2009: 104). Per tant, no tenien cap tipus de desvinculació i desconexió amb el lloc, ni cap distanciament provocat per la mirada (Perejaume, 2012). Així idò, al revés de com s'actua actualment, ja que la prepotència i el poder del mateix concepte de paisatge, en molts casos, ens fa dir o criticar unes coses i per altra banda actuar i intervenir de forma contrària.

Si seguim la doble significació del paisatge, d'objecte i subjecte, per un costat ens trobem amb la imatge del territori i la seva expressió. Per l'altre costat, la interpretació de qui el modifica o el va modificar. D'aquesta manera el paisatge esdevé una mena de «mediador per a la comprensió de la seva morfologia, les seves fenomenologies.» (Llop, 2009b: 182). En una línia similar s'expressa Piero Zanini, comentant que el paisatge ens remet «ahora tant a la cosa (entesa com a realitat física construïda i experimentada per l'individu) com a la imatge de la cosa (entesa com a experiència sensible), al món però també a la seva *representació*» (Zanini, 2012: 25). I continua exposant que si traduïm aquesta representació a termes lingüístics, ens remet al significat i significant, de manera que difícilment se'n podrà distingir un de l'altre. Si pretenem endinsar-nos una mica més enllà caldria qüestionar-se sobre el paper del paisatge i la mirada, de si és possible que el paisatge es manifesti independentment d'aquesta.

[...] ¿es el espectador el que define el paisaje? En este caso, lo visible es lo relativo a un punto de vista, a un encuadre, es una imagen. O bien, ¿existe lo visible, el paisaje, haya o no mirada? En este caso, lo visible y el paisaje son pensados como objetivos, como una faz exterior, un rostro, una fisonomía, entonces el problema del espectador eventual consiste en ajustarse perceptiva e intelectualmente a esta fisonomía: el paisaje no es una imagen, es una



forma. (Besse, 2010: 121).

Cal tenir present també que, de manera evident, aquestes dues posicions en la manera d'entendre el paisatge són de les més polaritzades que hi ha. Per la seva banda, Jean-Marc Besse, en certa manera, es posiciona i en remarca la importància des d'un posicionament historiogràfic, de poder llegir la història del sorgiment del paisatge des d'aquesta darrera via -on predominen els elements visibles i formes per sobre de la mirada-. Per tant, perquè l'espectador pugui veure i entendre el paisatge, s'hauria d'adaptar i ajustar a les característiques i especificitats del lloc o territori.

En parlar de paisatge, tampoc té massa sentit voler-hi afegir adjectius com natural, artificial o cultural. A part dels problemes que genera la paraula natural<sup>3</sup>, sempre és construcció humana, cultural, la modificació d'allò 'natural' al llarg dels anys. Tot i que d'una forma poc visible, per segons qui, n'és un element essencial. Sobretot però, es tracta d'una combinació d'aquests elements i molts d'altres, i no seria correcte defensar que només es compleix o predomina un d'aquests adjectius. S'ha de tenir present que «anomenar alguns paisatges naturals i altres artificials o culturals és oblidar el fet que els paisatges mai són completament un o altre.» (Whiston, 1998: 24). Per tant, per molt que vulguem aprofundir en un determinat aspecte del paisatge, a fi d'intentar solucionar algun interrogant, tampoc no es pot deixar de banda la imatge de conjunt, tots els elements -ja siguin més visibles o invisibles- que formen el que anomenem paisatge. Aquesta idea de conjunt serà doncs la que ens permetrà no desviar-nos excessivament cap a un plantejament o altre, deixant de banda i/o menyspreant tots els altres elements implicats. El fet de no poder posseir físicament ni materialment el paisatge hauria de recordar-nos encara més aquesta idea de conjunt, de quelcom format per elements diversos, on també n'hi intervenen de diferents i heterogenis.

El paisaje encantador que contemplé esa mañana está sin duda formado por unas veinte o treinta granjas. Miller es el propietario de ese campo, Locke de aquel otro y Manning del bosque de al lado. Sin embargo, ninguno de ellos posee el paisaje. Existe una propiedad en el horizonte que ningún hombre posee excepto aquél que pueda integrar todas las partes, es decir, el poeta.» (Emerson, citat dins Kepes, 2010: 121)



Fig. 17. Caseta vora el Macar d'Alforinet, Ciutadella, Menorca. Gener de 2007.

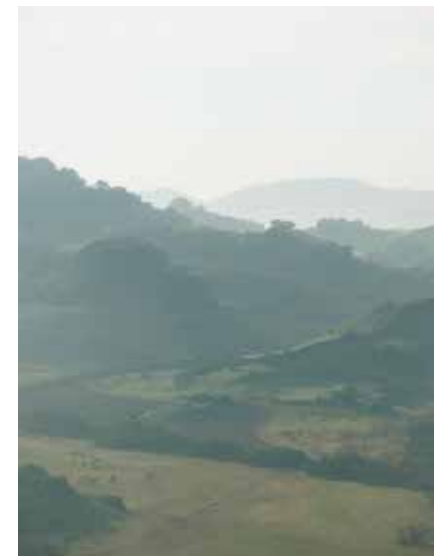


Fig. 18. Canal de ses Bótes, Ciutadella, Menorca. Gener de 2007.



Fig. 19. Vista de la zona de càrrega del port de Barcelona. Juny de 2013.



Fig. 20. Hotel Vela, Torre Agbar, Hotel Arts i Torre Mapfre, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 21. Vaixells de pesca i telefèric al Port de Barcelona. Juny de 2013.

Aquesta dimensió poètica del paisatge, que en el fons ve de la capacitat de sorpresa i admiració -del plaer estètic i desinteressat que comentàvem més amunt- també ens remet al plantejament de Poullaouec-Goidec (2007: 74-75). Aquest ens suggereix que l'essència del paisatge seria l'evocació, la capacitat de recordar i de relacionar els temps passats i els presents quan es manifesta un cert aconteixement, així com la capacitat que té el paisatge de fer-nos relacionar i evocar uns aconteixements, fets o situacions amb unes altres.

El paisatge se'ns manifesta bàsicament a través de la seva imatge, la seva fisonomia, el seu rostre -recordant el que acabàvem de comentar sobre el que ens deia Besse-, i per tant, molt probablement ens passarà també part del que de forma anecdòtica ens expressa Walter Benjamin sobre la dificultat de trobar paraules davant allò que se'ns manifesta i veiem més o menys abstruts i entusiasmats. Llavors succeeix que «sólo cuando encontré estas palabras, la imagen desapareció de lo vivido demasiado brillante y ciegamente» (Benjamin, 2012: 89-90).

La capacitat de comprendre i/o abstrure's davant el paisatge és també poder comprendre el passat i establir una certa continuïtat i/o coexistència amb el present, que és allò que també l'enriquirà plenament i en potenciarà el seu sentit. Establint una mena d'analogia i recordant el pensament de Merleau-Ponty, s'estableixen fortes similituds entre el paisatge i la filosofia o, concretant un poc més, amb el fet de ser filòsof -o senzillament pel fet de tenir inquietuds i preguntar-se sobre les coses, de construir un horitzó de sentit (Luri, 2012)-. Merleau-Ponty ens recorda que ser filòsof, «pensar filosóficamente es, en lo que concierne, por ejemplo, al pasado, comprender ese pasado en virtud del lazo interior que existe entre el y nosotros. La comprensión se vuelve, entonces, coexistencia en la historia, coexistencia que no se extiende solamente a nuestros contemporáneos» (Merleau-Ponty, 2011: 82).

I per abordar l'ambigüïtat i la pluralitat del propi concepte de paisatge ens caldria, enfront a la 'mala dialèctica', una 'hiperdialèctica', entesa com

[...] un pensamiento que, por el contrario, es capaz de verdad, porque encara sin restricción

la pluralidad de las relaciones y lo que se ha llamado ambigüedad. La mala dialéctica es la que cree recomponer el ser por un pensamiento tético, por un ensamblado de enunciados, por tesis, antítesis y síntesis; la buena dialéctica es la que es consciente de que toda tesis es idealización, que el Ser no está hecho de idealizaciones o de cosas dichas, como lo creía la vieja lógica, sino de conjuntos ligados en que la significación nunca es sino tendencia, en que la inercia del con-tenido nunca permite definir un término como positivo, otro término como negativo, y menos aún un tercer término como supresión absoluta de este por sí mismo. (Merleau-Ponty, 2010: 90)



Fig. 22. Port de Sa Nitja, es Mercadal, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 23. Collserola amb Montserrat al fons, Barcelona. Desembre de 2012.

## 2.1.2. Sobre Alain Roger i altres teòrics

Cada teòric o estudiós del paisatge tendeix a donar i defensar el seu punt de vista particular sobre què entenem per paisatge i el seu origen o tractant aspectes rellevants i a tenir en compte sobre aquest. No tots coincideixen entre ells i certes discrepàncies poden anar tant en les formes com amb el contingut, aportant nous matisos o bé expressant teories enfrontades unes amb les altres. En el fons però, tots ens ajuden a reformular i replantejar la idea de paisatge que puguem tenir, aportant nous punts de vista per considerar. El que no pretenem és fer un repàs exhaustiu, sinó més bé recordar aquells aspectes que considerem més rellevants. Al mateix temps se'ns brinda l'oportunitat de poder fer una breu revisió de la teoria de l'artialització d'Alain Roger, posant-la en relació i/o en qüestió amb altres teòrics.

Agustin Berque ens recorda que ja molt abans d'existir i replantejar el propi concepte de paisatge hi havia societats, i en certa manera n'hi continua havent (Mallarch, 2011), que sense tenir una paraula per denominar el que entenem actualment per 'paisatge', construïen i actuaven sobre el territori amb prou coherència i harmonia, fins i tot creant escenaris més bells que els que actualment nosaltres som capaços de crear. Són les que anomena societats amb un '*pensamiento paisajero*' (Berque, 2009), les que no actuen en contra dels seus propis discursos, és a dir, societats que no fan com nosaltres -que elaborem unes teories o discursos i després hi actuem en contra-, ja que «cuanto más pensamos el paisaje más lo masacramos» (Berque, 2009: 21). I d'una forma similar s'expressa Perejaume (2012), qui manifesta i reivindica una relació real amb el món, de tu a tu, expressant que no hi ha res més allunyat del paisatge que seure en una cadira davant un cert nombre de gent i posar-se a parlar, ja que en reivindica un contacte més 'real', més físic. Aquesta divergència entre la forma d'actuar i la de fer és la conseqüència del sorgiment del concepte de 'paisatge' (Berque, 2009: 87). I per haver-hi paisatge, per poder determinar si una determinada societat és vertaderament 'paisatgística' -és a dir, que és plenament conscient d'aquest fet i utilitza amb propietat el terme 'paisatge'-, entre altres condicions d'estètica i planificació per gaudir d'aquest, cal recordar que s'han d'establir un mínim de sis condicions: que existeixi una literatura que expressi la bellesa dels llocs; que existeixin jardins; que l'arquitectura s'orienti a poder gaudir de les vistes; l'existència de pintures que



Fig. 24. Collserola, camí i torres d'alta tensió, Barcelona. Desembre de 2012.

mostrin l'entorn; una o més paraules per dir 'paisatge'; i finalment una reflexió explícita del paisatge (Berque, 2009: 60). En la contemplació d'un paisatge s'estableixen relacions i referències de tot tipus. Quan observem un element -aquest element en concret- ens pot evocar o suggerir quelcom d'un altre, i en aquest fet les referències culturals també hi juguen un paper important. Això és el que el mateix Berque recull de l'estètica japonesa, el concepte de *mitate*. Es tracta de «ver un paisaje cualquiera como si fuera otro» (Berque, 2009: 115), de manera que més enllà de les diferències o semblances a nivell físic i/o morfològic, es tendeix a donar prioritat a les 'essències', a la relació que es pot establir a través de la cultura i les pròpies referències. Es pot entendre per tant com una manera de realitzar una espècie de metàfora. En relació amb la idea de *mitate*, hi ha qui defensa que el paisatge és com una mena de llenguatge, que el nostre llenguatge està influït pel paisatge i que aquest es pot llegir tant en un sentit pragmàtic com poètic. El paisatge és el suport i la base del nostre pensament, de la nostra forma de veure i entendre el món (Whiston, 1998)<sup>4</sup>. Berque manifesta que la realitat es mou entre allò subjectiu i allò objectiu, manifestant a més que aquest fet no només és aplicable al paisatge sinó a tota la realitat. D'aquesta manera «esta realidad es  $r = S/P$ , que se lee: *la realidad es S percibida en tanto que P*. Esto quiere decir que es una pura sustancia, no un simple entorno físico, sino un paisaje: un determinado entorno (S) percibido en tanto que paisaje (P).» (Berque: 2009: 118)

Alain Roger (2000) exposa que el paisatge no pot ser mai natural. A més, la natura és una invenció humana (Albelda; Saborit, 1997). Per tant, si el paisatge no pot ser natural, en tot cas és 'sobrenatural' en el sentit que li donava Baudelaire (Roger, 2000: 10), és a dir, l'art i la cultura transformen la realitat en quelcom superior, estètic i modificat, millorant la seva imatge, canviant i transformant el món en funció dels seus interessos i inquietuds. Així doncs, ja que la natura en si no existeix, es necessita l'ésser humà per formar-la, per transformar-la, per esdevenir cultura, per ser el resultat d'un procés cultural. Quelcom similar succeeix amb el paisatge -amb el propi concepte de paisatge- que té un origen humà, estètic i, segons Roger, sobretot artístic, ja que l'art ens ha mostrat a mirar. La gran pregunta però, sorgeix quan ens plantejem si per tant l'art en determina la mirada<sup>5</sup>, gràcies als bagatges culturals anteriors. Ens trobem que sembla que sempre ens calgui un referent per poder mirar i apreciar<sup>6</sup>, com si la capacitat d'admiració i contemplació -més



Fig. 25. Piràmides de Gizeh vistes des del Caire, Egipte. Juny de 2008.



Fig. 26. Façana del Centre Pompidou, París. Maig de 2007.



Fig. 27. Passatge Sant Antoni Abat, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 28. Antiga pedrera de grava, Alaior, Menorca. Novembre de 2012.

o menys estètica i del grau que sigui- no fos per si pròpia de la condició humana, com si haguéssim d'estar sotmesos al pensament i mirada de determinats artistes.

Fent ús d'una expressió de Montaigne, Roger (2000) ens exposa dues formes d'intervenció sobre la natura: l'artialització *in situ* i l'artialització *in visu*. La primera actua i incideix directament sobre el territori -posem per cas en l'elaboració de bancals, marges de pedra, etc.- i la segona és fruit de la mirada i de la percepció. La funció d'aquesta segona modalitat «consisteix en elaborar models autònoms (pictòrics, escultòrics, fotogràfics, etc.)» (Roger, 2000: 19). Tot i l'aportació a través de l'artialització, el que si es podria posar en qüestió és quan es manifesta precisament la 'funció' d'elaborar models autònoms. Per una banda, la idea de 'models' suggereix que aquests han de servir pels qui mirem després d'aquests primers, i en certa manera potser en condicionarà la mirada. I per altra banda, amb l'expressió 'autònoms' sembla que es negui el propi context perceptiu, fins i tot potser creant quelcom completament desvinculat de la realitat, on no existeixi cap referència ni punt de partida. Està clar que qui crea la bellesa és el propi observador i el seu sentiment (Berque, 2009: 75), però tampoc cal deixar completament al marge les singularitats i morfologies pròpies de determinat indret i punt de trobada amb l'observador. En part, podem compartir que la funció dels artistes és «recordar-nos aquesta veritat primera, però oblidada: una terra no és, d'antuvi, un paisatge, i per passar de l'un a l'altre cal un treball d'elaboració artística» (Roger, 2000: 21), però tampoc podem acceptar aquesta tasca i funció exclusivament estètica per part d'aquests, ja que cal considerar també, en l'elaboració i transformació de la idea de paisatge i també en la seva apreciació, la mirada i funció de molts altres -ja siguin científics, antropòlegs, etc.- (Besse, 2010) (Vegeu també el següent apartat, 2.1.3).



Fig. 29. Torrent de sa Boal, Ctra. de Favàrtix, Menorca. Novembre de 2012.

Pel que fa a l'àmbit purament pictòric -occidental-, les obres esdevenen paisatge quan, per un costat, es tendeix a deixar de banda els motius religiosos. Per tant, això esdevé a una laïcització dels elements, desvinculats de la seva funció simbòlica i religiosa -que en tot cas tenien en un principi si hi figuraven-. Per altra banda, la construcció d'una unitat (Roger, 2000), d'un conjunt, d'un instant perceptiu o imatge de conjunt, com un 'tot'. Un altre fet remarcable és el 'descobriment' de la finestra i del mirall, ja que el fet d'aïllar quelcom del que l'envolta i poder-li donar el protagonisme que es mereix també serà decisiu en la

formació del paisatge (Roger, 2000: 81-83), -la finestra contribueix a les característiques esmentades més amunt: unificar i laïcitzar-. El fet d'aïllar «al país en el cuadro, lo convierete en paisaje» (Roger, 2008: 71). Però també hi ha qui, sense menystenir les aportacions que puguin haver resultat al seu moment de l'escola flamenca -finestra, mirall-, considera que és exagerar un poc «que este hecho haya transformado el "territorio" en paisaje.» (Milanini, 2007: 101).

Si recordem la conclusió a la que arriba Agustin Berque sobre el concepte de *mitate*, explicat un poc més amunt, tot i que en un inici agafa unes altres vies i intenta desmarcar-se, comparteix similituds o, més ben dit, en el fons acaba caient en les mateixes teories i esquemes que Alain Roger (López, 2011: 96). Cal recordar també les dues principals vies que de forma general es fan servir per escriure sobre el paisatge i que en part manifesten certa oposició entre elles.

Hay dos modos de escribir esta *gran historia del paisaje*. Uno, el de Ernest Gombrich o Alain Roger, insiste en la fuerza del patrón o el esquema como forjador de miradas y, sin duda, resulta sociológicamente ilustrativo. El otro, el de Raffaele Milanini o Javier Maderuelo, se recrea en la presentación de las ideas y las formas de aquellos que lo descubren y lo redescubren. A pesar de su carácter descriptivo, la segunda es más acertada. (López, 2009: 48).

Fins i tot hi podríem afegir que el mateix Maderuelo, en alguns aspectes cedeix davant la teoria de Roger (Cfr. Madeluero, 2008b: 8-9), quan reivindica el paper de l'artialització en la construcció contemporània de 'paisatge'. En certa manera, Joan Nogué mostra certa afinitat en posar de relleu el paper de la cultura i l'art per incidir en la mirada de l'observador, expressant que «calificamos de bello un paisaje cuando, consciente o inconscientemente, podemos reconocer en él un antecedente avalado artísticamente, y hoy podríamos añadir mediáticamente.» (Nogué, 2008b: 12). Dit d'una altra manera, hi ha una mena de 'paisatge arquetípic', avalat per una elit artística, que es transmet generació rere generació (Nogué, 2010a: 46), mostrant a la gent el que en certa manera està avalat i reconegut com a paisatge o model a seguir i valorar i el que no ho està. D'aquesta manera, si reprenem la discussió i les paraules de Federico López Silvestre respecte la vessant idealista del paisatge -aquella que considera que és representació<sup>7</sup>, ja que l'altre seria la que considera



Fig. 30. Nou Barris des de Collserola, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 31. Torre Baró, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 32. Es Camp Redó amb Torre-Solí Nou de fons, Alaior, Menorca. Agost de 2013.

que simplement és, que no representa res-, li retreu a Roger que el paisatge hagi sorgit només gràcies a alguns artistes (López, 2011: 94). D'aquesta manera, Roger considera que «las imágenes del arte crean el fundamento de la percepción estética del mundo.» (López, 2011: 96). La problemàtica i la qüestió, per tant, es refereix a si ens resignem a considerar el paisatge sota aquests límits o bé defensem certa autonomia i llibertat de l'espectador. Per acabar d'enllestir la crítica, López es pregunta si Roger

[...] se ve obligado a acudir constantemente a la idea de los «poetas-profetas», a los «faros», a los que «prefiguran», a los que «vaticinan», para resolver una paradoja de su planteamiento esquemático, a saber, que necesita a un primer artista que dé el paso en ausencia de esquemas que le informen acerca de las bellezas del paisaje para que otros sí podamos ver el paisaje apoyándonos en los creados por ellos. La cuestión es sencilla: ¿cómo es que ese artista, que carece de esquemas previos, sí puede valorar el paisaje de, por ejemplo, una montaña, y disfrutar de la experiencia paisajera sin esquemas que lo orienten antes? En otras palabras, ¿cómo puede darse el fenómeno Petrarca? (López, 2011: 97)

A banda de la cultura i el propi subjecte, ens calen elements físics -elements reals- perquè la nostra mirada s'hi relacioni i hi interactuï. Al mateix temps és indispensable que quelcom ens atregui l'atenció. Què és sinó l'estètica, més enllà de ser un moment d'admiració i sorpresa, d'una experiència en pròpia pell?

Segons Milton Santos, el perill de certes teories rau en la distància que generen en relació amb el món, ja que «la pureza y la abstracción de los conceptos conducen a teorías cada vez menos representativas de las realidades completas e individuales, cada vez más representativas de la totalidad de los objetos.» (Santos, 1996: 40). Perejaume, en referir-se al paisatge durant el romanticisme, critica la distància, la llunyania i l'abstracció que progressivament es produeix, esdevenint i reforçant també el predomini de la mirada sobre el món, però una mirada que és com si necessités distanciar-se molt de les coses per poder entendre, veure i apreciar (Perejaume, 2012). Per la seva banda, Federico López Silvestre ens recorda i remarca:

Con los años me he dado cuenta de que no basta teorizar; las teorías, del tipo que sean, tie-



Fig. 33. Parc de l'Escorxador, Barcelona. Novembre de 2012.



nen que estar a la altura de los tiempos. En el presente, para el caso del paisaje, hay muchos frentes abiertos. Entiendo que, ante la furia desregularizadora del capitalismo rampante, y ante el miedo a la ilegalidad de los sesenta y setenta, surgiese una teoría como la de Alain Roger, que vio la luz en 1978 y que, básicamente, sirvió para reivindicar los valores paisajísticos y artísticos ya dados. Cabe, ahora, hacer otro gesto: el problema no siempre es la falta de regla o artialización; el problema, a veces, es su exceso [...]. (López, 2011: 100)



Fig. 34. Edifici de nova construcció i comptador elèctric, Farrera, Lleida. Octubre de 2013.



Fig. 35. Lastres, Astúries. Febrer de 2013.



Fig. 36. Alendo, Lleida. Octubre de 2013.



Fig. 37. Cases al penyal del Barranc de Son Boter, Menorca. Agost de 2013.

### 2.1.3. Paisatge i cultura

Tot paisatge, el mateix concepte de paisatge, implica i porta una dimensió cultural que difícilment aportarà sentit o quelcom per poder-hi aprofundir si es desvincula i s'intenta separar del mateix concepte de paisatge. Per tant, quan s'utilitzen expressions com 'paisatge cultural' en el fons no deixa de ser una redundància. Però si que es vol incidir en aquest apartat en les implicacions i els vincles que s'estableixen -des de la cultura- i que tenen a veure amb la construcció del paisatge. D'aquesta manera, cal entendre-ho com una de les moltes vies que ens permeten aproximar-nos al paisatge. No per això cal considerar-la com l'única vàlida, deixant de banda una visió més holística del propi concepte, sense tenir en compte les altres vies que cal entendre de forma simultània si no es vol caure en reduccions i estereotips.

El mateix Javier Maderuelo ja manifesta que el paisatge «es un constructo, una elaboració mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura.» (Maderuelo, 2005: 17). La cultura actua sobre el territori, hi deixa la seva empremta al llarg dels anys, les generacions, les transformacions i evolucions pròpies de cada època i situació. Actua i incideix sobre la 'imatge' del paisatge -a nivell visible, físic, com poden ser els camps de conreus, etc.-, però al mateix temps la cultura també incideix sobre la humanitat en major o menor mesura, tant en l'àmbit col·lectiu com individual, i en certa manera tindrà quelcom a dir sobre la mirada del subjecte. El que realment es fa difícil determinar és en quin grau i mesura les percepcions es veuen més o menys coordinades o influenciades pel bagatge cultural i/o també per certs patrons o imatges arquetípiques (Nogué, 2010a). Als paisatges actuals es fa evident el pòsit i superposició d'elements diversos, propis també d'èpoques i moments diferents, de manera que es posa en evidència allò que d'alguna forma perdura en el temps o conviu en una època o en un moment- o en un espai que no s'acaba de correspondre i vincular pel simple fet que les intencions i accions humanes, que esdevenen culturals -han canviat, han evolucionat o senzillament s'han mogut en favor d'uns altres interessos, necessitats o ideals-. El paisatge, vist des de l'òptica de la cultura, es pot entendre com un seguit d'estrats geogràfics i diferents capes estratigràfiques que no sempre corresponen exactament a les diferents èpoques o estadis de cada estrat. A vegades es veuen alguns elements barrejats i alterats incidint finalment en la imatge que

ens dóna, que vindria a ser la cultura. Millor dit, es podria entendre el paisatge com «un palimpsest que conserva en el present i per al futur els signes del passat: el territori és un pergamí que no parem de rascar i reescriure, sense adonar-nos que hi deixem empremtes» (Raffestini, 2009: 47).

Carl O. Sauer és considerat el primer estudiós en fer ús del concepte de paisatge cultural entenent-lo com «el resultado de la acción de un grupo social sobre un paisaje natural. La cultura es el agente, la naturaleza el medio y el paisaje cultural el resultado» (Sabaté, 2008: 251). Si es canvia el concepte de naturalesa o paisatge natural pel de territori, la definició ens segueix funcionant. El que sí és clau és la idea bàsica de la cultura com agent de canvi, transformació, modificació i actuació de qualsevol tipus sobre el territori. La mateixa cultura també es pot entendre des del punt de vista «dual» (Nogué, 2010a) com passa en el mateix concepte de paisatge -tant en el sentit de realitat física, com de representació i imatge-, essent també la cultura qui transforma el territori en paisatge en un sentit o altre, és a dir, produint un determinat tipus de paisatge. Al mateix temps, la cultura, incideix en els imaginaris individuals i col·lectius establint algunes constants i al mateix temps introduint algunes variacions, alteracions o canvis més o menys evidents. Es pot entendre el paisatge com un «escenari natural mediatitzat per la cultura.» (Nogué, 2010a: 57).

Al llarg del temps i les percepcions humanes, a banda de la pròpia realitat 'objectiva', determinats elements del paisatge van adquirint significats i valors que poden arribar a esdevenir símbols (Nogué, 2008b: 10-11). El fet de tenir la capacitat de transformar el territori no deixa de fer també que el paisatge que ens han deixat altres generacions o el que aquesta generació deixarà suposi una càrrega que pot limitar certes actuacions o, al mateix temps, aprofitar part del seu potencial (Nel·lo, 2012: 23-24). En una línia molt semblant s'expressa Kevin Lynch, quan reconeix que si el paisatge està «saturado de significados mágicos puede inhibir las actividades prácticas.» (Lynch, 2008: 169). Afegeix també que «la explotación se lleva a cabo con más facilidad cuando no hay sentimentalismo respecto a la tierra.» (Lynch, 2008: 169). Per tant, el que succeeix i es veu reflectit en el paisatge equival també pel mateix concepte de cultura, si considerem per un costat que -de forma més o menys estereotipada i senzilla podríem dir- qui és partidari de



Fig. 38. Espigó al port de Lastres, Astúries. Febrer de 2013.



Fig. 39. Blocs de Formigó al port de Gijón, Astúries. Febrer de 2013.



Fig. 40. Llambordes i asfalt al Poblenou, Barcelona. Octubre de 2007.



mantenir les 'tradicions' i qui, per altra banda, en reincorpora de noves. O qui les refusa completament.

Si ens referim a la teoria de l'artialització, com hem pogut veure a l'apartat anterior, els paisatges s'entenen més que mai com «adquisicions culturals» (Roger, 2000: 7), tant pel que fa a l'artialització *in situ* com *in visu*. Per altra banda, Besse ens recorda que aquesta aportació es limita pràcticament a l'àmbit estètic i que cal considerar també l'aportació cultural «del sabio, la del médico, la del ingeniero, la del religioso o la del peregrino, etc.» (Besse, 2010: 116). En una línia similar es manifesta Joan Nogué, expressant que el mateix paisatge es compon d'una dimensió més personal i subjectiva i, d'una altra banda, d'una vessant social i de cert consens col·lectiu (Nogué, 2010a: 126). Al mateix temps, aquestes dues vies es veuen clarament impregnades de la vessant cultural.



Fig. 42. Marcatge d'un camí amb pintura groga, Burg, Lleida. Octubre de 2013.



Fig. 43. Fulles seques entre la terra i l'asfalt, Burg, Lleida. Octubre de 2013.

## 2.1.4. Paisatge envers territori

Al parlar de paisatge, no es pot confondre ni s'ha d'equiparar amb el territori. No són dos termes sinònims però es relacionen d'alguna manera, per això es produeixen confusions i alhora certs malentesos -sobretot per la proliferació i ús indiscriminat i abundant del terme paisatge-. Aquest terme s'empra fins i tot per defensar valors purament funcionals, posem per cas. Però també s'empra el terme 'territori' dotant-lo de valors estètics.

El territori es limita a ser el suport físic, el paisatge té qualitats estètiques gràcies a l'ésser humà. Per tant la relació entre els dos termes s'estableix perquè, d'alguna manera, per haver-hi paisatge ens cal primer un territori amb unes característiques i uns elements geogràfics determinats. El paisatge està per 'sobre' del territori, com un nou estat o esglaió que és fruit de l'acció humana i la seva cultura, la seva forma de veure el món, la seva mirada estètica i desinteressada -més enllà de mides, normatives i funcions més pròpies del territori-. Per haver-hi paisatge cal «una mirada despegada de las exigencias vitales del sujeto con respecto al territorio.» (Carbó, 1997: 25).

El territori s'ha d'entendre com quelcom amb propietats extensives i quantitatives -més que no pas intensives i qualitatives (Assunto, 2011: 46), més pròpies del paisatge-. Iñaki Ábalos ens recorda que si el paisatge implica un punt de vista humà, propi de l'alçada humana de cadascú, el territori en canvi implica una vista d'ocell, la qual permet una gran abstracció, a fi de respondre també a les necessitats i voluntats científiques (Ábalos, 2005: 42), aquelles allunyades de l'estètica, la poètica i el paisatge. El territori és afí a l'urbanisme<sup>8</sup> ja que és utilitzat en funció dels interessos d'aquest<sup>9</sup>. Per tant, cal entendre el territori com el solar buit que espera perquè s'hi construeixi, no com el solar entès com a *terrain vague* (Solà-Morales, 2009) -que es tractarà al capítol 3.1.2- ja que aquest tipus de mirada porta intencionalitat estètica i oberta a noves possibilitats i mirades en evolució. El territori és l'espai del promotor, del constructor, de les ordenances urbanístiques i tot allò que conté una regió, un poble, ciutat, província o comunitat, exclusivament en termes de 'números', és a dir, els casos que fan ús de les mesures de l'espai i els seus elements quantitativs -no qualitativs- per determinar, per exemple, la demografia, la recaptació d'impostos, el nombre d'habitants, etc.

Des de la geografia s'acostuma a entendre el territori com el rostre del paisatge. S'entén el paisatge com una fisonomia del territori que és variable, dinàmica i canviant (Español, 2008: 203). Tot i que està clar que aquesta fisonomia del territori dona pas al paisatge, considerem que no s'ha de limitar la definició i característiques principals del paisatge a «la expresión del territorio y de sus procesos» (Español, 2008: 203), ja que aquest tipus de definicions no ajuden a aprofundir ni diferenciar amb claredat els dos termes de forma eficaç i, per tant, correm el perill de generar certa confusió.

Per altra banda però, cal tenir present i no descuidar que és la mirada al territori -amb la voluntat 'cientifista' i geogràfica pròpia de la confecció de mapes i per la descripció de les principals poblacions i/o ciutats-, la que donarà el 'primer' pas cap al que posteriorment serà el paisatge, ja que els mapes encaminen «la mirada de los pintores hacia el territorio» (Maderuelo, 2008a: 57). Aquest fet propiciarà l'atenció i el desmarcatge d'elements que ja no es podran considerar pròpiament geogràfics, ja que anaven encaminats i van esdevenir quelcom 'autònom' i independent del vincle inicial amb la geografia i el territori, resultant així quelcom estètic, fruit de la mirada, de la cultura, i del pòsit d'aquesta. Segons Antonio Ansón (2008), es podria establir un estret vincle i paral·lelisme entre la fotografia i el territori, ja que tant la fotografia com el territori, com a concepte, només esdevindran paisatge si aquests es desvinculen de la seva primera funció per poder resultar quelcom diferent, posant-se al servei de l'estètica<sup>10</sup>.



Fig. 44. Penyal de marès a la Vall de Son Boter, Menorca. Agost de 2013.



Fig. 45. Vista des del Turó de l'Home, Barcelona. Maig de 2013.



Fig. 46. Cala Pudent, Menorca. Abril de 2009.

### 2.1.5. Paisatge, imatge inacabada

Arbre en l'ocell  
que et va dur,  
en l'ocell on vas ser  
llavor al teu bec:  
arbre del cant.

(Perejaume, 2011: 109)

El paisatge implica canvi, i aquest canvi, evolució i/o transformació no només es dona o es manifesta al llarg del temps -fent-se d'una manera molt més evident i visible en poder comparar el passat amb el present-, sinó també en el moment 'present', relativament immediat, encara que aquest potser és el més difícil d'apreciar. Si seguim les principals vies i aproximacions que es donen -de forma més o menys simultània al percebre'l-, al propi concepte de paisatge, el que podríem anomenar realitat física del territori i, per altra banda, la imatge que en rep qui observa -és a dir, cal un espectador i una voluntat de mirada, i en tota mirada una intencionalitat o unes preferències més també el bagatge cultural-, és evident que tampoc s'escapa de l'evolució i el canvi. Tant la imatge que es rep com la que es percep mai serà la mateixa i, per molt que ens sembli que veiem el mateix, el nostre pensament no es produirà de la mateixa manera, en el mateix ordre i acord, amb el mateix recorregut de la mirada i al mateix temps, posem per cas, que el recorregut dels nostres passos. I per molt que ens semblés que així és, al cap d'un segon o dos un núvol pot tapar el sol i, encara que no fos així, la terra es mou i gira al voltant del sol. Per tant, no podem veure ni percebre el mateix -encara que en moments d'apatia i monotonia davant el que veiem i potser ja coneixem d'entrada ens ho creguem-, però sí que necessitem, per fer-nos la idea de paisatge, una espècie d'imatge de conjunt, de moment de síntesi, d'unificació (Roger, 2000). Però serà només aquell precís instant per poder dir: 'paisatge', per poder en certa manera idealitzar el que veiem (Maderuelo, 2006: 238). Cal tenir present i ser conscient també que davall aquesta imatge que en diem paisatge hi ha quelcom que en podríem dir el substrat real d'aquesta aparença, que no para de moure's i refer-se i, al mateix temps, en potencia i propicia el canvi de l'altre. On comença i on acaba un paisatge? Per molt que sigui d'escala humana (Fernández, 2006: 233) i allà on situem l'horitzó, en realitat aquest horitzó i aquests límits es veuen desbordats constantment. És la seva pròpia condició desbordar els seus propis límits, fer-se en certa manera extens i



Fig. 47. Pedrera, Es Mercadal, Menorca. Abril de 2009.



en part inabastable. D'aquí també la dificultat per definir-lo, d'aquí l'interès, fascinació i sorpresa per part del subjecte, de veure's sempre com desbordat, portat fora de si mateix sense poder trobar un centre que doni estabilitat i permanència (Besse, 2010: 148). És quelcom que sempre es mou i, per tant, la seva imatge tampoc es pot donar per acabada mai. Aquesta és part de la seva essència, de la seva condició. El mateix instant perceptiu com un 'tot', com una imatge unitària i de conjunt -en el sentit de Gestalt- és massa dèbil, massa inestable per perdurar en la il·lusió per molt temps. Al mateix instant serà reclamada a reformular-se per haver descobert o haver-se embadalit en un nou detall que obliga a replantejar la imatge de conjunt que es pretenia aconseguir<sup>11</sup>. Potser els pintors, fotògrafs o escriptors són els 'únics' que en certa manera aconseguen, o es pensen que aconseguen, més que d'altres copsar una imatge d'allò que veuen, retenint-la als límits del propi marc, posem per cas. Però un cop instaurada en el marc i penjada, ja deixarà de ser aquella experiència en fer-la -pròpia del moment de fer-la-, aquella emoció o aquella necessitat de traduir en una determinada imatge serà òbviament quelcom fet, finalitzat i un cop finalitzat només podrà remetre en aquell instant -ja no ser l'instant en si, l'instant mateix- i sobretot a qui miri i percebi aquella obra, que no sigui el seu propi autor, observant que si està ben plantejada suggerirà un cert conjunt i imatge unitària, però només serà un instant, per perdre's posteriorment en l'evolució mateixa de qui observa i es qüestiona. I més enllà pensem en la distància que suposarà respecte qui l'ha feta.

La mateixa definició del Conveni Europeu del paisatge recull el fet que els paisatges evolucionen, canvien<sup>12</sup>. Cal tenir present però que els canvis, si són dràstics o bruscos, repercuteixen en els propis imaginaris de la població d'una forma molt més evident (vegeu capítol 5.1, 'paisatge i harmonia') i fan que aquests vegin afectat el seu sentit de lloc, la seva relació més immediata amb l'espai més proper que habiten. Hi podríem afegir que també en veuran perillar la seva noció de paisatge. Posem per cas el fet de veure com enderroquen un antic barri o les transformacions antròpiques sobre el territori, que són de tal magnitud que ja no les poden assimilar correctament, ja que l'espai de temps d'un determinat canvi és molt breu. A més, la magnitud visual i el seu impacte és massa evident, posant clarament en qüestió els imaginaris propis i culturals, en definitiva, el que se sol anomenar la imatge arquetípica que en podríem tenir (Nogué, 2010a). L'altre problema però, és caure en una visió que en podríem dir «congelada del territori»<sup>13</sup>, pròpia



Fig. 48. Obres per Sarrià, Barcelona. Juny de 2007.



Fig. 49. Antic forn a Son Boter, Menorca. Agost de 2013.

també d'una certa mirada 'atrofiada' que no té ni el més mínim interès ni necessitat de reincorporar en la imatge de conjunt, el paisatge, algun element propi de l'època en què es viu. Sembla però, que les actuals transformacions no van tant en una línia de coherència i planificació d'acord amb els temps i processos de cada època, sinó més bé d'una voluntat, que fins i tot en alguns casos en podríem considerar agressiva, en la seva condició de 'depredar' i capgirar el territori a tort i a dret (Schulz-Dornburg, 2012). És per això que hi ha «indrets on la terra adopta una qualitat marina. Aglomerada d'obra natural i d'obra humana, es plega i es mou com una estranya pell que no para de refondre's, que no para de refer-se, com si mai no s'agradés prou.» (Perejaume, 2007: 19). I potser per aquesta perpètua insatisfacció s'arriba a fer també qualsevol cosa, fins al punt que allò que consideràvem estable o intocable ara ja no ho sembla tant. Per tant, hi ha transformacions que més que mai posen en qüestió els nostres principis i convencions sobre l'estabilitat, seguretat o permanència: «Estem ara prou segurs que l'activitat humana no pot endur-se una muntanya?» (Perejaume, 2007: 19). Per altra banda, tot i que en el sentit originari potser s'ha perdut, segons ens recorda Brinckerhoff (2010: 180), tendim a una certa temporalitat o precarietat de les coses, és a dir, ens sentim atrets per certa idea de construcció ràpida i més o menys provisional, a partir d'allò més immediat, i al mateix temps de destrucció posterior, per poder-ne fer una de bell nou<sup>14</sup>.

Si establim una analogia entre el concepte de paisatge i el de ciutat, ens adonem que molts canvis i transformacions d'aquests responen bàsicament al procés de constant canvi que veníem comentant fins ara, on res no és definitiu i a més tampoc no es pot acabar de controlar, ja que no es pot incidir en cada ciutadà, en els seus interessos, en la seva voluntat ni intenció.

La ciudad no es sólo un objeto que perciben (y quizás gozan) millones de personas de clases y caracteres sumamente diferentes, sino que es también el producto de muchos constructores que constantemente modifican su estructura porque tienen sus motivos para ello. Si bien las líneas generales pueden mantenerse estables durante cierto tiempo, los detalles cambian constantemente. Solamente se puede efectuar un control parcial sobre su crecimiento y su forma. No hay resultado definitivo, sino una sucesión ininterrumpida de fases. (Lynch, 2008: 10)



Fig. 50. Porta i vegetació a Son Boter, Menorca. Agost de 2013.

Remarcar i recordar aquesta idea de canvi i transformació en constant procés és clau per poder entendre el paisatge en tota la seva dimensió, ja que a més és aquesta qualitat temporal que el fa singular. No podem pretendre que un instant, o la fixació d'aquest a través de qualsevol mitjà, es consideri plenament paisatge, com diu Pisón, «su propia acción puede constituir su sustancia». A més, cal insistir de nou que «el paisaje fijo es sólo un instante del paisaje» (Martínez de Pisón, 2009: 49). És més, seguint a Besse fent ús de les paraules d'Erwin Straus, es manifesta que el paisatge «es como el canto de los pájaros antes de que percibamos una melodía y un deslizamiento de nota en nota, sin comienzo ni fin.» (Besse, 2010: 148).



Fig. 51. Camp de fonoll i civada, Alaior, Menorca. Juny de 2013.

## Notes [Paisatge i teoria]

1. Per posar un exemple d'aquest fet podríem fer esment de la reflexió que fa Javier Maderuelo respecte la teoria de Robert Rosenblum i l'exposició i publicació de *La Abstracción en el Paisaje* (Rosenblum, 2007); posant-se de manifest una voluntat política de voler demostrar que la pintura abstracta nord-americana no prové tant de França, sinó més bé de la tradició nòrdica vinculada al Romanticisme. Però fins aquí res de nou, la queixa de Maderuelo prové quan es consideren 'paisatges' les pintures de Rothko, Still, Newman, o Gottlieb, per exemple. En paraules de Maderuelo: «es del todo excesivo, por más que el término paisaje haya dilatado su capacidad de significación hasta casi perder la posibilidad de referirse a algo concreto.» (Maderuelo, 2008b: 12).

2. L'evidència d'aquest fet la trobem al següent poema, on també, a part de «la paisatge», utilitza «la lloc»: «Les nimfes, ui! / La vida i la mort són dones, / i la paisatge i la lloc també. / I aquest tram de cel / amb la ruda que frega per perfumar-se'n: / totes dues ho són. / Com són dones les grans turqueses / a trenc d'alba, i els robins.» (Perejaume, 2011: 38). Caldria preguntar-se també la relació que es podria establir, així com la coneixença prèvia o no per part de Perejaume de la teoria d'Alain Roger (2000), de veure el paisatge com un nu, com una dona.

3. Vegeu Albelda, J.; Saborit, J. (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

4. Tot i que en aquest context, l'utilitzat per Whiston, la paraula paisatge no té sentit, ja que a l'època a la qual es refereix no existia aquest com a concepte.

5. La mirada de paisatge, tant en la simple apreciació estètica com perquè aquest existeixi com a concepte.

6. Tal i com es recordarà del que s'acaba d'esmentar més amunt sobre Berque (2009) del concepte de *Mitate*, que en part busca una referència cultural per mirar amb altres ulls, si no és que es consideri també el paper de l'espontaneïtat de l'observador.

7. I per tant el paisatge és una construcció cultural i/o mental; de manera que el fet de percebre estèti-

cament un paisatge implica reconèixer-hi un antecedent artístic, en certa manera avalat per la cultura.

8. «[...] el territorio es siempre el medio físico visto desde arriba, en planta, a vista de pájaro, lo suficientemente lejos como para poder abstraerlo, volviéndolo silencioso, callado, para poder utilizarlo según intereses ajenos: otra objetualización, cosificación, llamada urbanismo.» (Ábalos, 2005: 143)

9. Tot i que darrerament certs urbanistes/arquitectes fan ús d'intencionalitats paisatgístiques, o que van una mica més enllà del territori, el que passa també és que no es pot acabar de determinar si aquesta intencionalitat porta una voluntat real o senzillament una estratègia retòrica que se'ls ha incorporat al llenguatge urbanístic a fi de 'vendre' millor un determinat projecte.

10. Tal i com se'ns recorda, «La fotografía nace como herramienta territorial. Tanto la visión panorámica como la fotografía aérea encarna un deseo de conquista visual. La fotografía es la culminación del territorio, y da forma a una voluntad similar en términos económicos y políticos. Desde un punto de vista formal, cuando ese ojo territorial sobrepasa sus límites y se vacía de su función primera, se convierte entonces en manifestación estética. El territorio se sueña y se vuelve, por consiguiente, paisaje.» (Ansón, 2008: 253)

11. Vegeu Andrews, M. (2011). «Landscape: An Aesthetic Ecology» dins Luna, T.; Valverde, I. (dir.). *Teoría y paisaje: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. p. 73-88. En línia: [http://www.catpaisatge.net/cat/documentacio\\_coedi\\_2.php](http://www.catpaisatge.net/cat/documentacio_coedi_2.php) [Consulta: 19-11-2011]

12. «'Paisatge' es defineix com una zona o àrea tal com la perceben els pobles locals o els visitants, els trets visuals i el caràcter de la qual són el resultat de l'acció de factors naturals i/o culturals (és a dir, humans). Aquesta definició reflecteix la idea que els paisatges evolucionen al llarg del temps, a causa de rebre l'acció directa de les forces naturals i els éssers humans. També destaca que un paisatge constitueix un tot, els components naturals i culturals del qual es prenen conjuntament, mai per separat.» (Consell d'Europa, 2005: 31)

13. «La ambición por restaurar un paisaje, la pretensión de una topografía perfecta, el anhelo por una naturaleza inmaculada engloba el peligro de una visión congelada del territorio. Puede que la topografía

ideal, el lugar descontaminado, el terreno virgen, resulte ser poco más que un paraje sin ninguna posibilidad de evolución [...]» (Schulz-Dornburg, 2012: 19). Aquestes paraules de Júlia Schulz-Dornburg fan especial referència al que va passar al Club Med, al Cap de Creus, on l'orde de demolició no va deixar ni rastre de la presència humana en aquell indret amb la voluntat de tornar aquell lloc a la seva condició 'originària' i 'natural', quan el fet, posem per cas, de deixar algunes de les construccions de manera puntual hagués explicat millor l'evolució del lloc, així com també n'hagués potenciat la seva dimensió estètica.

14. «[...] parece que siempre hemos construido nuestras viviendas rápidamente y sabiendo que, en todo caso, podemos cambiarlas y mejorarlas, o abandonarlas. Los arqueólogos nos dicen que mientras las técnicas medievales de carpintería estaban muy desarrolladas en la construcción de barcos, puentes e iglesias, la construcción de la mayoría de las viviendas de campesinos era descuidada y carente de arte. Pocas viviendas se esperaba que durasen más de doce años, y no era inaudito que se prendiera fuego a la propia casa para celebrar una fiesta. Fácilmente podía reponerse.» (Brinckerhoff, 2010: 180).

## 2. 2. PAISATGE I SENTIT

No es pot simplificar el paisatge i la seva noció a quelcom extern, exterior i aliè a l'ésser humà, ja que aquesta realitat i invenció, que en diem paisatge, incideix també d'alguna manera en la forma que ens sentim i ens vinculem amb un determinat espai. Tampoc no ens podem desvincular del fet que es tracta d'una construcció pròpiament humana. Però a vegades una determinada definició de paisatge i/o lloc porta també implícita una negació i rebuig per part de qui defineix, en certa manera en funció dels seus interessos, d'allò que no és considerat lloc o paisatge, o que senzillament es nega i no es veu, ja que en molts casos qüestiona la pròpia manera d'actuar i intervenir sobre un territori.

Els espais en els quals habitem i pels quals transitem estan en evolució i transformació constant, és part essencial de la seva pròpia condició. Però actualment s'arriba a tal situació que degut a la velocitat de certes transformacions i canvis de paradigma en la manera de fer, ens arriben a provocar un cert rebuig, neguit o sentiment de pèrdua. Quedem sense la capacitat de retrobar o retornar a la coherència d'un indret que potser ens ha vist créixer i a través del qual hem construït el nostre pensament, espacialitzat les nostres inquietuds.



Fig. 52. Espai d'ús incert i efímer a la 'perifèria'. Macaret, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 53. Usos i materials divergents en funció de l'època. Al dintell s'aprecien alguns números i lletres, on la composició més dura de la roca l'ha fet perdurar. Ullastret, Girona. Novembre de 2008.

### 2.2.1. La inquietud dels llocs i dels 'no llocs'. Vincles emotius

L'espai i el temps, juntament amb l'experiència i la percepció humana, ens permeten entendre els espais i indrets que ens envolten, pels quals transitem i ens movem, passem més o menys estona i també habitem. La freqüentació -en l'espai- i l'observació -en el temps- permeten anar dotant de significat les zones que desconexíem o infravaloràvem. Les situacions i els successos s'encadenen l'un amb l'altre i fins i tot es superposen, es mostren a qui es mou d'un lloc a l'altre o per un determinat indret. Però també són ben presents per a qui manifesta cert 'estatisme', per a qui es mou d'un determinat punt -en l'espai- i veu tot el que passa al seu voltant. Els canvis més immediats i presents -passar un ocell, un cotxe...-, els canvis cíclics -dia, nit, estacions...-, i les lleis universals -gravetat, geologia...-; els canvis en evocació al passat -mental- i els canvis en evocació i projecció cap al futur -mental-. De tot aquest conjunt de canvis n'hi ha que els compartim amb gran majoria d'animals, d'altres són pròpiament humans i altres fruit del coneixement adquirit, no tant en relació amb l'observació directa, sinó més bé vinculats a la ciència, en el sentit 'd'imposat' culturalment, ja sigui a través d'aprenentatge autònom o no.

El 'lloc' difícilment pot adquirir aquest nom si no es produeix un mínim de relació i/o confrontació entre dues imatges, sons, elements físics visibles i/o tàctils, així com mentals. Tot això, amb la possibilitat de poder desencadenar en una posterioritat processos i relacions molt més complexes, ja sigui a través de reconstruccions mentals d'experiències passades o per la multiplicitat i ramificacions que poden adquirir les relacions simplement visuals, posem per exemple, d'una observació més detallada i atenta, i alhora també més diversa. Tampoc cal deixar de banda la relació -diguem-ne directe dels sentits- d'allò més immediat i evident, amb les imatges i/o construccions i/o reconstruccions mentals.

Els passos posteriors per aprofundir en aquest coneixement del 'lloc' poden ser diversos, però un dels més bàsics i elementals és freqüentar-lo i/o habitar-lo, ja sigui d'una forma més nòmada o sedentària. Potser el següent pas en l'adquisició de significat del 'lloc' sigui el fet de donar-lo a conèixer, o bé que sigui conegut per un altre, sense necessitat de relació amb el primer. Lentament, la progressiva successió d'éssers que transitin i habitin un



determinat lloc aniran teixint i superposant una certa imatge 'col·lectiva' d'aquest.

Atrevint-nos a resumir molt ràpidament aquesta història fins a certs models i maneres d'entendre'l actualment, podríem afegir que els llocs, un cop se'n coneix el seu secret i 'essència', s'esquemmatitzen, es redueixen, es banalitzen i es clonen. Es 'venen' a fi de crear hibridacions per poder ser emprats pels habitants actuals fugint, això sí, de tot grau de sorpresa, incert, perill, emoció i desconeixement que, per exemple, podria generar un lloc vist, viscut i vivenciat en primera persona i sense les alteracions pròpies de la homogeneïtzació contemporània.

Tendeixen els llocs a globalitzar-se? Se'ls pot seguir anomenant 'llocs' si tendeixen i s'en-caminen a allò global? Potser el problema sigui que ens vinculem excessivament a la imatge del lloc en un sentit visual més estàtic. És a dir, per exemple, ens quedem massa corpresos en certs estàndards visuals que són coincidents en diverses regions del planeta. Però el problema no és tant aquesta coincidència, sinó més bé el rebuig que ens provoquen aquestes imatges. Potser una d'aquestes imatges més comuna són els anomenats 'patis del darrere' -polígons industrials, pedreres, abocadors...-, per posar un exemple prou clar i evident. L'altra seria la consciència de cert artifici, de certa falsedat, com si la ciutat en si i els mateixos edificis es situessin al mateix rang que la publicitat<sup>1</sup>. Part d'aquesta darrera imatge es veu accentuada i fomentada quan l'observador tendeix constantment a evocar el passat, tant per posar-lo en relació amb el present com per seguir certes constants -que anomenarem i en podríem dir 'patró-imatge idíl·lica' o paisatge idíl·lic<sup>2</sup>- de creure que el passat sempre havia estat millor que el temps actual.

Pel que fa a Yi-Fu Tuan, aquest no es mostra partidari de carregar tot el pes i responsabilitat dels vincles afectius i emocionals que tenim amb un determinat lloc al fet que provinquin d'aquest mateix lloc en exclusiva o a través d'una percepció directa de determinada situació. És a dir, el lloc per si sol no és l'únic responsable del desencadenament de certs vincles i emocions positives envers un entorn, ja que hi incidiran també molts altres factors com per exemple el cultural (Tuan, 2007: 155). Però sí matisa dient que

El entorno puede no ser la causa directa de la topofilia, pero ofrece los estímulos sensoriales



Fig. 54. Rajoles modernistes i ciment per substituir les que falten, Passeig de Gràcia, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 55. Paret de blocs i paret seca. Alaior, Menorca. Novembre de 2012.

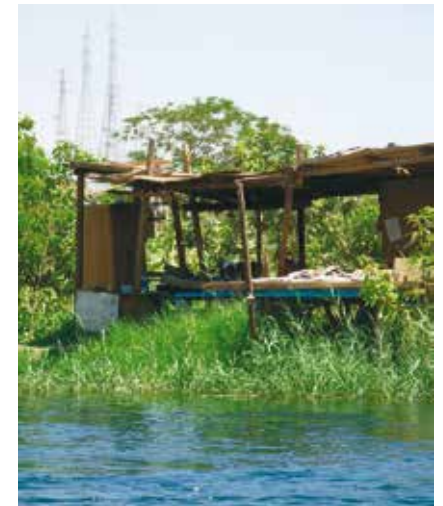


Fig. 56. 'Construcció-hàbitat' precari vora el Nil. Asuan, Egipte. Juny de 2008.



Fig. 57. 'Camps verds', Es Mercadal, Menorca. Gener de 2008.



Fig. 58. Vista des d'un turó prop de La Vall, Ciutadella, Menorca. Gener de 2009.



Fig. 59. Banc a Collserola, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 60. Sofà a Collserola, Barcelona. Desembre de 2012.

que, en cuanto imágenes percibidas, moldean nuestras alegrías e ideales. Los estímulos sensoriales son, en potencia, infinitos: aquel al cual decidamos prestar atención (valorar o amar) es la representación de un accidente del temperamento y de los propósitos individuales, así como de las fuerzas culturales que actúan en un momento determinado. (Tuan, 2007: 155)

Es veu així doncs com n'és de conscient del perill que suposa dir que un entorn determina, o almenys encamina una actitud o sentiment -o que n'és el principal impulsor o generador a mode de punt de partida bàsic i/o més important-, tot i que sigui clarament conscient del paper del lloc com a punt de partida en la generació de vincles -ja que el terme «*topofilia*» l'utilitzarà per posar de manifest una de les relacions més bàsiques i elementals-. Seguint les seves paraules; «*topofila* funde los conceptos de 'sentimiento' y 'lugar'» (Tuan, 2007: 155).

Quan els vincles emotius amb el lloc es produeixen en un sentit positiu, Tuan ens parla de «*topofilia*» definint-la com «el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Difuso como concepto, vívido y concreto en experiencia personal» (Tuan, 2007: 13). Així remarca també, certa incapacitat per definir amb paraules què ens passa quan ens sentim captivats o vinculats a un determinat indret, i reivindica el paper de l'experiència personal per fer concreta i real l'experiència afectiva amb l'entorn.

La 'topofília' s'ha d'entendre des del seu nivell més o menys subtil, elemental i primari. En certa manera, com el punt de partida o naixença d'aquesta relació o afecte envers un lloc, però no com el desencadenament directe de certa percepció simbòlica (Tuan, 2007: 130). Potser caldria considerar el cas d'una forta càrrega emocional, equiparada a un símbol, com un dels darrers esglaons a pujar per conèixer el lloc, si considerem que la topofília es situaria al primer estadi, a un dels més elementals. Cal afegir també que el propi terme topofília és ric en matisos i intensitat. D'aquesta manera és

[...] útil en la medida en que puede definirse con amplitud para incluir todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material. Dichos lazos difieren mucho en intensidad, sutileza y modo de expresión. La reacción al entorno puede ser principalmente estética y puede variar placer fugaz que uno obtiene de un panorama a la sensación y mente fugaz, pero

mucho más intensa, de la belleza que se revela de improviso. La respuesta puede ser táctil: el deleite de sentir el aire, agua o la tierra. Más permanente -pero menos fácil de expresar- es el sentir que uno tiene hacia un lugar porque es nuestro hogar, el asiento de nuestras memorias o el sitio donde nos ganamos la vida. (Tuan, 2007: 130)<sup>3</sup>

Quan a un lloc s'hi eliminen els elements que ens podrien ajudar a suscitar imaginaris o emocions en un sentit positiu i afectiu -topofília-, difícilment se'l podrà veure i imaginar de la mateixa manera, més bé s'afavorirà un cert neguit i inquietud.

Cada día son allanados, alisados, reducidos a dos dimensiones, como si fuesen pistas de aterrizaje. El resultado más patente de estas reconfiguraciones -sea cual sea, por lo demás, el confort espacial que ofrecen a los programas que las han generado- es que a sus habitantes, o a las personas que los frecuentan, les cuesta cada vez más espacializar en ellos sus pensamientos, sus sueños o sus emociones. Éste no es un problema insignificante. (Marot, 2006: 148)

El mateix Marot proposa una forma diferent de fer urbanisme que va més enllà de les convencions actuals (Cfr. Marot, 2006: 148). Des d'aquí i en relació amb la topofília, de què parlàvem més amunt, ens preguntem on aniran a parar els pensaments i emocions si no es poden vincular, projectar o espacialitzar en algun lloc concret. Es transformen doncs les topofílies en topofòbies (Lindón, 2006b: 386-387) en xocar amb una realitat tan canviada que no es reconeix. Sobretot no es reconeix perquè les antigues emocions que fins fa cert temps tenien el seu sentit en un determinat indret, de cop i volta es veuen contradites pel mateix indret, és a dir, per la transformació agressiva, antròpica i sense massa coherència que no té en compte els imaginaris de la gent. O bé cal considerar la capacitat del subjecte de poder-ne crear amb una certa afinitat a les seves expectatives i emocions. Per tant aquest conjunt de transformacions faran que el sentit de lloc adquireixi una complexitat molt més evident i, fins i tot, més difícil de desxifrar si es pretén rastrejar fins a cert origen o sentit del que per temps va ser, establint i generant certa ambivalència i conjunció de sentiments topofílics i topofòbics alhora i de forma tan densa i entrelligada que es faci difícil discernir quin és l'un i l'altre, i d'on ve l'un i l'altre.



Fig. 61. Matí a Es Grau, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 62. Mirant Barcelona des de Collserola. Desembre de 2012.



Fig. 63. Camps de conreu, Girona. Novembre de 2008.



Fig. 64. Glòries, Barcelona. Novembre de 2008.



Fig. 65. Pont a Ullastret, Girona. Novembre de 2008.

Tot i que Tuan no parla utilitzant directament el terme topofòbia, sí que s'interessa per les pors de la gent i els espais que es vinculen amb aquestes situacions i imaginaris (Tuan, 1980). Alicia Lindón (2006a) ens recorda, i incideix, els espais descuidats, com les perifèries i zones marginals i/o conflictives, com espais propensos a la por i el perill i, per tant, a ser evitats per la gent.

A través dels records i dels successos, tant positius com no, els espais van adquirint més significació, sentit de lloc. Claude Javeau ens explica el que denomina «síndrome de Lamartine», que tot i no parlar de topofòbia ni topofília comparteix certes afinitats que ens ajuden a ampliar les relacions que s'estableixen amb els llocs, tant des d'un sentit més positiu, com no tant:

Para Lamartine, todavía afectado por la pérdida de la Señora Charles, tal piedra es aquella donde la amada se sentó algún día, en la orilla del Lago del Bourget. Esto es lo que le confiere -a los ojos de Lamartine evidentemente- un carácter sagrado. Para cualquier otro viajero que no sea Lamartine, esta piedra, suponiendo que pudiera distinguirla de las demás piedras ubicadas alrededor del lago, no presenta ninguna característica particular, salvo que un guía, si esto pudiera ocurrir, le indique que se trata precisamente de la famosa «piedra de Lamartine», en cuyo caso y según su grado de cultura literaria, esta indicación tendrá o no tendrá sentido para dicha persona (de cualquier forma, será un sentido muy diferente al que tenía para el mismo Lamartine). (Javeau, 2000: 173-174)

Per tant, el lloc pot ser aparentment insignificant, i semblar que no té res de rellevant, i així la qüestió serà si qui l'observa no el coneix i/o el relaciona amb certes històries/llegendes/pensaments/imaginaris que li facin veure aquell indret carregat de cert mana (Javeau, 2000: 172-173).

Els imaginaris doncs es construeixen a partir de certs esdeveniments i fets, i no estan tant vinculats a una determinada estètica i/o bellesa dels indrets. D'aquesta manera ens apropem a una forma d'entendre el lloc que va més enllà de la seva aparent imatge. Un factor a relacionar i a tenir en compte és que els llocs actuals han canviat no només en la seva forma/fisonomia, sinó també en el seu contingut. Caldrà apropar-nos-hi per veure quina

és la situació actual dels llocs i si s'hi poden seguir establint vincles emotius de cert tipus, o els han perdut completament, o bé parcialment. Serà doncs cert que els llocs actuals tendeixen a homogeneïtzar-se? O és que qui mira s'ha homogeneïtzat al mateix temps que s'ha vist excessivament marcat per les seves fòbies, que en el fons també és la por a l'altre, als espais perifèrics o marginals de la ciutat? Accentuant d'aquesta manera una forma d'habitar les ciutats o els llocs que potser només es dirigeix cap allò conegut i segur -encara que sigui inconscientment-, els seus recorreguts quotidians es veuen marcats i redireccionats cap als carrers o llocs amb els quals no associa o no experimenta cap tipus de neguit, incertesa, indefinició o, simplement por.



Fig. 66. Edifici a Ullastret, Girona. Novembre de 2008.



Fig. 67. Vista des d'un interior d'illa de l'eixample. Setembre de 2007.



Fig. 68. El lloc adquireix sentit a través de l'ús i la freqüentació. En aquest cas associat també a 'desconnectar' i en certa contraposició al que suposa la ciutat. Parc de Collserola, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 69. Pi d'en Xandri. Sant Cugat del Vallès, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 70. La precarietat d'un espai perifèric i 'residual' es pot convertir en espai 'privilegiat' des d'on poder observar la ciutat. Parc de Collserola, Barcelona. Desembre de 2012.

## 2.2.2. El lloc

L'ús de termes com 'lloc' i 'espai' és abundant i bàsic en el parlar més elemental i quotidià, es donen per sabuts, però en analitzar-los amb més detall i atenció poden despertar nous interrogants (Tuan, 2011: 3). Amb la finalitat d'indagar en el coneixement i definició entorn el concepte de lloc, no ens dedicarem aquí a especular sobre la naturalesa de l'espai i el temps (Cfr. Lindón, Hiernaux, 2010: 274). Sí ho farem però a través d'altres vies més afins a les connotacions que adquireix i ha adquirit l'entorn més immediat que ens envolta, que anomenem 'lloc'. Tot això actualitzant la idea de *genius loci* (Cfr. Brinckerhoff, 1994: 157-158) que entenem de forma general com el sentit de 'lloc' i que tant debat i interès ha suscitat darrerament, potser no tant pel fet de voler definir i posar paraula al geni del lloc, sinó més bé pels diferents enfocaments i maneres d'entendre i viure el lloc que hi ha. És a dir, en el fons, com es veurà, és un problema que té certa relació amb els interessos de qui ho diu i des d'on ho diu. Tot això sense perdre de vista l'element clau i aglutinador, l'experiència i vivència personal de cadascun dels observadors i habitants de l'espai-lloc-món.

En síntesi i a mode de primera premissa inicial, considerarem que el 'lloc' és bàsicament la conjunció de tres elements: l'espai, el temps i l'experiència de qui observa -és a dir, el propi ésser humà-. D'entrada es pot establir certa dialèctica entre 'temps', entès com a moviment, i lloc -espai- entès com a pausa. Cal considerar que «el lloc és una pausa en el moviment. Els animals, incloent-hi els éssers humans, fan una pausa en una localitat perquè aquesta els satisfà les necessitats biològiques. La pausa fa possible que una localitat esdevingui el centre del valor sentit.» (Tuan, 2011: 138). Per tant, si s'entén el lloc com «pausa del moviment», cal remarcar que el fet de no estar en moviment ens canvia la percepció de les coses, i fins i tot pot fer-nos adonar d'aquestes que ens passen desapercebudes. D'aquesta manera, la pausa, a part del sentit vital i de supervivència més elemental<sup>4</sup>, també té un sentit sentimental i emocional, ja que ens fa veure amb nous ulls, i fins i tot pot ser el moment oportú o que ens farà venir al cap certes imatges a mode de síntesi del que ha estat l'experiència del trajecte, que combinades amb el nou emplaçament posen de manifest una gran riquesa de possibilitats.

Com es pot apreciar, el sentit de lloc tendeix a establir cert vincle amb el passat, manifesta

una certa nostàlgia<sup>5</sup> de voler conservar-lo. En tot això cal distingir entre el sentit de lloc i «estar arrelat a un lloc» -*being rooted in a place*-, dues maneres d'entendre el lloc que s'habita, ja que es pot donar el cas que «una comunitat realment arrelada pot tenir sepulcres i monuments, però és molt probable que no tingui museus i organitzacions per a preservar el passat» de manera que «l'esforç d'evocar un sentit de lloc i del passat és sovint intencionada i conscient.» (Tuan, 2011: 198). Per tant, hi podríem afegir que qui es sent arrelat, en sintonia amb un lloc a través de forts vincles com poden ser el mateix treball al camp pel pagès o alguna remota tribu, és com si sentís allò i prou, sense necessitat de preservar-ho o de donar-li una altra forma, posem per cas, amb paraules. D'altra banda, qui observa aquest fet des de 'l'exterior' és incapaç de sentir-se 'arrelat' al lloc de la mateixa manera que altres ho fan. Per tant, podríem dir que d'aquí ve la inquietud i voluntat de donar sentit a determinada experiència amb relació a cert espai-indret, a fi de construir intel·lectualment allò que és incapaç, o que li resulta més distant a través del contacte directe. Allò que succeeix en un espai-lloc concret, vist des de la perspectiva temporal -però sense deixar completament de banda la dimensió espacial-, permet adonar-nos de les característiques i particularitats del lloc. Milton Santos ens reivindica el lloc com l'oportunitat «del acontecer», del que pot succeir, esdevenir. A més

[...] éste, al volverse espacio, aunque no pierda sus marcas de origen, gana características locales. Es como si la flecha del tiempo se torciese en contacto con el lugar. El evento es, al mismo tiempo, deformante y deformado. Por ello, se habla de la imprevisibilidad del evento, a la cual Ricoeur denomina autonomía, es decir, la posibilidad de construir en el lugar una historia de las acciones que sea diferente del proyecto de los actores hegemónicos. (Santos, 1996: 149)

Un bon exercici per entendre la dimensió d'aquest fet és escollir una ubicació i emplaçament concret i esperar per veure el que succeeix. El pas del temps farà que vagin passant coses i d'aquesta manera també es vagin dipositant i acumulant continguts, significats i relacions que potser es superposen i es relacionen entre ells. El que sí faran amb seguretat és anar dotant de significat l'experiència de l'observador i el seu emplaçament, que progressivament s'aproparà més a la categoria de lloc que de simple ubicació. Cal recordar que «en l'experiència, el significat d'espai sovint es mescla amb el de lloc. 'Espai' és més



Fig. 71. Imatge que ens evoca el passat i es 'conserva' al present. Vic, Barcelona. Novembre de 2007.



Fig. 72. Muralla al costat del portal de Santa Madorna. Carrer Paral·lel, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 73. 'Sa Sella', nom que rep, per la seva forma, el turó al costat del camí de Favàritx, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 74. S'Almadrava, caseta de voreira prop del Far de Cavalleria, Menorca. Desembre de 2007.



Fig. 75. 'L'expressivitat' de certs arbres, fruit dels embats del temps ajuden a singularitzar el lloc. Alzina a Algaiarens, Menorca. Desembre de 2010.

abstracte que 'lloc'. El que comença com un espai indiferenciat esdevé lloc a mesura que el coneixem i li atribuïm valor.» (Tuan, 2011: 6).

Com s'ha vist, la pausa dóna sentit al lloc, i aquest se'ns mostra a través dels esdeveniments, i el que es va succeint, mantenint un cert punt estable a mode de referència per poder observar millor. Tuan reivindica i remarca cert estatisme propi i inherent al concepte de lloc, posant en qüestió que el canvi constant pugui desencadenar un sentit de lloc (Tuan, 2011: 179). Fins i tot remarca la importància dels elements repetitius i quotidians en la construcció d'aquest sentit de lloc; com un estadi de maduresa i consolidació d'aquesta experiència del lloc i sentiment envers aquest. Per molta habilitat que un artista tingui per captar la qualitat de certs elements visuals, no es podrà igualar al sentiment més profund adquirit al llarg dels anys i experiències més o menys rutinàries (Tuan, 2011: 183-185).

En voler mirar un ampli panorama o qualsevol vista, la nostra mirada s'atura als punts d'interès. Aquest simple fet és prou considerable per poder crear lloc, o sentit de lloc, (Tuan, 2011: 161) en cada pausa que fa. Una altra cosa però és que després es 'reconstrueixi' la imatge del panorama a partir de les pauses i observacions detallades de cada punt d'interès (Andrews, 2011: 85), que en el fons no és més que trobar correspondències amb el pensament.

Tot i així, el que realment ens captiva d'un determinat lloc, allò que ens fa sentir que té quelcom d'especial envers la resta d'experiències o llocs habitats/trepitjats/vistos -o allò més o menys indefinit i difícil d'explicar que fa que quelcom transcendeixi la seva condició més mundana-, pot ser el fet de conèixer amb anterioritat la vinculació d'un espai amb un determinat fet històric, per exemple. Llavors podríem considerar que la seva «aura» es produeix per la relació que s'estableix entre quelcom que es coneix o que ens han explicat i el lloc amb anterioritat. Veiem-ne doncs un exemple:

Què és un lloc? Què és allò que dóna identitat a un lloc, la seva aura? Això es preguntaren els físics Neils Bohr i Werner Heisenberg quan varen visitar el castell de Kronenberg a Dinamarca. Bohr li va dir a Heisenberg:



No és estrany que aquest castell canviï quan hom imagina que Hamlet visqué aquí? Com a científics creiem que un castell només està format de pedres, i admirem la manera amb què l'arquitecte les ajuntà. Les pedres, el sostre verd amb pàtina, les talles de fusta a l'església, formen tot el castell. Res d'això no hauria de canviar pel fet que Hamlet visqués aquí, però de fet ha canviat completament. De repent els murs i les muralles parlen llengües diferents. El pati esdevé un món sencer, un racó fosc ens recorda la foscor en l'ànima humana, sentim el «Ser o no ser» de Hamlet. (Tuan, 2011: 4)

O bé en un segon cas, el sentit de lloc, es pot produir quan es van teixint relacions, tan experiencials com de pensaments personals, a través de les suggerències i imaginaris que ens desperta un determinat lloc, ja sigui per fets passats com pels més immediats, o pels que estan a punt de produir-se. La cultura, en general, incideix en els llocs de tal manera que, ja sigui de forma directa o indirecta<sup>6</sup>, fa una lectura dels emplaçaments o usos dels espais, de forma que l'espectador/observador veurà reforçat cert caràcter simbòlic, com pot ser el paper de l'escultura per remarcar certes qualitats del lloc, o bé incidint de forma contradictòria amb el conjunt -la imatge com a 'gestalt'- del lloc.

Un sol objecte inanimat, que no serveix per si sol, pot ser el centre d'un món. Wallace Stevens escrigué en un poema que un pot en un turó «feia que la terra salvatge abandonada envoltés aquell turó». El pot exercí domini. «La terra es revoltà contra el pot, s'estengué pels voltants, i no fou més salvatge.» [...]. Malgrat que una estàtua sigui un objecte en el nostre camp de percepció, sembla que crea el seu propi espai. (Tuan, 2011: 162)

Si parlem de cultura parlem d'art, de qui dóna imatge/interpreta/transforma el món, és a dir de l'artista. En termes generals, podríem considerar que part de la tasca d'aquest és transformar en llenguatge -simbòlic, poètic, formal, conceptual, etc.-, posar paraules, sentiment i sentit a allò inanimat en aparença. En certa manera, juguen com a nens per poder recuperar certa creativitat i espontaneïtat de les idees, però la seva condició d'adults els permetrà projectar amb més facilitat cert contingut simbòlic en allò inanimat -per exemple: taula, lloc, paisatge, etc.-. «L'augment constant del sentiment al llarg dels anys.» (Tuan, 2011: 33) farà, sobretot per als adults, que el lloc adquireixi més significat, ja que els adults, a diferència dels joves, «especialment els adults cults, no tenen cap di-



Fig. 76. Edificis que desprenen una pàtina del passat, al mateix temps que evocuen la mateixa terra (per la seva estructura i materials constructius). Sant Sebastià de Montmajor, en el municipi de Caldes de Montbui, al Vallès Oriental. Octubre de 2007.



Fig. 77. Ibídem.



Fig. 78. Molins que 'conviuen' amb els edificis i blocs de pisos actuals. Palma de Mallorca. Setembre de 2009.



Fig. 79. Pou i abeurades, lloc de pas i d'aturada a la vora d'un camí rural. Es Migjorn Gran, Menorca. Agost de 2007.

ficultat a l'hora d'associar objectes inanimats amb atmosferes. Els joves, tan imaginatius en les seves pròpies esferes d'acció, poden semblar impassibles davant llocs en els quals els records persegueixen els adults.» (Tuan, 2011: 33).

La qualitat experiencial dels llocs, més enllà de la morfologia de la ubicació, dels conceptes i especulacions mentals que se'n puguin esdevenir, és dels aspectes més rellevants a tenir en compte sobre les qualitats i característiques d'aquests, ja que «no són abstraccions o conceptes, sinó són fenòmens experimentats directament del món en què vivim i, per això, estan plens de significats, d'objectes reals i d'activitats en curs.» (Relph, 2008b: 141).

Per tant, queda prou clar el paper dels llocs tant per la seva dimensió experiencial com de significació. Els llocs es poden considerar, tant els personals com els col·lectius, com a punts importants per desplegar-nos en plena condició humana. Ens serveixen per pensar el món i, a més, sobre la relació que nosaltres establim amb aquest. Si un espai ha aconseguit la categoria de lloc és perquè abans se l'ha pensat i/o viscut d'alguna forma -tant física com imaginària-mental-. Cal considerar també que, per poder entendre i descobrir les potencialitats simbòliques, poètiques o senzillament físiques i morfològiques, s'ha d'establir certa relació estable, valgui la redundància, amb un lloc a mode de punt de referència, de seguretat, d'observatori. És la necessitat d'arrels -roots-, d'establir lligams, de tornar o establir-se en els orígens. Potser retornem al lloc on més temps hem passat i millor coneixem, i/o al lloc d'infantesa (Relph, 2008b: 38).

Per entendre i donar sentit al lloc se'l pot abordar des de diferents fronts a fi d'entendre també les diferents facetes que tot seguit ens propicien una imatge més àmplia. Tot i així el que no es pot fer és situar-lo al mateix nivell que la simple localització (Relph, 2008b: 3-4) i ubicació, deixant de banda allò que el fa singular, cultural. La rellevància d'un determinat lloc és possible pel fet que qui viu i sent aquell determinat lloc ho viu com a propi i personal, ja que en certa manera és conscient del caràcter particular i 'intransferible' de la seva experiència.

[...] és el somni i el record del lloc allò que proveeix l'experiència personal significativa. Però l'experiència directa d'un lloc pot ser igual de profunda. Tant si aquesta es produeix de sob-

te i és extàtica, o si es produeix lentament, creixent gradualment, allò que és important és la sensació que aquest lloc és teu de manera exclusiva i privada, ja que la teva experiència d'aquest lloc és clarament molt personal. (Relph, 2008b: 37)

Quan el lloc ha adquirit certa rellevància, ja sigui pel pas del temps i les històries o per l'esdeveniment i contemplació més actual i present -pels imaginaris personals i/o col·lectius-, es parla doncs de sentit de lloc o de *genius loci*. Per tant, caldria parlar d'una càrrega o pòsit més simbòlic o cultural en general, que s'ha anat infiltrant en el lloc. Alain Roger ens explica com és el *genius loci*, exposant que «aquests bons genis no són ni naturals ni sobrenaturals, sinó culturals. Si volten per aquests llocs és perquè viuen en la nostra mirada, i si viuen en la nostra mirada és perquè l'art ens els ha fet arribar.» (Roger, 2000: 24). Federico Fernández, en una línia semblant a la de Roger, ens exposa que

No es relevante para el geógrafo probar o desmentir la existencia de un dios en una cueva, sino lo que importa es la afirmación popular de que existe un dios en tal cueva. Esta afirmación colectiva es parte de la cultura local y por tanto es un elemento del paisaje que se puede ver: la prueba de la existencia del dios es la existencia de la cueva. Aquí estamos hablando de la importancia de las representaciones simbólicas en el paisaje. (Fernández, 2006: 231)

El sentit de lloc es va adquirint al llarg del temps, quan es coneixen millor les característiques d'on habitem/visitem. A banda de ser quelcom que es produeix quan s'observa alguna cosa nova o peculiar que d'entrada també ens és desconeguda i incerta, és també el resultat del pas del temps en relació amb els nostres hàbits i costums (Brinckerhoff, 1994: 151), tot i que hi ha qui pensa que aquest pòsit del temps no té tanta importància com les imatges o formes en si que ens mostren els indrets. Seguint a Brinckerhoff, cal posar de relleu també els rituals i lligams que s'estableixen amb la gent -*fellowship*- (Brinckerhoff, 1994: 158) per afavorir la significació de l'espai, propiciada en aquest cas per les relacions d'amistat i companyonia, deixant una mica en segon pla la morfologia del lloc i establir certs rituals i costums que propicien la trobada amb altra gent i altres estats d'ànim, a fi també de renovar-se.

L'ésser humà s'orienta i s'identifica amb el territori que transita a través de rastres i mar-



Fig. 80. Salines de Mongofre i fons del port d'Addaia, es Mercadal, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 81. Barrera menorquina d'ullastre. Camí de la Cucanya, es Mercadal, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 82. Caseta de vorera. Cala de sa Torreeta, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 83. Edifici Modernista, que actualment sembla sorgit d'un altre món. Avinguda del Tibidabo, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 84. Monument a Frederic Soler, Plaça del Teatre, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 85. El mosaic de Miró a la Rambla, Barcelona. Desembre de 2012.

ques que hi deixa, a través de fites i punts de referència, ja siguin físiques i presents al territori o bé menys visibles i més pròpies dels imaginaris i imatges o mapes mentals de cadascú<sup>7</sup>. És un procés de coneixement que s'encamina també cap a la valorització emotiva dels llocs. Careri ens recull un parell de reflexions que reafirmen el menhir com un dels gestos més elementals per construir el sentit de lloc, ja que són fruit de la transformació simbòlica del territori.

[...] parece oportuno dar un paso más hacia atrás respecto a Hegel, y considerar el menhir como el arquetipo de la escultura inorgánica. En realidad, si seguimos esta lógica de retroceso, el recorrido pertenecería a la esfera situada más allá de las esculturas inorgánicas, que Hegel llama «necesidad primitiva del arte» y que Rosalind Krauss llama «construcción de lugares». Incluso si consideramos la arquitectura como una disciplina que opera dentro de un campo propio expandido, en su interior deberemos encontrar la escultura, el paisaje y el recorrido. Su campo de acción común es el acto de la transformación simbólica del territorio. Por tanto, el hecho de andar se sitúa en una esfera en la que todavía es, a un mismo tiempo, escultura, arquitectura y paisaje, entre la *necesidad primitiva del arte* y la *escultura inorgánica*. (Careri, 2002: 134-136)

En la contemporaneïtat però, Kevin Lynch ens parla d'uns altres punts de referència i elements que destaquen per sobre dels altres, ajudant a estructurar i orientar l'experiència espacial humana. L'anàlisi que fa parteix de la ciutat com a forma de vida contemporània, on l'anàlisi de la ciutat de Boston agafa un relleu important com a estudi de cas. Els elements que voldríem remarcar són bàsicament els que Lynch anomena nodes i mollons *-nodos i mojonos-*. Els nodes són elements que destaquen de la ciutat, ja sigui per la seva forma o ús, desplegant-se o confluint a través d'aquests -a part de la seva dimensió simbòlica- els recorreguts i camins que mouen l'observador d'un punt -node- a un altre. Aquests es troben arreu, fins i tot constituint l'element dominant o característic. Pel que fa als mollons, a diferència dels nodes, no es transita per dins seu. Són elements exteriors definits amb claredat i senzillesa, com pot ser una senyal, una muntanya o qualsevol element que destaquï per sobre de la resta. Fins i tot «un punto móvil, como el sol, cuyo movimiento es suficientemente lento y regular, puede ser empleado. Otros mojonos son fundamentalmente locales, siendo visibles únicamente en localidades restringidas y desde

determinados accesos.» (Lynch, 2008: 63). Tal com exposa Lynch, l'ús de nodes i mollons per orientar-se és un fet freqüent per qui coneix la ciutat. Podríem afegir que aquets elements visuals en molts casos passen a predominar i a ser més utilitzats, posem per cas, que certs noms i números dels carrers.

Cal també tenir present que hi ha elements singulars i marques als llocs que no només serveixen com a punt de referència per orientar-se o humanitzar el lloc, sinó també, en certa manera, se l'apropien, com seria el cas dels *grafiti* (Lindón, 2010: 191) amb la voluntat de deixar evidència del seu marcatge. Aquest és un fet que no passa amb els vestigis del passat, que d'entrada no portaven intencions similars a les dels *grafiti* però que el pas del temps i la seva reivindicació i/o conservació els porta a cert nivell equiparable amb el fenomen d'aquests.

Per acotar i posar límits a l'espai, concretament a grans extensions, els americans varen fer ús de la geometria a fi de distribuir-lo de la forma més fàcil i senzilla, a mode de graella. El que no es va tenir massa en consideració però varen ser tots els elements topogràfics i geogràfics del territori com puguin ser muntanyes i rius. Aquesta és una concepció que és rebutjada per molts europeus, ja que es tracta de diferents formes de realitzar els primers passos o intervencions perquè un espai pugui ser habitat i organitzat en funció de la societat que s'hi estableix.

[...] al principi els colons de l'Est o d'Europa es queixaven de la seva monotonia i de la indiferència cap a la topografia, de fet, les quadrícules no van fer adaptacions a rius, turons o aiguamolls. Encara ara, més de dos segles després, hi ha milions d'americans que a les quadrícules se senten tan conscienciosament a casa que no poden imaginar-se cap altra manera d'organitzar l'espai. He estat a cases de Kansas en què es refereixen a la seva estufa com el cremador del sud-oest -o del nord-oest-. Et diuen que el bany és a dalt, recte cap al sud. (Brinckerhoff, 1994: 3-5)

Tot i l'anècdota que posa de manifest fins a quin punt es tenia interioritzada aquesta forma de concebre l'espai i orientar-s'hi, Brinckerhoff manifesta que la forma de distribució i organització de l'espai a través del sistema de la graella era purament funcional, ja que



Fig. 86. Bastida a base de taulons i fustes entrelligades i 'precàries' per construir una torre o minaret. Esna, Població vora el Nil, Egipte. Juny de 2008.



Fig. 87. Canvi de la imatge de la perifèria fent ús del *grafiti*. Parc de Collserola, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 88. Façana pintada amb *grafiti*. Av. Marquès de Comillas, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 89. Mur pintat, sintonitzant amb l'espai de lleure dels voltants i al mateix temps creant un espai diferenciat respecte els pisos del fons i l'edifici d'Endesa del costat. Avinguda Paral·lel, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 90. Deixar 'l'empremta' a l'entrada d'una casa a Fornells, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 91. 'Marcatge' dels conductes de ventilació del metro. Avinguda Paral·lel, Barcelona. Desembre de 2012.

crear el lloc i donar-li sentit era tasca de qui s'hi establí. Si traslладem però aquesta idea de graella a un nivell més conceptual, ens adonarem que, encara que no sigui geomètrica i precisa com la de Jefferson, en certa manera és la clau que ordena, humanitza i connecta els llocs uns amb els altres, així com també les experiències, anhels i projeccions humanes. Des del menhir fins a les observacions dels elements clau de Lynch, s'estableixen graelles que organitzen l'espai per als diferents usos i interessos. La graella pot ser també com una forma de mapa, personal i experiencial, sobre els llocs, el seu sentit -de lloc-, connectats, comunicats uns amb els altres a través de vies i camins i, amb les interseccions, establint punts clau a mode de centres de significació, a mode de menhir. Les línies permeten instaurar l'ordre a l'extensió i magnitud del que anomenem 'espai', el fan a mida i permeten pensar-lo<sup>8</sup>.

Federico Fernández ens recull les observacions de Paul Claval recordant-nos que perquè un lloc passi a ser un paisatge<sup>9</sup> s'han de seguir cinc passos o condicions clau: reconèixer-se, orientar-se, marcar, nombrar i institucionalitzar (Fernández, 2008: 231-232). Un cop present aquest procés de transformació a través de la cultura, cal apuntar també que cert o elevat grau 'd'institucionalització' d'un lloc té el perill d'esdevenir a allò més comú i banal -tema que tractarem més endavant- o senzillament reduir el lloc/paisatge a una simple postal.

La recuperació del lloc i el seu valor, recuperant també la tradició del geni del lloc, es deu també als canvis de paradigma de l'abans 'anomenada' escultura -ens referim al fet que actualment cada vegada es fa més difícil definir què és escultura i fins on acaparen els seus límits-. Entre els anys 60-70, els 'escultors' surten del taller (Galofaro, 2003: 117) i (Maderuelo, 1994: 31) experimentant i investigant, en molts casos, a través de les qualitats del lloc, ja sigui aquest com a punt de partida per formular noves idees o bé per intervenir-hi directament. Maderuelo, a *La pérdida del pedestal* (1994), ens parla de com l'escultura s'interessa pel lloc, deixant progressivament de banda 'l'antiga' manera de fer que consistia en enaltir l'element escultòric damunt el pedestal i deixar de banda el context que l'envolta. Es produeix doncs un canvi de paradigma que pretén establir una relació amb l'espai on s'ubiquen/intervenien.

El ideal es que la estructura interna de la obra responda o corresponda a las condiciones externas del lugar. A partir de estas ideas se genera un concepto nuevo denominado «site-specificity», término que se aplica a las obras que han sido creadas para un lugar determinado y sólo tienen sentido en ese lugar al que se refieren. La aparición del concepto de obra para un «lugar específico» supuso un paso de gigante al situar la obra en el extremo opuesto a la habitual escultura «trashumante» generada en la modernidad, es decir, a aquella que fue creada sin tener en cuenta ningún lugar concreto y puede ser transportada y ubicada en cualquier parte sin menoscabo para la obra o el lugar. (Maderuelo, 1994: 54-55)

Per poder entendre el lloc en la seva amplitud i complexitat les intervencions artístiques que s'hi realitzen o s'hi puguin realitzar també hi juguen un paper clau, ja que per entendre el lloc cal accedir a una realitat objectiva i subjectiva al mateix temps (García, 2006: 54). En síntesi, cal remarcar que la cultura renova la imatge dels llocs i fa que aquests no s'estanquin, per molt que aquests siguin pausa en el moviment (Tuan, 2011). Jean-Marc Besse però, reivindica cert moviment que permet el canvi i evolució dels llocs, sense 'estancar' el geni del lloc.

Habitar la Tierra no es anidar en un Lugar, sino habitar un espacio que se abre entre un aquí y un allá, es recorrer el espacio en todos los sentidos. La espacialidad de la existencia es movimiento, y no arraigamiento. El paisaje no es un lugar cerrado sobre sí mismo sino lo que abre la mirada hacia otra parte, hacia algo inacabado que es propiamente apertura del sentido y de la historia y no clausura sobre el genio de un lugar. (Besse, 2010: 168)

Més endavant veurem què passa amb els llocs a l'actualitat i de quina manera es veuen afectats per ràpides transformacions, que en molts casos senzillament ignoren o desprestigien la naturalesa del lloc. Entre altres aspectes i transformacions que pateixen els llocs, es veurà què succeeix quan s'abusa del marcatge dels llocs i especialment quan el fet d'institucionalitzar el lloc ens aboca a la banalització, a la imatge simple i digerida, a la superfície de la imatge enfront la densitat i la connotació pròpia d'un lloc. Serà pel turisme, per la globalització o per la pròpia condició postmoderna?



Fig. 92. Estructures i elements que modifiquen el trajecte 'habitual' degut a unes obres. Carrer Aragó amb Passeig de Gràcia, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 93. Barreres devora Ses Fontanilles. Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 94. Fita de terme damunt la paret mig esfondrada, entre Es Mercadal i Alaior. Novembre de 2012.



Fig. 95. Línea elèctrica travessant Collserola, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 96. Hotels. Arenal d'en Castell, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 97. Carpa de la pista de patinatge sobre gel a Plaça Catalunya, Barcelona. Desembre de 2012.

### 2.2.3. El 'no lloc'

Relph, al nou pròleg del seu llibre *Place and Placelessness* (2008a), reconeix que la seva visió dels llocs ha canviat considerablement, conscient del perill d'una excessiva polarització del que es considera 'lloc' i 'no lloc' -tot i que ell difereix en la forma respecte a Marc Augé (2008), ja que s'ha d'entendre com a 'deslugaridad'<sup>10</sup>, i no tant com 'no lloc'-. Exposa que en realitat conviuen els 'dos llocs', és a dir que el que es considera més *place* per un costat, i el que es considera *placelessness* per l'altre; conviuen en cert grau i mesura simultàniament. Aquesta n'és la clau, el 'misteri', i allò que ho fa interessant o desconegut d'entrada i ens fa indagar sobre el lloc, el paisatge.

El lloc i la *deslugaridad* existeixen en un estat d'equilibri dinàmic. En un extrem hi ha escenaris excepcionals en els quals el lloc domina i la *deslugaridad* és subordinada. [...]; a l'altre extrem hi ha els entorns d'aeroports i benzineres convenients i pràctics on l'estandardització domina i la singularitat és subordinada. Hi ha tant problemes potencials com avantatges a cada extrem. Massa lloc pot portar al provincianisme; massa *deslugaridad* té com a resultat confusions i desacords d'un excés de monotonia. Entremig hi ha una multitud de possibilitats que reflecteixen el caràcter de la tensió entre diferència i monotonia. És la diversitat absoluta de les possibilitats permeses per la tensió dinàmica el que fa que la geografia i els seus innumbrables llocs siguin sempre interessants. (Relph, 2008a: s.p.)

A l'inici de l'apartat, al títol, fèiem esment al 'no lloc' com una simple forma de diferenciació i desmarcatge respecte els llocs o al que tradicionalment s'entén per aquests i el seu sentit. Tot i ser conscients de les mancances dels 'no llocs' de Marc Augé, el títol ens serveix d'excusa, com a punt de partida per encetar la polèmica i poder revisar la situació. Allà on es produeix una 'mancaça' en la línia del 'no lloc' és en la pèrdua del sentit de lloc, quan qui se sent vinculat emocionalment a un indret veu que perd quelcom quan



li transformen aquell lloc/indret de forma més o menys radical, sense tenir en compte el valor dels imaginaris col·lectius envers el lloc i la seva relació amb el benestar i la salut<sup>11</sup>. És més «les conflictivitats territorials [...] estan vinculades al risc de pèrdua -o a la pèrdua definitiva- del sentit del lloc, sovint perceptible a través de la devaluació de la idiosincràsia paisatgística de l'indret.» (Nogué, 2010: 30). El valor i la importància del lloc -i el seu sentit de lloc- amb relació als significats tant individuals com col·lectius va més enllà de la realitat material, posant en evidència el pòsit de la memòria i la relació d'experiències amb aquest i arribant a ser considerat «un núcleo profundo de la existencia humana.» (Lindón, 2006b: 378)

Pel que fa als llocs, Joan Nogué també ens recorda el perill de caure en la simplificació i esquematització a través de les aportacions de Marc Augé i la idea de 'no lloc', ja que «llocs aparentment anodins poden estimular imaginaris, poden esdevenir centres d'experiència i significat per a determinades persones i col·lectius humans; poden actuar com a llocs en el sentit existencial i fenomenològic del terme» (Nogué, 2010: 32). Fins i tot ens remarca les aportacions de Tuan, referint-se als no-llocs molt abans que Augé i recordant el perill «d'una interpretació excessivament morfològica, arquitectònica, visual i esteticista d'aquest concepte» (Nogué, 2010: 32). Posa de relleu també actituds com la de John Brinckerhoff Jackson, que defensa que el sentit de lloc no depèn tant dels elements físics i visuals, sinó més bé del pas del temps i la celebració de certs esdeveniments i 'rituals' que formen la noció de comunitat -tal com havíem esmentat a l'apartat anterior, 2.2.2-. Aquests són uns punts de vista en sintonia amb David Kolb, pel qual «els llocs són més aviat *places-where-we-do-something*, més que no pas *places-where-something-is*» (Nogué, 2010: 32).

Caldria dir, per tant, que l'expressió 'no llocs' s'ha convertit en la manera fàcil i gairebé 'col·loquial' per referir-se a les situacions de pèrdua de sentit de lloc i/o a qualsevol tipus d'agressió tant als imaginaris com a la morfologia del lloc. Aquesta expressió també pot referir-se a situacions que, com es veurà més endavant (a l'apartat 2.2.4), generen espais a partir d'altres criteris més propis, posem per exemple, de l'estètica consumista i freda, també excessivament racionalista i funcional.

Marc Augé entén els 'no llocs' per



Fig. 98. Mirador a sobre del centre comercial Arenas, Barcelona. Novembre de 2012.



Fig. 99. Des de Montjuïc, mirant la zona de càrrega del port. Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 100. Plaça de les Drassanes, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 101. Barrera de tub galvanitzat i cantonades de blocs, Camí de sa Roca, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 102. Paret de blocs, Camí de Binixems, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 103. Apartaments d'estil 'racionalista' i paret seca a l'estil 'pessebrista'. Coves Noves, Menorca. Novembre de 2012.

[...] oposició al concepte sociològic de lloc, associat per Mauss y toda una tradició etnològica con el de cultura localitzada en el tiempo y en el espacio. Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empujes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta. (Augé, 2008: 40-41)

Segons Augé, la causant d'aquestes accelerades transformacions i canvis és el que anomena 'sobremodernidad', manifestant afinitats amb el propi concepte de postmodernitat<sup>12</sup>.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio, que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórica, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no-lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de «lugares de memoria», ocupan allí un lugar circunscripto y específico. (Augé, 2008: 83)

Cal entendre doncs aquesta falta d'integració dels llocs 'antics' als actuals, o de les actuals transformacions, com una definició bastant coherent, però el més qüestionable potser és que aquestes noves transformacions no puguin generar imaginaris i/o experiències -tant positives com negatives- del tipus que siguin.

Fins aquí però, poca cosa de nou sobre el que es diu d'Augé i els seus no-llocs. De qualsevol manera, tot seguit ens farà unes matisacions, tot i que breument, que ens haurien de fer reflexionar sobre el paral·lelisme que estableix amb Relph (2008a), que citàvem al principi. Tot això ho fa posant en evidència la superposició del lloc i el no lloc i advertint també de la falsedat de la seva polarització. Una observació, per tant, que no acaba d'encaixar amb la crítica que en fa Nogué (2010) de la seva obra, considerant-la excessivament morfològica, tot i que també està clar, com defensa el mateix Nogué, que els llocs aparentment més insignificants poden despertar imaginaris (Nogué, 2010: 32). Per tant caldria plante-

jar-nos si la discussió és deguda a dos aspectes diferents dels 'no lloc', que es confonen i es pressuposa que s'han de complir en les dues direccionalitats. Considerem que cal diferenciar per una banda la distinció entre lloc i no lloc -com a forma fàcil per apropar-nos en primera instància al lloc, però com es veu en el propi Augé (2008) i Relph (2008a) aquestes polaritzacions mai es donen per complert i sempre es comuniquen i es superposen a mode de palimpsest- i per altra banda la capacitat, tant del lloc com del no lloc, de suscitar imaginaris. Potser és que ens hem obsessionat massa amb els no llocs. Està clar que poden suscitar imaginaris (Nogué, 2010), sinó pregunteu-ho a qualsevol artista, i posem per cas l'atracció que susciten certs *terrain vagues* (vegeu també l'apartat 3.1.2), tema que tractarem més endavant. Tampoc no es pot deixar de banda una altra qüestió: per què hi ha llocs -tradicionalment considerats llocs- que no susciten imaginaris, com d'entrada es podria creure que és un criteri que han de complir i fer? Potser doncs estan massa gastats, com considera Toni Sala (2012: 67). Serà que el problema entre la capacitat de suscitar imaginaris, sentir-se reconfortat i acollit, i veureu-ho més com a lloc o no lloc dependrà de l'experiència i intencions de qui observa? No es poden imposar morfologies conceptuals i visuals a qui coneix sense esquemes ni formes preestablertes? Serà doncs que l'espontaneïtat de l'infant en observar el món s'ha perdut i ens hem tornat excessivament racionals, quan el que s'havia de fer és veure amb ulls nous i, si tan necessari és, després reflexionar. O potser no, o almenys no tant abans.

Tornant a Augé, allà on volíem anar a parar, ens recorda:

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable [...]. (Augé, 2008: 84)

Amb Relph, tot i que no cal confondre la seva aportació exactament com no lloc sinó més bé com 'deslugaridad' -*placeness*-, com hem apuntat al principi, se'ns presenta què entén per espais que han perdut certa essència o atractiu de lloc.

La *deslugaridad* descriu tant un entorn sense llocs significatius com una actitud subjacent que



Fig. 104. Hotels i apartaments d'estiu. Arenal d'en Castell, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 105. Parc infantil d'un hotel. Arenal d'en Castell, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 106. Apartaments sense acabar. Arenal d'en Castell, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 107. Nau agrícola, a l'estil 'segle XXI', Subaida, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 108. 'Terrain vague' vallat i utilitzat per deixar-hi barques, al costat d'una filera d'apartaments. Fornells, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 109. Parking del centre comercial Arenas, Barcelona. Novembre de 2012.

no atorga importància als llocs. Es remunta als nivells més profunds de lloc, tallant arrels, corrint símbols, reemplaçant la diversitat per l'homogeneïtat i l'ordre experimental per l'ordre conceptual. De manera més profunda, consisteix en un desarrelament generalitzat i potser irreversible dels llocs com a llars dels homes [...]. Segons una actitud adoptada conscientment, la *deslugaridad* és evident principalment en la tècnica, la preocupació primordial amb eficàcia com un final en si mateix. En la tècnica els llocs es poden tractar com ubicacions de coses intercanviables i reemplaçables [...] la substitució eventual dels llocs diversos i significatius del món per espais anònims [...]. (Relph, 2008b: 143)

Quan els llocs es creen seguint criteris prèviament tècnics *-technique*, que anomena Relph de forma general, transformant els llocs en simples elements abstractes i conceptuals, distanciats del seu caràcter més humà-, com s'ha pogut veure, són més fàcilment reemplaçables, desencadenant una actitud amb poca consideració per l'entorn que esdevé inautèntica. Així mateix, cal considerar les artificialitats i estereotips superficials en clara relació amb concepte de *Kitsch*. Segons Relph, aquestes actituds són un «mode d'existència inautèntic en el qual tant els individus com les societats no aconsegueixen reconèixer les realitats i les responsabilitats de l'existència, i no experimenten el món i els seus llocs pel que són.» (Relph, 2008b: 121). Per tant, l'inautenticitat és la clau i l'essència per entendre la *deslugaridad*.

Alicia Lindón ens remarca i recorda que, a banda de la polèmica dels 'no llocs', cal considerar les aportacions d'Augé pel fet de ser dels primers en interessar-se en l'estudi de l'espai, en alguns espais i emplaçaments en concret, i en el fet de posar en relació determinats espais amb certs trànsits i quotidianitats de qui els habita/transita (Lindón; Hiernaux, 2010: 282). Pel que fa al tema del 'no lloc', cal tenir present que «hablar del 'no lugar', de manera por lo demás laxa y poco formal, obligó a otros autores a reflexionar con mayor profundidad sobre el 'lugar' y el sentido del lugar» (Lindón; Hiernaux, 2010: 283), afavorint per tant una revisió de conceptes i qüestions poc tractats fins el moment i que van acabar molt més enllà del plantejament d'Augé. Precisament doncs, pel fet d'haver reactivat la discussió el recuperem i fem esment de les seves aportacions.

Relph es presenta marcant diferències respecte Augé, especialment per la 'deslugaridad',

l'actitud inautèntica i el *Kitsch*, que fa un moment acabem d'esmentar.

[...] en 1993 Relph publicarà un text que inicia advertint que desde 1976 estudia el sentido del lugar y sigue considerando que no es un concepto obsoleto [...]. Desde 1976, Relph introduce -junto a los conceptos de lugar y sentido del lugar- el que le dará más difusión a su pensamiento: placenessness, que se puede traducir como «deslugaridad». [...]. Para esclarecer la deslugaridad, Relph plantea la noción de la «actitud inauténtica hacia el lugar» y lo kitsch. (Lindón, 2006b: 379)

Tot i que la 'deslugaridad' de Relph no pot ser sinònim dels 'no llocs' d'Augé, hi ha qui tampoc no es mostra massa favorable a aquest tipus de pensament, en certa manera simplista i reduccionista.

Para Eyles (1989: 109-110), la gente puede vivir en no lugares (por ejemplo suburbios o «subtopías»), incluso pueden veranear en entornos espaciales creados para el turista, pero eso no implica que no haya sentido del lugar. Por eso acusa a la visión de la deslugaridad de elitista: la encarnación del significado espacial serían los lugares de la alta cultura. Al mismo tiempo, Eyles insiste en que la deslugaridad no asume que la gente tiene la habilidad para crear y recrear significados en lugares cotidianos, aun cuando sean suburbios monótonos o sitios turísticos producidos con estándares de homogeneización. Para esta crítica, la debilidad de la deslugaridad radica en que se refiere solo a lo material [...]. (Lindón, 2006b: 380)

Per tant, si agafem el cas de John Eyles, es va molt més enllà proclamant el paper de l'habitant i la seva experiència com l'element que vertaderament pot formular i reformular els significats sense veure's tan condicionats per la materialitat i fisonomia del lloc, sinó per la seva voluntat. Per altra banda, Ana M<sup>a</sup> Pellitero ens ajuda a trobar també sentit a espais que d'entrada ens poden semblar 'no llocs' a través del que anomena *espacio transparente* i servint-se de Henri Lefebvre i la seva obra *La producción del espacio*. Tot això posa de manifest també que a partir del segle XIX, pel seguit de transformacions que es produeixen en els mitjans de transport i en la millora de les tecnologies i maquinàries, serà com si determinats elements de l'espai urbà passessin més desapercebuts que d'altres o bé no entressin dins l'àmbit perceptiu de la gent. Serà un fet però que no passarà desapercebut



Fig. 110. Dipòsit municipal, al Parc de l'Escorxador, Barcelona. Novembre de 2012.



Fig. 111. Passeig de Gràcia amb Aragó en obres, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 112. Escales estètica 'acer i ferro', Parc de l'Escorxador, Barcelona. Novembre de 2012.



Fig. 113. Mostrador d'un restaurant del centre comercial Arenas, Barcelona. Novembre de 2012.



Fig. 114. Galets d'estètica 'kitsch'. Rambla Catalunya, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 115. Mostrador d'un quiosc a les Rambles, Barcelona. Desembre de 2012.

per artistes en general, transformant allò indiferent i poc apreciat en quelcom transformat i reviscut a través del seu propi espai existencial (Moya, 2011: 21). Aquells espais doncs, que no són evidents ni visibles per determinats individus o col·lectius seran anomenats-transparents.

No existen «modelos visuales» enraizados en el pasado y en la memoria colectiva que ayuden a reconocerlos. Por otro lado, la sociedad está sometida al bombardeo ininterrumpido de información visual en los medios de comunicación, inmunizando su mirada. Cualquier espacio urbano *transparente* puede transformarse en paisaje a través de la mirada consciente y la imagen poética. Es entonces cuando el entorno adquiere unas cualidades estéticas excepcionales, distintivas y emocionales. Las imágenes poéticas transmiten aquellos valores sensoriales que hacen que un espacio sea significativo. [...] las cualidades efímeras y temporales de dichos espacios urbanos transparentes enriquecen la experiencia estética. (Moya, 2011: 21-22)

És doncs la mirada estètica i desinteressada la que té capacitat de transformar allò que d'entrada no és visible per segons qui o senzillament resulta mancat d'interès i atractiu.

[...] dicha indiferencia inhibe cualquier deseo de observar o buscar en la memoria colectiva modelos de referencia visuales que ayuden a valorar cualitativa y emocionalmente dicho espacio. Por esta razón, decimos que el observador está ausente en el acto de percepción. Sin embargo, un espacio urbano *transparente* puede activar la curiosidad de algunos individuos que lo observan a través de una mirada inocente, como si vieran dicha realidad por primera vez, libre de preconcepciones, estereotipos culturales y memoria visual colectiva. [...] para Lefebvre, un espacio *transparente* es un espacio de relaciones mentales, de pensamientos, de perfecta legibilidad, donde la realidad que estaba oculta se hace visible gracias a la actividad mental. En cambio, un espacio *opaco* existe por sí mismo, sin la intervención de pensamientos, ni deseos. [...] ambas ilusiones no son opuestas, porque ambas se sustentan en el significado contenido en ellas mismas, por medio de la ausencia de significado, en el caso de la transparencia, o la sobrecarga de significado, en el caso de la *opacidad*. (Moya, 2011: 35-36)

L'altra vessant de la imatge, per tant, és la que s'anomena «*espacio opaco*», propiciat per

una sobrecàrrega d'informació que no ens deixa veure (Moya, 2011: 36-37). Si s'apliquen aquests dos conceptes -de transparència i opacitat- a l'experiència espacial, ja sigui en el sentit més de lloc com de 'no lloc', veurem que ens propicien una eina important per entendre millor les complexitats i relacions entre el lloc i el 'no lloc', ja que gran part de la coherència i sentit d'aquests passa, com s'ha vist, per la capacitat poètica de qui observa.



Fig. 116. Ibídem.



Fig. 117. Ibídem.



Fig. 118. Montserrat vist des de Collserola, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 119. Edificis amb les piràmides al fons, El Caire, Egipte. Juny de 2008.



Fig. 120. Barcelona des de Montjuïc. Desembre de 2012.

## 2.2.4. El sentit de lloc postmodern

La imatge que ens donen els llocs actualment -entre altres aspectes- passa per la visió negativa de la ciutat i el món urbà, la qual es pot dir que és quelcom que ve de molt més lluny que simplement analitzar les conseqüències de la revolució industrial. Aquesta visió ja se'ns mostra a *La Bíblia* (Cfr. Llorente, 2010: 151). Al segle XX l'anàlisi de la ciutat passarà també per certa crítica social amb les aportacions, per exemple, de l'Escola de Chicago, Max Weber, Georg Simmel i Walter Benjamin entre altres (García, 2008: 56).

Si fem un cop d'ull a allò que tenim més proper i actual ens adonarem que al llarg dels darrers anys, en una gran majoria de casos, els principals pobles, i especialment a les grans ciutats, han presentat un seguit de transformacions antròpiques de la seva fisonomia que en certs casos fins hi tot provoca cert rebuig dels mateixos habitants i/o visitants, posant-se de manifest un cert desgavell visual que ens inquieta fins al punt de sentir-ho a mode de pèrdua, com una evident pèrdua del sentit de lloc. Però sense voler anar més lluny, ni massa més pretensions, la principal i més elemental pèrdua es produeix pel fet que els ciutadans ja no es senten còmodament vinculats a la imatge que projecta el lloc on resideixen, visiten i/o viuen. Serà doncs que la imatge -mental-simbòlica-cultural- que per temps tenien els habitants d'un lloc no la poden recuperar? Pel fet que les actuals transformacions i desencerts urbanístics la contradueixen, o bé per certa apatia, inacció o 'impotència mental' de reconstruir els imaginaris i les experiències envers un lloc? Però, quines ganes hi ha de reformular mentalment quan les derrotes pel que fa a la fisonomia i la imatge en relació a les transformacions han estat tantes? No considerem que es produeixi, de forma exclusiva i exclouent, un o altre dels casos que acabem d'esmentar, sinó que més bé i de forma genèrica considerem que és una combinació més o menys simultània i en diferent grau i mesura dels dos.

Un altre fenomen interessant i en relació amb el que s'acaba d'esmentar, és una certa manifestació de formes més o menys urbanes d'habitar que al mateix temps intenten fugir



de la ciutat instal·lant-se al món rural d'una forma que tampoc abandona la seva condició urbana<sup>13</sup>. Es vol fugir de la ciutat per anar a un lloc tranquil i lluny de la imatge 'negativa' d'aquesta, però al mateix temps es porten les formes urbanes i contemporànies de viure al camp. En l'altra direcció cal tenir present la voluntat de la ciutat 'd'apropiar-se' del món rural, ja sigui engolint territori, incorporant més jardins i parcs públics, facilitant els accessos als parcs naturals o bé incorporant els anomenats horts urbans a la ciutat, per esmentar alguns casos ben evidents i senzills.

Projectar-se cap al futur implica deixar de banda el passat, però tampoc es pot projectar sense tenir en compte el bagatge que ens ha portat fins on som. Una de les possibles respostes s'anomena falta de coherència en la planificació<sup>14</sup>, si és que se li pot atorgar el nom de 'planificació'. En síntesi, això vol dir fer i projectar pels interessos d'uns pocs deixant de banda la imatge de conjunt com a fisonomia i també com a cultura, és a dir desvinculant-se de la necessitat d'establir cert lligam amb allò que almenys va ser, a fi de poder reconciliar els dos mons -passat/present-en projecció al futur, conservació/transformació, etc.-. Inevitablement, tot això porta a una pèrdua del lloc i el seu sentit que no només vol dir que repercuteix a la imatge exterior, a la seva fisonomia en relació amb les nostres expectatives i inquietuds o interessos, sinó que

Perdre el «lloc» significa perdre la possibilitat de pensar el propi context; significa patir un atac a les capacitats de significació d'un mateix, un atac als ordres de referència més bàsics i banals de l'individu, dels quals gairebé no tenim consciència en situacions de «normalitat». Aquest «trauma geogràfic» es tradueix en "trauma psicològic" [...]. (Vallerani, 2008: 74)

La pèrdua o no del lloc també repercuteix i té els seus efectes en el mateix individu<sup>15</sup>. Les imatges que ens traspalsen són abundants i poden anar des de tot el planeta fins a un simple xiclet enganxat al terra. El que sí està clar és que amb unes ens identifiquem més que amb altres. Però sense anar massa més lluny i remarquant algun exemple d'allò més comú, podríem començar amb tots els polígons industrials que donen la primera imatge del poble o ciutat<sup>16</sup>, anul·lant en molts casos qualsevol singularitat -arquitectònica, visual- que ens remarqui les característiques d'una població i la diferència de les altres. La imatge que se'n pot desprendre és d'un cert sentiment d'apatia, indiferència, monotonia i alhora



Fig. 121. Edificis en construcció, Egipte. Juny de 2008.



Fig. 122. Contrast d'estils arquitectònics. Carretera de Sant Cugat, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 123. Camp de futbol del Fort Pienc, Barcelona. Novembre de 2008.



Fig. 124. Ronda de dalt i turó del Coll, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 125. Xemeneies de l'actual edifici Endesa, Barcelona des de Montjuïc. Desembre de 2012.



Fig. 126. La Trinitat Nova, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 127. Ibídem.

agressivitat. Per altra banda però, no es pot entendre el paisatge com quelcom estàtic i sense la capacitat i necessitat d'evolucionar, però quan certes transformacions mostren certa incoherència i falta de respecte, el més probable és que es produeixi una pèrdua en la qualitat del lloc, del paisatge.

Si bé és cert que [...] s'han millorat els centres històrics de moltes ciutats i s'han protegit espais naturals valorats com a excepcionals, també és veritat que s'ha produït un empobriment i un deteriorament de molts paisatges, especialment els del litoral, les zones de muntanya i els espais rururbans i periurbans. La dispersió de l'espai construït ha donat lloc a una fragmentació territorial i paisatgística preocupant. El creixement urbanístic desorganitzat, especialment incoherent, desordenat i deslligat dels assentaments urbans tradicionals ha destruït la lògica territorial de bona part de Catalunya. La dispersió de l'espai construït, juntament amb la implantació de determinats equipaments i infraestructures pesades, així com la generalització d'una arquitectura de baixa qualitat estètica, especialment a les àrees turístiques, han generat uns paisatges mediocres, dominats cada vegada més per la homogeneïtzació i la banalització. (Nogué, Puigbert, Sala, Bretcha, 2010: 22)

Caldria preguntar-se com és que la dispersió i fragmentació del territori ha esdevingut la homogeneïtzació d'aquest, tot i que Marull (2009) ens faci una observació que hauria de fer pensar el contrari (vegeu capítol 3.1.2). Potser d'entrada no ens n'adonem, però les grans causes d'això són degudes, en primer lloc a que les àrees que per exemple abans eren conreus o boscos ara, en molts casos, estan esquitxades d'urbanitzacions i edificis dispersos que en fragmenten la imatge de conjunt, en el sentit de poder-nos-hi vincular positivament de manera còmode i no fragmentada per elements dissonants i altament barrejats que generen confusió entre allò que ens agrada i/o atreu i allò que en certa manera ens altera o inquieta i ens provoca cert rebuig. L'altra qüestió és que el patró i pauta a seguir s'ha escapat de la seva pròpia lògica i reproduït arreu. Per tant, d'aquesta manera es genera homogeneïtat, els contorns nítids que abans definien els espais i els seus usos ara es perden en la dispersió i fragmentació. Cada cop ens és més difícil discernir on comença i on acaba una determinada població o ús del sòl (Nogué, 2009b: 56). Si a tot això s'hi afegeix una evident falta de planificació i preocupació per la imatge de conjunt, juntament amb models i patrons poc adients per encaixar segons a on, les repercussions

es fan prou evidents.

L'altra forma d'entendre l'agricultura, sotmesa en molts casos a les lleis de la globalització, produeix també els seus efectes en el paisatge, en la manera de vincular-nos-hi i en el perill de la pèrdua de significats (Aronson, 2008: 59-60). Les grans explotacions deixen de banda els cultius tradicionals treballats generació rere generació, propiciant la imatge de seguretat i 'supervivència' a la que ens remet el fet de poder contemplar com creix allò que s'ha sembrat i que, a més, ens alimenta.

A part de la falta de criteri estètic per harmonitzar en una certa imatge de conjunt i en un sentit reconfortant de la pròpia supervivència, com s'acaba d'esmentar, el fet de construir en discontinuïtat en la trama urbana existent *-leapfrog-* (García, 2011: 105) també és un fet clau per accentuar la fragmentació. A més, la fragmentació paisatgística (Nogué, 2009b: 56) ens qüestiona sobre el sentit de lloc i el seu geni. Fragmentació

[...] és el resultat d'un procés de trencament i esmicolament de la continuïtat d'un paisatge i de la seva coherència. Aquesta fragmentació pot ser territorial (quan s'implanta una nova estructura o infraestructura sobre una configuració prèviament existent), ecològica (quan trenca la funcionalitat ecològica), social (quan impedeix l'ús d'un determinat paisatge) o visual (quan trenca un fons escènic, una línia d'horitzó). [...] És d'interès esbrinar, per exemple, si aquest procés porta cap a una compacitat o cap a una dispersió de les estructures paisatgístiques preexistents. (Nogué, 2010: 99)

La fragmentació paisatgística és prou evident arreu (Cfr. Europa Press, 2012). Potser és una de les característiques claus dels paisatges actuals i en el fons és la base de molts conflictes. És la separació del paisatge real i el representat -allò que la gent espera imaginar, recordar, projectar-. El desconeixement i la inquietud que ens provoquen certs paisatges i interessos actuals posen clarament de manifest aquesta situació com el gran problema a resoldre. Per crear paisatge i imaginari tampoc es pot caure en mediocritats a través d'intervencions poc ambicioses i convencionals que senzillament sembla que es dediquin a camuflar o dissimular les incoherències i errors.



Fig. 128. Contrast d'arquitectures, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 129. Edifici 'actual' i edifici amb façana Modernista, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 130. Contrast d'escales i èpoques, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 131. Façanes diverses, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 132. Anunci amb edificis de fons, Montjuïc, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 133. Els vidres-mirall de certs edificis com a forma 'd'integrar' els antics edificis, Carrer Aragó, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 134. Estètica 'jardineria', Plaça Catalunya, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 135. Estètica 'floristeria', Passeig de Gràcia, Barcelona. Desembre de 2012.

Hem gosat proposar intervencions paisatgístiques que no han anat gaire més enllà de la pura jardineria, perquè no estaven suportades per un nou discurs territorial i, per tant, no hem gosat experimentar nous usos i canons estètics. Potser ens ha faltat imaginació, creativitat i sentit del lloc, però el que és cert és que no hem estat capaços de generar nous paisatges amb els quals la gent pugui identificar-se, nous paisatges de referència [...]. Existeix, sens dubte, una clara sensació de divorci, de dissociació entre paisatge real i paisatge representat, fet que suggereix la necessitat d'actuar en aquest àmbit [...]. (Nogué, 2009b: 64)

Una altra forma de 'destrucció' del paisatge, molt en sintonia amb el que s'acaba d'esmentar, pot ser a través d'intervencions poc encertades, com les «pessebristes» que anomena Nogué:

[...] la destrucció d'un paisatge pot tenir també el seu origen en intervencions que, paradoxalment, persegueixen preservar-ne el caràcter a través d'unes polítiques conservacionistes (poc atrevides i poc innovadores) que han generat uns paisatges estètics, fossilitzats i -si se'm permet l'expressió- una mica «pessebristes», és a dir, reconstruccions més o menys fidels i més o menys bucòliques d'un paisatge rural funcionalment desaparegut. Si seguim aquesta via, anem pel camí de la «tematització» i de la «festivalització» del paisatge (que n'implica, inevitablement, la mercantilització), molt en la línia de la filosofia inherent als parcs temàtics. (Nogué, 2010: 123)

En síntesi, les transformacions antròpiques del territori acceleren els processos de canvi i modificació del paisatge que ens envolta. L'encert o no d'aquestes transformacions que es projecten cap al futur serà en part si sabem conviure amb la imatge del passat i/o millorar-la, així com poder dotar de nous imaginaris i usos als col·lectius i usuaris actuals.

Entorn a la postmodernitat en la que ens trobem més o menys immersos, cal qüestionar-se de quina manera el discurs postmodern<sup>17</sup> de la fi de l'hegemonia de les grans metanarratives<sup>18</sup> i els efectes de la globalització es veuen reflectits i/o traduïts en la imatge i fisonomia dels llocs actuals. Potser però, com el mateix concepte -de postmodernitat-, es fa difícil posar en evidència una única imatge o efecte produït que es tradueixi i es mostri de forma visible i clara en el paisatge que ens envolta quotidianament. Però si hi anem

sumant petits o evidents detalls fruit de l'observació quotidiana, escapant-nos dels efectes purament estètics i efectistes hipnòtics -de certes imatges que d'entrada ens poden semblar positives<sup>19</sup>, en el fons veurem que amaguen quelcom en el sentit, també, que és utilitzat per la publicitat. Ens adonem que certs efectes de l'anomenat postmodernisme es veuen reflectits en la morfologia i fisonomia dels llocs actuals, fins i tot conceptualment.

Les principals característiques del procés de globalització passen per transformar els territoris fent-los partícips de l'economia internacional, l'especialització, la divisió del treball, la productivitat d'un espai per atreure inversió i, per descomptat, un increment de tensió entre allò global i allò local (Santos, 1996: 133).

La transformació i evolució de l'espai, el lloc, d'una forma a una altra, és un procés inherent a la mateixa naturalesa d'aquest. A cada època s'hi afegeixen nous elements que repercuteixen i en modifiquen el conjunt (Santos, 1996: 131-132), per tant afectant també la seva imatge.

La globalització s'ha d'entendre també, en paraules de Santos, com un «estadi suprem d'internacionalització» formant un nou paradigma per entendre el món actual, ja que més enllà de l'actual situació «cada época se caracteriza por la aparición de un conjunto de nuevas posibilidades concretas que modifican los equilibrios preexistentes y buscan imponer su ley. Ese conjunto es sistémico.» (Santos, 1996: 131). Tot i així, especialment en termes econòmics, la globalització mai esdevindrà completa ja que la necessitat de transport i desplaçament implica uns costos (Aramberri, 2011: 77).

Els espais i llocs, entesos des d'un punt de vista més tradicional, han de saber coexistir amb els sistemes actuals de coneixement i informació més propis de la globalització, és a dir, en paraules de Manuel Castells, l'espai dels fluxos -d'informació, coneixement-, i el dels llocs -en un sentit més tradicional i tangible- per altra banda (García, 2006: 58).

Al mateix temps, la globalització també genera tensions en l'àmbit i els espais que podríem considerar més 'locals', així com, segons Milton Santos, cada lloc conviu dialècticament amb la faceta global per un costat i la local per l'altra. L'ordre global 'desterritorialitza'



Fig. 136. Centre comercial Arenas des de la Plaça Espanya, Barcelona. Novembre de 2012.



Fig. 137. Centre comercial Arenas, Barcelona. Novembre de 2012.



Fig. 138. Contrast entre el maó vermell, els vidres i els acers, Centre comercial Arenas, Barcelona. Novembre de 2012.



Fig. 139. Torre Agbar des del Poblenou, Barcelona. Novembre de 2008.



Fig. 140. Porta-cantonada del Liceu, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 141. Edifici Endesa, Avinguda Paral·lel, Barcelona. Desembre de 2012.

mentre que l'espai local pretén 'aglutinar' i facilitar la comunicació (Santos: 1996: 156-157). La tensió que provoquen certs processos globalitzadors es pot veure i entendre també com una amenaça pels valors culturals i locals d'un determinat indret, per això es parla d'un retorn als microterritoris.

[...] en un contexto de máxima globalización, proceso que favorece claramente la expansión de determinadas actitudes e ideologías, [...]. La sensación de indefensión, de impotencia, de inseguridad ante este nuevo contexto de globalización e internacionalización de los fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos provoca un retorno a los microterritorios, a las microsociedades, al lugar en definitiva. La necesidad de sentirse identificado con un espacio determinado es ahora, de nuevo, sentida vivamente, sin que ello signifique volver inevitablemente a formas premodernas de identidad territorial. (Nogué, 2006: 210)

Aquest retorn als microterritoris també té i pot tenir les seves conseqüències, posant de manifest la indefensió que senten determinats territoris i la seva actitud nostàlgica de cert retorn al passat.

David Harvey se muestra preocupado [...] «la disminución de las barreras espaciales crea un sentimiento de inseguridad y de amenaza que, combinado con la intensificación de la competitividad entre países, regiones y ciudades, produce un repliegue en la geopolítica local, el proteccionismo, la xenofobia y el «espacio defendible» [...]. De ahí que, de una forma tajante, algunos autores nos pongan en guardia ante el peligro de volver a espacios microsociales, después de tantos esfuerzos realizados en los últimos siglos por intentar escapar precisamente a las lógicas tribales y corporativas [...]. (Nogué, 2006: 210)

Es podria considerar la ciutat i el seu model com una mena de paradigma de l'actual forma de sentir, viure i habitar el lloc. Actualment les ciutats són importants espais de transformació i canvi que en molts casos ja no responen exactament a la tradicional definició d'aquesta. Fins i tot s'ha arribat a tal extrem de transformació que en alguns casos es nega el propi concepte de ciutat. *Antípolis* és el terme escollit per Carlos García Vázquez per anomenar les ciutats, poblacions i urbanitzacions que neguen el propi concepte d'urbanisme (García, 2011: 8). A més extensió i població en un territori, es crea també una

major dependència de grans infraestructures per poder satisfer certes necessitats i usos, ja siguin polígons industrials, equipaments culturals, esportius, educatius, zones de lleure -com parcs-, així com infraestructures per facilitar la mobilitat i el transport -tant públic com privat-, etc.

Certes infraestructures, especialment les rondes, autovies, autopistes i polígons industrials, o usos indefinits i imprecisos del sòl solen generar espais més o menys perifèrics<sup>20</sup> que posen de manifest certa oposició envers, especialment, el centre de la ciutat. També es posa de manifest la relació, encara que simplificada, del centre com allò més 'cuidat' -o excessivament cuidat, fins i tot amb certa voluntat 'higienista'- amb les franjes, les zones perifèriques més o menys descuidades. Aquest és un fet que en molts casos respon a una manca de criteri i intervenció per part dels propis responsables i/o promotors/beneficiaris dels seus usos més funcionals, mancats de coherència estètica. Ja ho manifestà Walter Benjamin al seu moment, posant en evidència la dialèctica i confrontació que provoquen aquests espais respecte la ciutat, exposant que «Los suburbios son el estado de excepción» (Benjamin, 2012: 88).

Toni Sala ens proposa una visió pràctica d'aquest tipus de perifèries, d'aquestes franjes:

Aquesta carretera és amb molta diferència el carrer més transitat de la ciutat. Molta gent que hi passa coneix la població només per aquest tram, i tothom que hi entra ho fa per aquí. Doncs és admirable que la benvinguda que la ciutat dóna a forasters o ciutadans mateixos sigui tan agressiva i lletja, amb les cases ennegrides pel fum dels cotxes, les persianes velles i abaixades, una benzinera, una exposició de piscines prefabricades -estic dient coses que hi vaig veure-, rotondes carregades de trastos que s'han posat allà perquè no se sabia què fer-ne, etc. Per la rebuda que ens fan, les ciutats no semblen avui llocs de civilització. No hi ha un edifici, un campanar que tu vegis de lluny i que t'anuncï que estàs arribant a un lloc d'acolliment; és ple d'edificis més alts que els campanars, que no es veuen de lluny. Hi entres per llocs de molta deixadesa. L'únic element amb un mínim criteri estètic són els anuncis a peu de carretera, però els anuncis no estan fets per agradar sinó per vendre. (Sala, 2012: 67)

En molts casos, les franjes són sinònim de falta de planificació i alhora del rebuig i desin-



Fig. 142. El Besòs, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 143. 'Franja' entre Collserola i la Ronda de Dalt, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 144. Ronda de Dalt, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 145. Ronda de Dalt, Barcelona. Desembre de 2012.

terès que provoquen per part de certs sectors de la població. Tot això quan es suposa que actualment hi ha més controls i normatives que mai. Però el resultat sembla ser el mateix o molt similar arreu: «colonitzen el territori com un campament romà, jalonant els carrers i omplint les quadrícules amb objectes banals, perquè el que es planteja no és la qualificació del lloc, sinó construir-hi ràpidament.» (Estévez, 2012: 40-41).

Per fer front al cert caos i rebuig que proporcionen moltes perifèries, Daniela Colafranceschi ens adverteix que cal 'escoltar' el lloc per poder invertir la situació, ja que «no és la intervenció la que ha de definir el lloc, sinó el lloc i la seva condició han de suggerir el projecte d'intervenció que millor els identifica, que millor respon a les seves qualitats i les potencia» (Colafranceschi, 2012: 56).

Fins i tot, si passem la problemàtica de l'estètica i convivència entre el que podríem denominar la forma de la ciutat 'tradicional' envers 'l'actual' a una escala més reduïda, centrant-nos en una població i deixant de banda les grans infraestructures i característiques pròpies d'una gran ciutat, quelcom que ens fa 'mal' a la vista, que ens qüestiona, ens interroga o ens inquieta amb major o menor grau i mesura segueix present. Potser un dels exemples més clars és el que va proposar Pier Paolo Pasolini sobre la ciutat d'Otre, que Piero Zanini (2012: 17-18)<sup>21</sup> ens explica fent ús del discurs de Pasolini. Només un simple moviment de la càmera i la imatge es fa 'malbé', posant-se de manifest quelcom 'estraný', que ens molesta i que surt de la imatge de conjunt en relació amb el nucli antic d'Otre.

Si tornem a la gran ciutat, o més ben dit a la forma d'habitar l'espai -i els espais-, Francesc Muñoz ens adverteix d'una nova forma d'habitar, d'un nou 'personatge' que es mou pel territori: el *territoriente*.

Los territoriantes son, por supuesto, habitantes o residentes de un lugar, pero no sólo eso. Al mismo tiempo, son usuarios de otros lugares y visitantes aún de otros. En otras palabras, son habitantes a tiempo parcial, que utilizan el territorio de distinta forma en función del momento del día o de la semana y que, gracias a las mejoras en los transportes y las telecomunicaciones, pueden desarrollar diferentes actividades en puntos diferentes del territorio de una forma cotidiana. El territoriente multiplica así su presencia en el espacio metropolitano hasta



Fig. 146. Gran Via de les Corts Catalanes, Barcelona. Octubre de 2007.



el punto de que su relación con él se establece más a partir de un criterio de movilidad [...]. (Muñoz, 2008: 27).

Per tant, en l'alta mobilitat quotidiana -per exemple: anar a treballar a una hora o més de camí de casa, tornar o no el mateix dia, anar a comprar el pa de camí i no al forn del costat de casa, etc.- l'ús del lloc ve definit per la mobilitat i, per tant, el sentit de lloc en certa mesura es veu influenciat per aquest grau de mobilitat. El sentit de lloc cal entendre'l doncs com una suma de fragments, una vivència del lloc també «a temps parcial» esdevenint així una nova forma d'habitar la ciutat. Es tracta d'una forma d'habitar que no té en compte els límits administratius o legals, així com tampoc les característiques i especificitats tant del lloc com de la comunitat (Muñoz, 2008: 83). En certa manera es podria posar de manifest certa relació entre el 'territoriant' i el 'cosmopolita', especialment però des de l'àmplia òptica de Tuan (2005)<sup>22</sup>.

El filósofo Leszek Kolakowski escribe: «Cuando me preguntan dónde me gustaría vivir, por norma mi respuesta es ésta: en la montaña, en lo más profundo de los bosques vírgenes, a orillas de un lago en la esquina de Madison Avenue (Manhattan) con los Champs-Élysées, en una pequeña aldea. Así habla un cosmopolita, pero sobretodo una persona que no se siente en casa en ningún lugar, puesto que el lugar en el que le gustaría vivir no existe y no puede existir, dado su carácter contradictorio. (Tuan, 2005: 208)

Per tant, el 'territoriant' és també clarament cosmopolita i fa ús de l'espai anant d'aquí i d'allà, fins i tot passant del lloc al 'no lloc', 'habitant' i fent ús d'espais diversos i també de formes diverses d'entendre l'espai a través del seu trajecte, la seva alta mobilitat en major o menor mesura.

Un cop fet un breu repàs a la frontera dels llocs en l'actualitat i la seva 'nova' manera d'habitar-los, tornarem a la idea d'*Antípolis* de García Vázquez, que es centra en l'estudi dels fenòmens 'urbans' de *Sunbelt*, la franja dels Estats Units entre el paral·lel 37 i la frontera amb Mèxic, on es posa de manifest un urbanisme de molt baixa densitat (García, 2011: 13) i on l'expansió i dispersió urbanística és tal que es perd tota noció de centre.



Fig. 147. Prop del Portal de Santa Madorna, Avinguda Paral·lel, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 148. L'espluga de Francolí, Tarragona. Octubre de 2008.



Fig. 149. Gran Via Corts Catalanes, Barcelona. Octubre de 2007.



Fig. 150. La 'periferia' de Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 151. Urbanització dispersa a Collserola, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 152. Cases entre el bosc a Collserola, Barcelona. Desembre de 2012.

Hasta hace una década lo único que hacía que estos enclaves destacaran sobre el fondo suburbano que les rodea era su mayor compacidad. Pero la última generación de suburbios, donde viviendas y oficinas conviven en un *continuum* edificado de bajísima densidad, está acabando con aquella escuálida evidencia de centralidad funcional. Ello explica que metrópolis como Miami prácticamente no cuenten con centros físicos; es decir, con grumos mínimamente densos que resalten sobre Suburbia. Su extremo policentrismo no tiene expresión física. [...] La desaparición física y simbólica del centro la convierte en un territorio sin diversidad, sin jerarquías, sin referencias; un territorio indiferenciado, indefinido y elusivo que es muy difícil de visualizar [...]. (García, 2011: 60)

Quan es perd el centre es fa cada vegada més difícil poder discernir on comença i on acaba la ciutat, quins són els seus límits, com si la perifèria també hagués deixat d'existir. Caldria doncs també parlar de *psicoastenìa*, «una patologia que afecta a la percepció que el individu té de sus límits corporales.» (García, 2008: 135-136).

Un altre fenomen que cal destacar és l'aïllament cada cop més gran amb l'exterior, el carrer, ja que tot el que es necessita es disposa i es té en la pròpia casa, fins i tot pels serveis que hi ha en les pròpies oficines. Si a tot això se li suma l'ús elevat de les noves tecnologies, la desconexió respecte l'exterior, el carrer entès tradicionalment com la realitat urbana, es fa molt més evident. Es nega d'aquesta manera la necessitat de la ciutat, convertint-se en arquitectures a mode de *mònada* (García, 2011: 129). L'extrem de la situació esmentada arribarà quan es connecti aquesta forma 'monàdica' d'habitar en l'autopista a través de túnels, llavors «la vida de sus habitantes se limitarà [...] a ir del interior climatizado de las casas al interior climatizado de los coches, al interior climatizado de los túneles, al interior climatizado de las oficinas, y vuelta a empezar.» (García, 2011: 131)

Si passem de l'experiència suburbana a quelcom més urbà i propi d'una gran ciutat, ens trobem amb aspectes similars a la *mònada*, el que Paul Golderberg anomena «*entornos urbanoides*». Es tracta d'espais que «ofrecen una experiència urbana filtrada», aïllant-se de l'exterior i les seves problemàtiques, creant un entorn artificial que per alguns col·lectius substitueix espais públics com les places (García, 2008: 75). Un conjunt de «pasarelas y túneles que conectaban hoteles con estaciones de ferrocarril, torres de oficinas con cen-

tros comerciales, paradas de metro con establecimientos de ocio». Tot i les justificacions inicials degut a les inclemències meteorològiques, el temps ha demostrat més bé que es tracta de la por de la societat a trepitjar els carrers trobant-se amb aspectes com la delinqüència o la pobresa (García, 2008: 73).

Sense la necessitat dels extrems esmentats, cal considerar també tots els centres comercials, especialment a partir de certa magnitud, i les seves estratègies per atreure l'atenció de la gent, al mateix temps generant una espècie de cert confort enfront al carrer. Per exemple, pot ser l'ambient climatitzat, les cafeteries i altres serveis complementaris, la música que posen... i, entre altres, evidentment les estratègies publicitàries i les imatges fàcils d'assimilar que inciten a seguir en el consum, en la curiositat com a simple 'passeig' d'entrada, per veure una mica què hi ha, que acaba en molts casos en la necessitat de comprar quelcom o, si més no, en interessar-se per un o altre producte i fer-ho més endavant. Aquest tipus d'experiència, cada cop més, es genera sense cap tipus de vincle amb el lloc, on el paper i l'estratègia de les marques hi té molt a dir.

Compañías como The Body Shop, Ikea o Starbucks no necesitan anunciar sus productos en los medios de comunicación, aunque lo hagan, puesto que sus propios establecimientos son verdaderos anuncios tridimensionales. Espacios donde toda atmósfera recrea el ambiente adecuado para un consumo que se entiende no tanto como la adquisición de un producto sino como una experiencia emocional en sí misma. Este es un camino que las empresas proveedoras de servicios y terminales de telefonía móvil han seguido de manera muy clara desde mediados de la década de 1990. En este sentido, las actuales tiendas de Vodafone u Orange, por ejemplo, son una marca en sí mismas y muestran cómo el espacio urbano deviene un entorno «marcado», una ciudad *brandificada*; y este proceso de *brandificación* ocurre con relativa independencia del lugar [...]. (Muñoz, 2008: 70)

Arribats a aquest punt, l'entorn en certa manera s'homogeneïtza en favor del discurs de les marques i altres estratègies, deixant de banda les especificitats del lloc. D'aquesta manera, espais que d'entrada poden ser o semblar molt llunyans i diversos entre si tendeixen a semblar-se cada vegada més, com si compartissin uns patrons i unes imatges comunes que la majoria veu, aprecia capta amb un simple cop d'ull, sense entrar-hi massa en pro-



Fig. 153. Hort a l'entrada d'Alaior, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 154. Horts i polígon industrial a l'entrada d'Alaior, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 155. El Toro vist des del polígon industrial d'Alaior, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 156. Contrast d'èpoques i construccions. Alaior, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 157. Polígon d'Alaior amb el campanar de fons, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 158. Edificis a l'entrada d'Alaior, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 159. Pisos a l'esquerra i polígon industrial a la dreta. Alaior, Menorca. Novembre de 2012.

funditat. Així, aquest procés de *marketing* i *branding* ha desmuntat les aspiracions inicials de moltes ciutats de voler-se diferenciar unes de les altres, esdevenint «el más común, el más banal de los lugares.» (Muñoz, 2008: 74). Tenim doncs, un espai banal que ho aca-para tot, fins i tot per sobre de la idea de xarxa, ja que la idea de xarxa és pròpia de la del poder, d'uns pocs, mentre que l'espai banal és de tots (Santos: 1996: 125). La 'disputa' pel poder es manifesta també en el conflicte entre global i local, posant de manifest diverses formes de control, de poder i d'entendre l'espai. Aquesta situació es mostra clarament en conflicte quan tenim un espai «local, vivido por todos los vecinos, y un espacio global, regido por un proceso racionalizador y un contenido ideológico de origen distante que llegan a cada lugar con los objetos y las normas establecidos para servirlos.» (Santos, 1996: 127-128). En conseqüència el territori és qui d'una forma visible paga i/o mostra les conseqüències del procés de globalització (Santos, 1996: 128).

Carles Llop apunta a la desafecció envers un territori com un dels desencadenants del procés de banalització, afegint que «el desarrelament de qui abandona el territori, o dels nouvinguts que el desconeixen i no mostren cap mena de curiositat per conèixer-lo, provoca una anomia territorial delirant.» (Llop, 2009a: 23). Retornant a Francesc Muñoz, ens recorda el perill de convertir els llocs en pura imatge, desvinculant-se cada cop més de les especificitats de l'entorn, tendint-se a simplificar i a globalitzar per accentuar-ne el seu consum.

[...] si el consumo ya no es del lugar sino de su imagen la conclusión es clara: si bien no es posible crear el lugar, su imagen sí puede ser reproducida y replicada. Es decir, la imposibilidad de crear el lugar venía dada por la dificultad para reproducir las relaciones sociales y culturales que lo caracterizan. Unos elementos que sólo el paso del tiempo, la historia puede generar. De igual forma, entendiendo el paisaje como resultante del lugar, como la traducción de las relaciones sociales y culturales que dan forma al locus, el paisaje tampoco podría ser creado. Ante esa imposibilidad de crear ni el lugar ni el paisaje, se ha tendido a recrearlos, y eso es lo que se ha venido haciendo tradicionalmente en los parques temáticos y de ocio [...]. (Muñoz, 2008: 50)

Per tant, i seguint a Raffaele Milaniani, cada ferida i transformació dels valors i imaginaris

d'un espai suposa la modificació de l'essència del lloc, és a dir, del *genius loci*. A més, afegeix que «destruir un paisaje quiere decir destruir lo que la poesía ha dicho de él y todo lo que la cultura del hombre y la civilización artística han hecho por él.» (Milanini, 2007: 53). Aquesta pèrdua de significat i vincle amb el lloc ens remet a l'estandardització del paisatge i el seu imaginari, esdevenint l'anomenada 'urbanalització' que proposa Muñoz, una urbanalització i estandardització basada en el sistema i model del «brillo i sabor» (Muñoz, 2008: 64-65) on

Cualquier «espacio» en el mapa de la banalidad y cualquier «momento» del proceso de canalización resultan de la interacción de dos sistemas y, más específicamente, de combinaciones particulares de los cuatro elementos: energía, diversión, suavidad y limpieza.

Pardo sugiere, de esta forma, varios ejemplos prototípicos de objetos banales:

- El chicle sin azúcar: es un objeto «divertido», porque tiene sabor sin ser un alimento pero, al mismo tiempo, es «limpio» porque no provoca caries. Esta combinación específica de «diversión» y «limpieza» determina un contenido «sabroso» y «brillante» a un tiempo.

[...]. (Muñoz, 2008: 64)

Si aquests processos d'estandardització i de simple imatge segueixen endavant, caldria qüestionar-se quin contingut cultural o simbòlic se'n pot extreure, si és que considerem que en tenen algun, tot i que no cal caure en discursos fàcils i simples polaritzacions. Segons Muñoz, aquest procés fa que «los paisajes sencillamente dejen de representar contenido cultural o simbólico alguno para declararse, como ya se dijo, 'en huelga'.» (Muñoz, 2008: 207). Caldria qüestionar-se però que, si per Muñoz aquets nous paisatges no representen cap tipus de contingut cultural -ni que sigui el fet de representar el sentit més postmodern de tots-, potser cau en un terreny similar al de Marc Augé (2008).

Certs processos d'estandardització i banalització es poden entendre millor si s'observen alguns models i estratègies convencionals. El cas dels «suburbis de catàleg» és especialment rellevant, proporcionant una clara estandardització del model d'habitatge (García, 2011: 45). En aquest cas, on a més proveïen les facilitats necessàries perquè el mateix propietari pogués muntar i construir casa seva, el que senzillament s'havia de fer era seguir les instruccions i els plànols. Dean MacCannell ens posa de manifest fins a quin



Fig. 160. Edifici 'Hugo Boss' al Passeig de Gràcia, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 161. Ibídem.



Fig. 162. McDonald's al Passeig de Gràcia, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 163. Anunci de McDonald's a un ascensor del Passeig de Gràcia, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 164. 'Orange' al Passeig de Gràcia, Barcelona. Desembre de 2012.

punt es pot arribar pel que fa a l'estandardització i la banalització de l'estètica, fins i tot d'allò que es considera permès o no, posant l'exemple d'Orange, a Califòrnia.

Los automóviles, investidos con tanta importancia simbólica como libidinosa tanto aquí como en cualquier otro lugar del planeta, brillantes en todos los demás respectos, son típicamente incoloros. Es más, están pintados intencionadamente incoloros. Con una preferencia abrumadora, son de color gris metalizado con sólo un toque adicional de color auténtico para producir una misteriosa pista de algún color posible. Son puras esencias brillantes que reflejan un compromiso con la apariencia y la precisión, pero sin hacer ninguna declaración ni adoptar ninguna postura. El rojo o el azul, o cualquier cosa que pueda prestarse a una interpretación política o de otra clase, suele evitarse. (MacCannel, 2007: 86)

Pel que fa a la casa dels habitants d'aquest indret tampoc no es queda enrere amb un gran seguit de normes i prohibicions que arriben a qüestionar la propietat privada de la vivenda de qui l'ha comprat. A fi de remarcar alguns exemples, caldria recordar que «los vehículos de recreo y las barcas no pueden estacionarse de forma visible en los caminos de entrada a las casas o en las calles de delante de la casa [...], no se pueden dejar los coches con el capó levantado, ni siquiera en los caminos de entrada privados» (MacCannel, 2007: 90). Caldria preguntar-se doncs, i amb perdó, si realment tenen iniciativa i criteri propi els que habiten amb aquest tipus de restriccions, si es troben realment còmodes, si es troben i es senten a casa, o si bé també la superficialitat de la imatge i l'estandardització els ha fet creure que això sí que és estètica<sup>23</sup>. En tot cas, en el fons, potser no està tan lluny de l'entropia, ja que la successió de cases iguals seguint un conjunt de patrons estrictes i repetitius evoquen certa noció d'infinnit i, al mateix temps, de pell i superfície reflectant, com els mateixos miralls<sup>24</sup>.

L'estètica i part de la intencionalitat del anomenats «suburbis de catàleg» que acabem de veure no es distancien massa de l'estètica i ideals de *Disneylandia*<sup>25</sup>, on tot és fàcil, impecable i sense problemes.

La reproducció també hi té el seu paper a dir en evitar allò desagradable, emparentant-se també amb una estètica *Kitsch*<sup>26</sup> bastant alarmant. «Los caimanes auténticos dormitan in-

móviles en el lodo de los zoos de California mientras los caimanes de látex de Disneylandia escenifican ataques feroces sobre las barcas que transportan a los turistas. Una vez más, los falsos lo hacen mejor», i esmentarem un altre exemple de MacCannel a fi de veure fins on arriba aquest tipus d'estètica quan «no enteramente satisfechos con la estatua de bronce del actor vaquero que ahora vigila el aeropuerto John Wayne del condado de Orange, los responsables de su mantenimiento la enviaron a una empresa de Texas para que fuese coloreada.» (MacCannel, 2007: 194)

A mode de breu apunt caldria remarcar, també, el rebuig per part de Richard Serra a les obres monumentals i amb clara vocació decorativista, ja que són un afegit innecessari que alguns han utilitzat en nom de l'estètica per ubicar-les per tot arreu (Bois, 2009: 54-55).

Si fem un breu repàs al turisme, així com s'entén actualment, cal recordar que és fruit de la cultura de l'oci. Però tampoc es pot deixar de banda ni amagar que és la cultura capitalista també qui provoca, fomenta i fa ús del turisme. Viatjar cada cop està relativament més a l'abast de la gent, més a l'abast que cinquanta o vuitanta anys enrere, posem per cas. Les coses han canviat i també la manera com s'entén el turisme, les experiències que viu el turista, així com els espais i llocs on es pot posar l'etiqueta 'd'interès turístic', o que almenys surten a les guies d'aquests.

Viatjar implica abandonar certes inquietuds quotidianes per descobrir quelcom nou, viure una nova experiència o simplement entretenir-se, deixar de treballar i passar els dies d'una altra forma, «supone viajar desde el centro de la propia cultura hacia una periferia» (Aramberri, 2011: 249). Encara que no totes les destinacions tenen el mateix tipus de client (Aramberri, 2011: 314), els turistes i els interessos que aquests tenen també varien bastant (Aramberri, 2011: 251). Es tendeix a criticar o almenys a centrar el focus del turisme sobre certs patrons estàndards que sembla que compliran. Realment visiten els mateixos llocs? Presenten també certa actitud d'indiferència a allò que no surt a les guies i van d'un lloc a l'altre sense acabar de veure res amb certa profunditat? Julio Aramberri (2011) respon aquests interrogants defensant que el turista necessita seleccionar per poder aprofitar el seu temps, així com no malgastar els seus doblers en visites a llocs innecessaris. Per altra banda, Edward Relph reivindica que enlloc es troba una actitud tan falsa



Fig. 165. Apple al Passeig de Gràcia, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 166. Burger King a La Rambla, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 167. Apartaments a Fornells, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 168. Punt de venda de tickets pel bus turístic, Plaça Catalunya, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 169. Mapa al punt d'informació turística de Plaça Espanya, Barcelona. Novembre de 2012.



Fig. 170. Postals d'un quiosc, Passeig de Gràcia, Barcelona. Desembre de 2012.

envers el lloc com en el cas del turisme «atès que el turisme individual i el judici autèntic sobre els llocs se subsumeixen en opinions expertes o socials acceptades, o l'acte i els mitjans del turisme esdevenen més importants que els llocs visitats.» (Relph, 2008b: 83-85).

Un altre dels efectes inqüestionables del turisme sobre el territori és la destrucció dels paisatges locals i regionals en favor d'uns estàndards i uns paràmetres que tendeixen a homogeneïtzar i a distanciar-se d'allò local i/o propi de la regió. En favor també, posem per cas, d'una arquitectura i equipaments bastant dissonants amb el lloc i les seves especificitats, pensada exclusivament en el sentit de l'experiència turística actual.

[...] arquitectura que deliberadament és dirigeix als forasters, espectadors, transeünts i, per damunt de tot, consumidors. L'efecte total d'aquest tipus d'arquitectura és la creació de llocs dirigits a altres que no ens suggereixen gairebé res de les persones que hi viuen i hi treballen, però es declaren inequívocament «llocs de vacances» i «terres de consumidors» per mitjà de l'ús d'una decoració exòtica, de colors cridaners i d'adornaments grotescs, i de les apropiacions indiscriminades d'estils i de noms dels llocs més populars del món [...]. (Relph, 2008b: 93)

Les principals atraccions i punts d'interès turístic són fruit de processos de selecció a fi que siguin fàcilment assimilables, d'aquesta manera estableixen una relació amb el paisatge *urbanal* de Muñoz, fins i tot, remarcant i fent ús del paper de la nostàlgia com a producte més de consum, qualificant-la de «romanticismo de consumo» (Muñoz, 2008: 191). Es tracta per tant de buscar «fragmentos e historias de un pasado urbano que aparece edulcorado y representado para mostrar un presente urbano legible y amable.» (Muñoz, 2008: 194)

La cultura local, tot i que també afavorida econòmicament pel turisme, acostuma a pagar un preu, que en molts casos suposa la pèrdua de la qualitat paisatgística i la transformació o simplificació de certs elements de la cultura local, a fi de poder convertir les seves particularitats en quelcom útil pels turistes -posem per cas el fet de transformar determinats elements de la cultura en objectes *kitsch*, a fi de poder ser venuts com a *souvenirs* per als turistes-. A més, el titular de determinat recurs paisatgístic rarament hi surt guanyant o



en veu compensada la seva tasca (Cortina, 2009: 89).

Georges Perec es qüestiona i, al mateixa temps, parodia el valor i l'ús de les segones residències, equiparant-les a l'absurd de tenir una habitació per cada dia de la setmana.

[...] el lunetorio, el martetorio, el miercoletorio, el juevetorio, el viernetorio, el sabadotorio y el domingotorio. Estas dos últimas piezas, nótese, ya existen, comercializadas abundantemente bajo el nombre de «segundas residencias» o «casas de fin de semana». No es más estúpido imaginar una pieza consagrada exclusivamente al lunes que construir chalets que sólo *sirven* para sesenta días al año. El lunetorio podría ser perfectamente una lavandería (nuestros ancestros rurales hacían su colada el lunes) y el martetorio un salón (nuestros ancestros urbanos recibían normalmente todos los martes). (Perec, 2007: 58)

Tal com es pot veure, el turisme incideix i deixa part de la seva empremta en la cultura local. Aquesta no té més remei que adaptar-se al turisme i a la globalització si vol 'sobreviure'. 'L'autenticitat' perd en favor del *souvenir*. Julio Aramberri, a través d'una experiència personal, ens exposa un exemple que és prou clarificador d'aquest fet, on els habitants d'una població acaben venent vestits estampats als turistes com si aquests haguessin estat brodats i fets pels propis habitants seguint la seva cultura 'tradicional' (Aramberri, 2011: 404-405). MacCannell considera que el turisme té la capacitat de transformar i readaptar la cultura local als seus interessos i conveniències, exposant que «el turismo no es sólo un componente adicional de las actividades meramente comerciales, sino que también es un marco ideológico de la historia, la naturaleza y la tradición» i remarcant també que «se han llevado a cabo restauraciones de santuarios antiguos, se ha desarrollado la artesanía local para venderla a los turistas y se han realizado rituales para representarlos como espectáculo ante ellos.» (MacCannell, 2007: 11). Toni Sala es lamenta de les transformacions i canvis que pateix el paisatge quan s'ha de fer 'entenedor' i fàcil de digerir per la multitud, saturant-lo en molts casos d'elements innecessaris.

Que un paisatge hagi inspirat un pintor o un escriptor s'entén com un mèrit del paisatge; fins i tot se li pengen medalles físiques. Només per posar dos exemples, fa uns quants anys, a Ceret, vaig veure uns cartells amb reproduccions dels quadres de Chaïm Soutine als mateixos



Fig. 171. Fent fotos des del bus turístic a Plaça Espanya, Barcelona. Novembre de 2012.



Fig. 172. Taula parada per 'atreure' turistes, La Rambla, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 173. Taules, cadires i estufa, La Rambla, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 174. Souvenirs a un quiosc, La Rambla, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 175. Monument a Colom, al Passeig de Colom, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 176. La Pedrera, al Passeig de Gràcia, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 177. Creuers turístics al riu Nil, davant un antic temple, Egipte. Juny de 2008.

carrers representats; i el 2008, amb motiu del centenari de la Costa Brava, es van instal·lar uns marcs metàl·lics amb el text gravat d'un escriptor, un text referit al paisatge que es podia veure a través d'aquests marcs. Tot això altera i embruta el paisatge més que enaltir-lo [...]. (Sala, 2010: 71)

Tornant a MacCannell, se'ns recorda que fins i tot destinacions que d'entrada poden semblar distants als valors imperants del turisme massiu acaben en mans del negoci i la globalització, transformant l'estança en quelcom filtrat, mastegat i molt pròxim a allò que seria la seva quotidiana i postmoderna experiència del dia a dia. És a dir, viatjar o anar de vacances no suposa cap canvi, i molt menys dirigir-se cap a una nova o diferent cultura, sinó que es viatja per trobar-se pràcticament amb el mateix que es té a 'casa', a fi d'assegurar una experiència segura i reconfortant. També ens posa l'exemple de Yosemite i la seva experiència:

Mi familia disfrutaba de nuestra semana en Yosemite, lo más lejos de casa que había estado en mi vida, pero nos manteníamos a una distancia prudente de las instalaciones de la Curry Company. Un parque con tienda de *souvenirs*, cafetería y lavandería sugería algún tipo de corrupción. El hotel Ahwahnee Lodge «Presidential», llamado arrogantemente con el nombre de los indios a cuyos humildes hogares reemplazó, era algo a lo que, sencillamente, había que temer [...]. (MacCannell, 2007: 124)<sup>27</sup>

Una interessant anàlisi sobre el turisme que pretén o creu visitar cultures 'primitives' o 'autèntiques' és el que ens fa el mateix MacCannell a partir de la pel·lícula *Cannibal Tours*, de Dennis O'Rourke, on els de la cultura local sembla que hagin après la lliçó de la globalització i saben com treure cert 'profit' dels propis turistes, encara que hagin de canviar la seva 'antiga' manera de fer i de ser (MacCannell, 2007: 35-80).

Una altra forma de turisme és aquell que, ja sigui pel fet de caure en mans d'un hotel o una agència de viatges programats o per la seva pròpia falta d'iniciativa, no es mou dels espais d'allò més comú i banal. Tot això caient en part en mans de tot tipus i formes d'entendre el turisme que contribueixen a restringir els seus moviments i la seva llibertat, suposant-se que aquesta -la llibertat- a l'hora de viatjar és, o hauria de ser en part, inherent al propi

concepte de viatge. Pel que fa, per exemple, al cas dels hotels, cal dir que «se presentan como lugares seguros que aíslan a sus clientes de un exterior al que describen como peligroso o falta de interés. De esta forma convierten a los consumidores en una clientela cautiva que no se atreve a abandonar el recinto y se gasta el dinero en los bares de la piscina o en su *night club*» (Aramberri, 2011: 325). Per afegir algunes 'restriccions' habituals, cal fer esment també a «las opiniones de los guías, los itinerarios impuestos, el control del tiempo, las regulaciones de hoteles y destinos, todas esas reglas y otras muchas más, supuestamente beneficiosas, imponen su control y empujan al rebaño turístico hacia los únicos pastizales en los que se les permite pastar.» (Aramberri, 2011: 325).

Pel que fa a les imatges i la seva cultura, es podria arribar a considerar que aquestes s'han tornat pura superfície. Les imatges<sup>28</sup> de cada cop són més abundants i, fins i tot, podríem arribar a dir que saturen la nostra mirada quotidiana, fins al punt de no saber on mirar o no veure res rellevant per sobre de la resta que atregui mínimament l'atenció. És com si formessin una espècie de capa o mur a mode d'interferències que no ens deixa veure què hi ha al darrere o, senzillament, veure amb claredat allò que buscàvem -posem per cas tot el caramull de senyals, indicacions i elements verticals i/o senyals de trànsit que se superposen als edificis i/o espais més o menys singulars-. Com a exemple més clar podríem esmentar els centres urbans, especialment de les grans metròpolis, on cal afegir que el paper de la publicitat també hi té bastant a dir, o sense anar massa més lluny, els rètols de cada botiga o bar, posem per exemple, que competeixen entre si<sup>29</sup> interferint i/o predominant en el que veiem de la ciutat en si, com a forma més elemental<sup>30</sup> i 'essencial' del que és -com els edificis, l'estructura urbana, la distribució dels espais i conjunció amb les formes, etc.-.

Ana M<sup>a</sup> Moya Pellitero ens adverteix i recorda que moltes imatges no van més enllà de la seva superfície, eliminant en molts casos la intencionalitat interpretativa o subjectiva de qui les realitza, esdevenint allò que anomena una imatge *silenciosa*. Andy Warhol li serveix d'exemple per explicar la problemàtica d'aquest procés:

En la actualidad, muchas obras artísticas no pueden considerarse como modelo de referencia y juicio en la percepción de la realidad. Estas obras de arte generan imágenes que son puros



Fig. 178. Turistes al Temple de Ramses II, Abu Simbel, Egipte. Juny de 2008.



Fig. 179. Turistes fent fotos davant les piràmides de Guiza, el Caire, Egipte. Juny de 2008.



Fig. 180. Turistes fent fotos, el Caire, Egipte. Juny de 2008.



Fig. 181. La Rotonda, edifici modernista amb imatge de Xavier Mariscal a la Bastida, Plaça Kenedy, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 182. Tanques publicitàries, aprofitant un solar buit, Carrer Urgell, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 183. Venda de flors amb la imatge de la Sagrada Família de 'fons-anunci', la Rambla Barcelona. Desembre de 2012.

productos visuales. El objeto de representación es, entonces, una entidad *silenciosa*, y la imagen muestra la ausencia del sujeto. Ya en la década de los sesenta, el artista Andy Warhol utilizó cualquier imagen histórica, comercial o periodística, eliminando intencionalidad subjetiva o interpretativa y transformándola en un puro producto visual. [...]. Estas obras de arte generaban imágenes *silenciosas*, aniquilando al artista y el arte creativo.

Muchas obras de arte puramente visuales, que representan el entorno urbano, son imágenes *silenciosas*. Muestran una realidad temporal y aleatoria que desaparece en el olvido un instante más tarde. Debido a la temporalidad de las obras de arte, la memoria colectiva necesita de modelos artísticos históricos como referencia, a pesar de ser obsoletos. (Moya, 2011: 83)

Més endavant, Moya Pellitero fa ús del discurs d'Alain Roger (2000) per preguntar-se sobre el paper de l'art i la seva capacitat d'anticipar una primera mirada als llocs que socialment es tendeix a no apreciar. Llavors, sorgeix la pregunta del paper de les imatges silencioses en la construcció del paisatge:

Una *imagen silenciosa* a menudo no posee ese poder de reflexión, esa fuerza expresiva e interpretativa que tiene una *imagen poética*, la cual transmite una experiencia vivida y trascendental. Sin embargo hay *imágenes silenciosas* donde el autor voluntariamente está ausente para poder mostrar la realidad desnuda, tal como ésta se muestra al observador, en su completa *transparencia*. La imagen aparentemente directa y neutral, sin la presencia de ningún filtro subjetivo, puede, en sí misma, tener una capacidad para activar en el observador una consciencia *reflexiva*. Es entonces cuando una *imagen silenciosa* puede convertirse en una representación de paisaje, con el poder para transmitir en el receptor una experiencia fenomenológica y dar a la realidad un valor existencial. El peligro se encuentra cuando muchas de estas *imágenes silenciosas* se acaban convirtiendo en puros productos visuales, en *ready-made*, en «imágenes-objeto». De esta manera acaban existiendo tantas imágenes como realidad se presenta delante de nuestros ojos [...]. (Moya, 2011: 91)

Potser l'artista es mostrarà més atret per indrets imprecisos i poc definits, en el sentit oposat a certs col·lectius i determinades visions 'estètiques' -per exemple jardineria, 'pessebrisme', com s'ha vist més amunt (Nogué, 2010)-, pel que fa a la consolidació d'imagi-

naris. Serà un artista atret per la novetat i la manca de 'paraules' davant allò 'desconegut'. Fins i tot en determinats casos serà afí a la noció de sublim i no pas davant aquella imatge que, de tant reconeguda i reinterpretada pels estàndards de la col·lectivitat, s'ha acabat avorrint i desgastant. Per altra banda però, Joan Nogué ens recorda el poder de les imatges simples i estereotipades per poder arribar al gran públic, de manera que aquestes 'llegeix' en clau de paisatge (Nogué, 2009b: 61-62). És a dir, la imatge, com més simple, arquetípica i, fins i tot, banal, serà millor per arribar a la gent. Arribats a tal punt de simplificació de les imatges i, al mateix temps, tenint present el seu poder de convicció -a través de la seva simplicitat més elemental, fins i tot potser arribant a ser únicament pura superfície-, el que caldria plantejar és quines problemàtiques pot arribar a provocar tal punt de simplificació i esquematització de la/les imatge/es. També ens caldria plantejar si aquest aspecte es troba present doncs en processos creatius i maneres d'entendre el paisatge que fan cert ús i/o almenys són conscients, en part, d'aquests processos de certa simplificació i homogeneïtzació però, al mateix temps, amb forta càrrega de repercussió. Pedro Azara ens recorda el poder de la ficció i la seva imatge posant en evidència la separació que es genera entre la realitat i la imatge d'aquesta:

[...] ficción y el verbo fingir derivan del mismo verbo latino, fingere, que significa representar. Se trata de un verbo que designa la acción teatral por excelencia: la representación de una acción, protagonizada por figuras, que sólo existen en y durante la escena. Su esencia es volátil. Su poder de convicción, empero, más duradero que el que causan las personas más sabias. [...]. Las efigies (que también son consecuencia del fingimiento) (las imágenes) también perduran, más tiempo que los seres que representan. Es decir, que la presencia de lo ficticio depende de su poder hipnótico. Poder que actúa tanto mientras la ficción se representa cuanto es recordada, reactualizada. La ficción tiene la desconcertante virtud de ser y no ser. [...]. La ficción es el espejo de la realidad. Tiene la misma dureza y frialdad que el espejo: perfecta, e inalcanzable. Una barrera invisible se alza entre la realidad y la imagen, que se instala perdurablemente entre nosotros. (Azara, 2012: 165)

És la imatge qui guanya la partida actualment? Julio Aramberri ens recorda l'exemple proposat per Boorstin a *The Image on*, a fi de millorar el negoci d'un hotel, enlloc de millorar-lo des de dins cap a fora -posem per cas millorant el servei o posant un nou cuiner-, es



Fig. 184. Arbre de Nadal a la Gran Via, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 185. Rètol a l'estil 'kitsch-modernista' d'una botiga de souvenirs, la Rambla, Barcelona. Desembre de 2012.



prefereix celebrar l'aniversari de l'hotel fent molta publicitat i prioritzant la màxima difusió possible de l'esdeveniment (Aramberri, 2011: 167). Preval doncs bona part de la capacitat de ficció i manipulació que es pugui aconseguir a través de la imatge, posant en evidència les afinitats d'aquests tipus d'imatge amb certs discursos i/o usos publicitaris i presentant les coses ben mastegades i processades, a fi que no es pugui fer altra interpretació o faci pensar en un altre tema.



Fig. 187. Rètols i cartells d'un supermercat, Comte Urgell, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 188. Mercat de Sant Antoni, Barcelona. Desembre de 2012.

Fig. 186. 'Apropiar-se' del passat per fer-lo encaixar al centre comercial Arenas, Plaça Espanya, Barcelona. Desembre de 2012.

## Notes [Paisatge i sentit]

1. Vegeu, per exemple, Muñoz, F. (2008). *Urbanización: Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

2. Vegeu també l'apartat 3.1.1.

3. Vegeu també la versió d'Alicia Lindón sobre les paraules de Tuan (veient-se doncs els diferents graus i maneres d'experimentar i sentir la topofilia, abarçant des del turista al pagès): «*Topofilia*. Es la experiencia grata y placentera del lugar, resultante de un estado de consonancia o congruencia cognitiva con el territorio habitado o transitado. Para Tuan, la topofilia es el amor o el apego por el lugar, y puede tener diferentes grados (1974), desde una muy efímera y superficial que casi siempre se asocia a criterios estéticos y visuales, hasta otras profundas y duraderas, no definidas por lo estético sino como una relación orgánica con el lugar. Entre ambas, pueden darse muchos matices intermedios. El ejemplo canónico de la primera es el agrado por el lugar que experimenta un turista, y de la última el ejemplo clásico es la del campesino que no siente un agrado visual por la tierra sino un vínculo profundo y orgánico.» (Lindón, 2006b: 386).

4. La pausa en els humans és entesa com un repòs per recuperar i poder satisfer certes necessitats bàsiques, però en els animals, especialment els herbívors, significa ser presa fàcil dels depredadors si s'aturen o s'abandona el grup.

5. Tal com se'ns recorda «Quan les persones conscientment canvien el seu entorn i senten que tenen el control del seu destí, tenen una mica de nostàlgia. Les associacions històriques necessiten no mirar enrere; es fundaren probablement per preservar materials que abracen les etapes de creixement segur i apunten cap al futur. Per altra banda, quan les persones s'adonen que els canvis se succeeixen massa ràpid, sense control, la nostàlgia per un passat idíl·lic creix enormement.» (Tuan, 2011: 195).

6. Vegeu ROGER, A. (2000). *Breu tractat del paisatge: Història de la invenció del paisatge i denúncia del malentesos actuals sobre la natura*. Barcelona: La Campana.



7. Walter Benjain ens explica quins són els elements que els ciutadans de Nàpols utilitzen per estructurar la seva experiència i orientar-se: «Nadie se orienta por los números de las casas, pues los puntos de apoyo son las tiendas, las iglesias, las fuentes. No siempre son sencillos de encontrar. Pues la típica iglesia napolitana no resplandece en una plaza enorme, limpiamente visible con su nave mayor, su cúpula y su coro. Se encuentra normalmente escondida, empotrada; a menudo hasta las altas cúpulas sólo se ven desde unos pocos sitios [...]» (Benjain, 2012: 11).

8. Vegeu també MAROT, S. (2006). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 16-39.

9. El que potser caldria plantejar, un cop arribats en aquest punt -i que de moment no abordarem- és si 'paisatge' pot ser equivalent o sinònim de 'lloc'. El que sí podem esmentar és que no hem trobat qui s'aventuri en aquest tema. Serà doncs una simple qüestió d'escala? Cal també tenir present que l'actual formulació de 'lloc' és fins i tot posterior al sorgiment del concepte de paisatge entorn al segle XV a Occident i, per tant, es podria entendre com una concepció impregnada de l'influència del propi concepte de paisatge, aplicat potser -tot i la pròpia i natural 'indefinició'- a la 'proximitat' i 'concreció' de la naturalesa del lloc envers certa distància que manifesta el paisatge.

10. Pel fet de no haver-hi traducció possible pel terme *placelessness*, inventat per Relph, optarem pel terme de *deslugaridad*, així és com es tradueix al castellà i s'interpreta per part d'Alicia Lindón. Es manté aquesta opció per no caure en la idea de no-lloc, ja que Relph s'hi distancia en alguns aspectes. Tampoc optarem per transformar o inventar un nou terme, a fi de no complicar més la cosa.

11. Vegeu NOGUÉ, J.; PUIGBERT, L.; BRETCHA, G. (eds.). (2008). *Paisatge i salut*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut.

12. Vegeu també BLASCO, J. (2011) «Modernidad, posmodernidad y Sobremodernidad» [en línia] <http://urban-networks.blogspot.com.es/2011/10/modernidad-postmodernidad-y.html> [Consulta: 14-1-2013]

13. Per una interessant anàlisi d'aquest fenomen vegeu RAMÓN, J.; R. VIESTENZ, W. (eds.). (2012). *The New Ruralism: A-n Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana.

14. Vegeu, per exemple, SCHULZ-DORNBURG, J. (2012). *Ruinas modernas: Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit.

15. Vegeu NOGUÉ, J.; PUIGBERT, L.; BRETCHA, G. (ed.). (2008). *Paisatge i salut*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut.

16. Vegeu també NOGUÉ, J.; PUIGBERT, L.; BRETCHA, G.; LOZANITOS, Á. (2012) *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.

17. Vegeu (Nogué, 2006: 214), (Aramberri, 2011: 100) i (Jameson, 2012: 30).

18. Per metanarratives s'entén el terme de Jean-François Lyotard «para denunciar las construcciones históricas lineales y coherentes que la modernidad elaboró para conseguir legitimarse social, política y culturalmente.» (García, 2008: 2).

19. Posem per cas, molts dels nous materials com el formigó, l'abundant ús dels vidres que s'acaben convertint en miralls a les finestres així com també a mode de pell alhora transparent dels nous edificis; l'abundant ús de plàstics, fibres i resines que en determinats casos enlluernen i d'altres creen la falsa il·lusió de ser de pedra o de fusta, per exemple; recordant-nos també les problemàtiques pròpies dels residus i de certa irreversibilitat, molt emparentada amb la idea d'entropia, que tractarem més endavant (a l'apartat 3.1.2); determinats paràmetres i modes de fer urbanisme que acaben generant una repetició infinita i desvinculada dels paràmetres i usos tradicionals dels llocs; l'anomenada arquitectura icònica, que en molts casos es dedica a competir amb la seva imatge i amb altres ciutats, mostrant també certa precarietat en la seva funció i practicitat real; les noves formes de transport i comunicació que alhora aïllen, descomuniquen i desorienten; etc.

20. Vegeu NOGUÉ, J.; PUIGBERT, L.; BRETCHA, G.; LOZANITOS, Á. (2012) *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.

21. Vegeu també (Zanini, 2012: 16-18 i 21-22).

22. Vegeu especialment l'apartat on parla d'una nova forma d'entendre la idea de cosmopolitisme. TUAN,

Y. (2005). *Cosmos y hogar: Un punto de vista cosmopolita*. Barcelona: Melusina. p. 155-216.

23. Tampoc negarem però que certes situacions desencadenin vincles positius, o si més no una certa necessitat i ús d'aquell indret.

24. Vegeu també l'apartat 3.1.2 i 4.3.

25. Vegeu (MacCannel, 2007: 82).

26. Per una àmplia definició i esclariment del concepte i idea del *Kitch* vegeu (Relph, 2008b: 82-83).

27. Per veure fins a quin punt arriba aquesta situació vegeu MacCannell (2007: 125-126).

28. Especialment ens referim a les fotografies, però també a tot tipus de publicitat, i sense deixar de banda qualsevol altra manera de transformar allò vist, experienciat o que es vol dir en imatges; com poden ser pintura, escriptura i fins i tot escultura, generant també imatge mental.

Segons Federic Jameson la realitat mateixa s'ha tornat imatge, fotografia: «La fotografía ha dejado de ser el arte menor, la hermana pobre de la pintura, esto es lo que sucedía en el período modernista; y una de las razones para ello es que ya no es «fotográfica» en el sentido de «exacta» o de ofrecer reproducciones «realistas» de la «realidad», la antigua realidad, se ha vuelto ella misma fotográfica, se ha convertido en una massa de imágenes y simulacros, de modo que la imagen fotográfica, en lo que solía ser el mundo exterior radicalmente distinto a ella, se enfrenta por todas partes a sí misma, a su esencia, a su imagen.» (Jameson, 2012: 67)

29. Per veure el que podria ser un interessant precedent d'aquest fet, caldria recordar les lamentacions de Robert Walser sobre un brillant rètol d'una fleca (Walser, 2009: 18).

30. Ens referim al sentit de la forma elemental en la línia de discurs que expressava Robert Morris: «Dichas formas son las más simples de entre las que crean fuertes sensaciones gestálticas. Sus partes están unidas entre sí de tal forma que ofrecen una resistencia máxima a la separación perceptiva.» (Morris, 2010: 379).



## 2. 3. PAISATGE I EXPERIÈNCIA

La capacitat de gaudir i enriquir la pròpia experiència equival també a la capacitat per poder experimentar plenament el paisatge en tota la seva dimensió. Aquí cal remarcar que no ens podem conformar ni podem reduir el paisatge a quelcom purament visual, tot i que és cert que d'entrada i en un inici el paper de la vista va ser clau en el sorgiment del paisatge occidental. De la mateixa manera que ens cal una mirada desinteressada per poder veure amb altres ulls i adquirir un component estètic, el mateix passa amb els altres sentits si els volem desplegar i aprofitar plenament per poder percebre modulacions i matisos més subtils de la realitat i de la seva dimensió estètica que ens envolta.

Tal com s'ha vist més amunt, el paisatge pertany a la dimensió cultural i col·lectiva, però també i especialment a la vessant interpretativa, personal i de caire més subjectiu, ja que és gràcies a aquest darrer aspecte que es fa possible el vincle d'unes emocions, sentiments i experiències amb un determinat espai.



Fig. 189. Posta de sol des de Ferrera, Lleida. Octubre de 2013.

### 2.3.1. A través dels sentits

Conten que era un plenairista que podia veure el vent, que n'era capaç. Un plenairista molt expert, entrenat a conèixer tant els efectes sonors de qualsevol ullada humana com els efectes visuals de la paraulació de l'aire. Fos allà on fos que es trobés, afinava -diuen- les coloracions èliques, lletrabufades, que li permetien de resseguir les més heterogènies combinacions d'ull i oïda. Tant li era una forma parlant de vista com una veu que es veiés. Tant li era el so de la visió com el so de la llum: aquell pintarós i cruixent so de la llum, amb tota la llum, de llevant a ponent, fregant sobre les coses. (Perejaume, 2011: 451)<sup>1</sup>

Captem allò que ens envolta mitjançant els sentits. A través de la percepció<sup>2</sup> anem recopilant informació, però necessitem també l'experiència que anem acumulant per conèixer, necessitem haver vist abans per poder veure (Sacks, 2009: 147, 179-180) (Merleau-Ponty, 2010: 18) (Zambrano, 2011: 233), així com necessitem veure amb ulls nous si pretenem veure de nou, si pretenem veure quelcom des d'una òptica diferent i, potser, sense els anteriors prejudicis. Necessitem aprendre a aprehendre *-aprehensión<sup>3</sup>-*, sinó potser és que no sabem veure (Perec, 2007: 84-85).

El paisatge no es pot reduir a quelcom purament visual, inclou i requereix també tots els sentits (Martínez de pisón, 2009: 110-111) si volem aprofundir-hi i gaudir de la seva riquesa. Al mateix temps, l'experiència dels sentits ens ajuda a desenvolupar el paisatge quan en som partícips, a fer el primer pas, el primer contacte. «Los sentidos no necesitan de símbolos para entender la tierra. Un paisaje es algo real que, cuando te haces a él, sueña de cierto modo, huele de determinadas maneras, tiene suavidad o aspreza al tacto, posee luces y color.» (Martínez de Pisón, 2009: 28). El paisatge «se lee con los pies, con las impresiones que el cuerpo humano recibe tras largas caminatas» (Fernández, 2006: 234). És per tant el contacte directe, físic, que ens permet conèixer, tenir una relació més pròpia de l'escala humana evitant caure en la distància (Cfr. Perejaume, 2012) i evitant d'aquesta manera que l'experiència indirecta substitueixi la directa (Brinckerhoff, 2010: 22).

Aquesta mirada a partir de l'experiència i contacte directe amb les coses és també, inevi-



Fig. 190. Núvol de boira a Ferrera, Lleida. Octubre de 2013.

tablement, en cert grau subjectiva, ja que «el vidente, atrapado por lo que ve, no ve más que a sí mismo: hay entonces un narcisismo fundamental en toda visión; y, por la misma razón, la visión que él ejerce también la sufre por parte de las cosas. Como lo han expresado muchos pintores, yo me siento mirado por las cosas» (Merleau-Ponty, 2010: 126). En el fons, «qualsevol estudi d'un paisatge és subjectiu» (Rizo; de San Eugenio, 2009: 305) i en els anys la geografia humana i cultural hi ha jugat un paper clau en valorar i investigar sobre aquesta via (Lindón, 2006: 360) (Nogué, 2011: 30). Ja ens recorda Maderuelo que allò que fa que un lloc esdevingui paisatge és més bé el que se'ns mostra a través de la poètica, del misteri, d'allò subjectiu, interpretatiu (Maderuelo, 2005: 35). L'experiència és d'alguna manera també participant i clau en la reflexió, en la forma que «la reflexión no es de ninguna manera la notación de un hecho, es un esfuerzo para comprender; no es la pasividad de un sujeto que se mira vivir, es el esfuerzo de un sujeto que deduce la significación de su experiencia.» (Merleau-Ponty, 2011: 48). De fet, cal tenir present que «no hay sujeto sin cultura y no hay cultura sin el devenir de la subjetividad.» (Teodoro, 2011: 268).

A banda de les discussions que pugui causar l'ascensió de Petrarca al Mont Ventoux (Besse, 2010: 21-45) sobre el caràcter ambivalent i pel fet de si realment hi va pujar, o bé de si es tracta d'un escrit fingit, queda clar que tot i que no sabem fins a quin punt la seva mirada i delectació és religiosa o estètica (Maderuelo, 2002: 26-27), sí que s'aprecia clarament un gaudir estètic quan expressa que «debido a cierta insólita sutileza del aire y a la visión de aquel vasto espectáculo, me quedé como pasmado. [...] Suspiré, lo confieso, hacia el aire de Italia, más visible a mi imaginación que a mis ojos» (Petrarca, 2002: 58). Un poc més endavant expressa: «me doy la vuelta y miro hacia occidente.» (Petrarca, 2008: 60), seguit de la breu descripció d'allò que veu. Però tot seguit traurà de la butxaca el llibre de les *Confesions* de Sant Agustí i ja no tornarà a mirar a l'exterior, reprimint el seu desig de mirar estèticament. A banda de la situació i context de l'època, creiem interessant recordar, tal com apunta Kenneth Clark, que no es pot gaudir d'una sensació estètica pura més enllà del que es gaudeix de l'aroma d'una taronja, menys de dos minuts (Andrews, 2011: 84).

El paisatge ens suggereix, ens evoca, ens emociona, per la capacitat que tenim també de



Fig. 191. Pujant cap al llac Enol, Astúries. Febrer de 2013.



Fig. 192. Boira a les Deveses de Salt, Girona. Març de 2006.



Fig. 193. Horts a Salt, Girona. Març de 2006.





relacionar-nos-hi directament, podent sentir en pròpia pell, així com escollir i seleccionar en quina direcció encaminem el trajecte, de quina manera focalitzem l'atenció en un aspecte i en deixem de banda un altre, de quina manera toquem, olorem, assaborim, escoltem, mirem... i de quina manera tot això fa que sentim de determinada manera l'espai que habitem. Hi ha qui fins i tot remarca la importància de cada detall en la configuració d'un estat d'ànim.

[...] cada element del paisatge, cada detall, et genera un matís d'estat d'ànim diferent. La sensació de netedat i transparència després de la pluja et genera una sensació de frescor d'esperit, les boires que s'arrosseguen per les valls t'engeguen un sentiment de misteri, lluny enllà el pic de les Agudes envoltat de quatre núvols negres que deixen anar els últims llampecs de la tronada et proporcionen un reconfortant sentiment de pau després de la batalla. I el terra fangós sota els peus, la increïble olor de terra molla, et deixa una sensació d'abundància, de riquesa, després de la llarga sequera d'estiu. I això per no parlar del punt de nostàlgia de la presència a l'aire d'aquells éssers estimats que ja no hi són i amb qui havies compartit tantes situacions similars en aquell mateix lloc. El teu estat d'ànim és un conjunt d'emocions desencadenades per cada un dels elements del paisatge. (Riera, 2010: 117)

### 2.3.2. Escoltar el paisatge

Prácticamente para todos nosotros, la música ejerce un enorme poder, lo pretendamos o no y nos consideramos o no personas especialmente «musicales». Esta propensión a la música, esta «musicofilia», surge en nuestra infancia, es manifiesta y fundamental en todas las culturas, y probablemente se remonta a nuestros comienzos como especie. (Sacks, 2009: 10)

El paisatge també és sonor. Tot allò que escoltem o deixem d'escoltar, ens agradi o emocióni molt, poc o gens, o fins i tot ens provoqui rebuig, forma part indissoluble de la nostra experiència del dia a dia, de la manera que tenim d'estar i d'interactuar en el món. Fins no fa massa, i en part encara, es segueix donant prioritat al sentit de la vista i mirada per sobre dels altres sentits, deixant al marge una experiència en un sentit més *polisensorial* (Marchán, 2006: 33). Els ambients sonors als quals ens exposem o ens veiem exposats hi tenen també molt a dir sobre la manera com ens afecta la nostra experiència del paisatge, la nostra manera de sentir-lo i de vincular-nos-hi. El paisatge sonor -*soundscape*- s'interessa principalment per les característiques del so i la manera com aquest repercuteix en l'ésser humà, essent objecte d'estudi qualsevol ambient sonor que s'hagi escollit i/o delimitat (Schafer, 1994: 4, 274-275). Tot i que cal considerar la seva entitat pròpia, el considerem una mena de subconcepte en relació amb el concepte de paisatge en general, on aquest, el sonor, s'hi inclouria. El registre que es pugui aconseguir amb un micròfon, posem per cas, és menys precís i fidel que aquell que se sent i s'ha escoltat, un fet que es podria considerar que no passa quan realitzem una fotografia d'un paisatge (Schafer, 1994: 7). Però si ens hi aturem un moment, ens adonem que la fotografia del paisatge és igual d'imprecisa, ens remet o recorda un determinat paisatge i experiència -fins i tot tindrà la capacitat de suggerir-ne i formular-ne de noves-, però mai podem reduir la fotografia o la gravació sonora al paisatge en si, a l'experiència que tenim mentre fotografiem o just abans de fer-ho, posem per cas.

El sentit de l'oïda es pot entendre com una forma de tacte en la distància. A més, sempre està alerta d'allò que pugui passar, per això és el darrer sentit que se'ns apaga quan anem a dormir i el primer que ens desperta (Schafer, 1994: 11). La música ens proporciona pla-

er, ens retorna al nostre estat d'ànim o el transforma i, a més, té un efecte en la capacitat de moderar o impulsar un moviment (Sacks, 2009: 311). També el fet d'imaginar-la -en el cas de molts músics- activa el córtex quasi de la mateixa forma com si la música es toqués o s'escoltés (Sacks, 2009: 51).

La distinció entre el que en podríem anomenar sons agradables i no agradables no és fàcil. A més, en el cas de la música, aquella que ens entusiasma molt un dia ens pot ser més indiferent, o la considerem fora de lloc, un altre. El nostre estat d'ànim ens fa propensos a determinats sons però, al mateix temps, determinats sons poden alterar el nostre estat d'ànim.

Les ciutats es consideren espais amb un excés de renous desagradables, posant-se també en evidència els desfasaments horaris de diferents grups, així com interessos i necessitats moltes vegades enfrontades i en conflicte (Duran, 2009: 45). Estar constantment exposat a sons d'uns 70 dBA ja és suficient per causar una important pèrdua d'oïda. Com que el so és vibració ens afecta tot el cos, arribant a causar problemes de salut (Schafer, 1994: 184). Els efectes destructors del poder del so es fan molt més evidents quan s'experimenta i es fan proves amb sons d'alta freqüència (Cfr. Schafer, 1998: 31-32). A nivell quotidià, en el dia a dia, és evident també que hi ha ambients sonors agradables que fins i tot poden potenciar la nostra creativitat o estat d'ànim (Cfr. Thoreau, 2011). Però determinats sons, i en segons quins contextos molt més encara, ens poden distreure, pertorbar o, fins i tot, fragmentar cert estat de concentració (Schafer, 1998: 33), sobretot per qui requereix un ambient calmat i propici en la tasca que s'està portant a terme. 'Sentir-se' a un mateix, sense deixar que quelcom exterior -un so desagradable o estrident, per exemple- ens faci sortir del nostre estat interior i ens posi en alerta d'allò que estigui passant fora, deixant així de banda el que s'estava fent i, en certs casos fins i tot, perdent el fil i la capacitat de reprendre la tasca fins passat cert temps. El so s'ha d'entendre també des de la seva capacitat d'exercir poder, però no tant en el sentit de qui fa el so més fort, sinó més bé de qui té l'autoritat de fer renou/sons sense ser censurat ni recriminat (Schafer, 1994: 76).

Tot i les connotacions negatives que pot tenir el silenci (Schafer, 1994: 256), és important reivindicar i buscar ambients sonors agradables i reconfortants que potser ara més que



Fig. 195. Murray Schafer fent treball de camp amb els seus alumnes.

mai és important que tendeixin al silenci, a fi de poder retrobar cert espai de calma i repòs per compensar tot el renou i l'estrès que aquest provoca en la societat actual. Però, com el propi Thoreau ens recorda, el silenci no es produeix mai al 100%, que en podríem dir. Allò que es recomana és gaudir dels sons que ens fan sentir bé.

[...] no veig res especial que m'atregui, tots els elements em resulten especialment agradables. Les granotes mascle canten l'entrada de la nit i la nota de l'enganyapastors vola amb el vant onejant que bufa per damunt l'aigua. La simpatia envers el vern agitat i les fulles de pollancre gairebé em deixa sense respiració; no obstant això, igual que el llac, la meua serenitat ondula però no s'escabella. Les petites onades que aixeca el vent del capvespre són tan remotes de la tempesta com ho és la superfície plana i reflectant. Tot i que ara és fosc, el vent segueix bufant i fa rugir el bosc, les onades segueixen encrespant-se i algunes criatures inviten al repòs amb els seus cants. La quietud no és mai completa. (Thoreau, 2011: 159)

Walter Benjamin ens descriu el paisatge sonor d'uns carrers de Nàpols, però ens adverteix també de les sorpreses que es pot trobar qui pretén 'caçar' aquests sons.

Cada paso interrumpe una canción, o bien a una pelea, el seco chasquido de la ropa empapada, un crepitar de tablas, los chillidos que emiten los bebés, el chirriar de metálicos barreños. Hay que haberse perdido por aquí para cazar estos ruidos con la red, cuando surgen flotando en el silencio. Pues en estos rincones abandonados todos los sonidos y las cosas todavía tienen su propio silencio, tal como a mediodía se produce de pronto en las alturas un silencio de gallos, un silencio de hachas, un silencio de grillos. Pero la caza siempre es peligrosa y el cazador acaba derrumbándose cuando lo perfora por detrás el silbo de la piedra de afilar, cual si fuera una avispa gigantesca. (Benjamin, 2012: 84)

La predilecció per uns sons i el rebuig d'uns altres és un fet clarament cultural. A més, el que per a uns no és molest, o fins i tot és agradable, per a altres és enutjós (Cfr. Schafer, 1994: 147). Yi Fu-Tuan ens recorda que el renou ens remet al caos i que la gent acostuma a tolerar millor cert desordre visual que no pas sonor, ja que aquest ens afecta emocionalment d'una forma més directa. D'aquí potser part de la resposta sobre la importància del paisatge sonor i que aquest sigui agradable (Cfr. Tuan, 1980: 147).



Fig. 196. Hort sembrat, Alaior, Menorca. Juny de 2013.

### 2.3.3. Contemplar envers treballar

La terra posseeix l'esperit de la pobresa.

La força misteriosa de la terra és aquest esperit.

(Perejaume, 2011: 60)

El cas més paradigmàtic que s'acostuma a utilitzar per posar com a exemple és el del pagès, entenent-lo com el model de qui no veu, capta o aprecia el paisatge. Això és especialment per la seva condició de treballador, però no d'un treballador qualsevol, sinó de qui en part veu condicionat el seu profit o èxit 'depenent' en molts casos dels rigors i inclemències del temps. És a dir, l'èxit de la seva 'supervivència' no depèn, en molts casos, no depèn al 100% del treball i a l'esforç que hi dediqui. Aquest potser és el fet que els allunya lleugerament de l'esforç constant, de l'esquena encorbada i el cap mirant al terra. És potser el fet que els permet descansar un moment, recolzar-se sobre el càvec, estirar l'esquena i potser mirar un moment el goig que fa, per exemple, el que s'està cavant i la forma com creix -ha crescut- i es mostra, com 'agraït' el cultiu -d'aquí un altre element estètic del treball del pagès-, per les 'males' herbes del voltant que hi han llevat, i com d'aquesta manera presenta una millor collita i producció. Potser aquesta mirada no passa del llindar dels beneficis que en pugui treure, però no deixa de fer i de ser un tipus de mirada estètica, una forma de posar-se lleugerament al marge del 'fer' i situar-se en el 'pensar', en molts casos en relació amb allò fet o per fer. Potser després, o bé abans, en un altre moment la mirada es dirigirà cap al cel, bé per poder agafar aire millor -respirar-, o bé per intentar llegir els signes i elements que puguin indicar un canvi de temps a llarg termini o bé una tempesta imminent. Per tant, aquest tipus de mirada, tot i que segueix en relació amb la terra i allò que s'està fent, ja és molt diferent a l'estereotip del pagès que s'acostuma a fer, algú que difícilment capta la dimensió estètica de les coses (Roger, 2000). Potser aquest tipus de mirada és conscient de quelcom que el sobrepassa -i fins i tot es podria qüestionar qui qüestiona la seva incapacitat de delectació vers allò sublim (Cfr. Roger, 2000: 29)- i per tant ja no es veurà tan capbaix mirant senzillament la terra<sup>4</sup>, sinó que aquest fet permetrà establir una relació de conjunt, un altre tipus de mirada molt



Fig. 197. 'Franjes' de terra en funció de l'ús, carbassons i monjetes, Menorca. Juny de 2013.

més atenta a certs signes i elements. La qüestió però no és senzilla ni fàcil. Segurament els signes, i potser els símbols, que en destriï no tindran cap tipus de relació amb els d'una mirada artística -o senzillament de pura admiració i delectació estètica-, però és evident que seria quelcom més que 'caure' en els valors i aspectes purament productius i funcionals, que potser els distancïi, encara que lleugerament, de la fisicitat i la suor de la terra.

Serà doncs senzillament que no se'ls ha explicat o no saben què vol dir la paraula paisatge? ¿Com es pot pretendre que s'expressin i diguin en relació amb el paisatge, com ho fan les elits culturals si a part aquests -els pagesos- acostumen a ser més de fets que de paraules? La invenció del paisatge és quelcom que no s'inventen ells, sinó més bé els seus senyors, qui manaven les feines a fer i tenien temps per passejar i apreciar, posem per cas<sup>5</sup>. El motiu potser no cal buscar-lo en el fet que «la terra els allunya del paisatge» (Roger, 2000: 29), ja que formen part del paisatge i en són un element indispensable<sup>6</sup>, indiscutible, sinó més bé potser la qüestió és que no han tingut l'oportunitat de saber i conèixer què és el paisatge, o què s'entén actualment per aquest. Quina mania tenen amb els pagesos? Només es tracta de preguntar a qualsevol altre que no n'hagi sentit a parlar o que no en tingui idea i rebran respostes similars.

Però quan sorgeix i s'inventa el paisatge, s'estableix una distància amb el treball de la terra (Berque, 2009; Perejaume, 2012), amb l'esforç i la fisicitat. Aquesta és la condició perquè el paisatge esdevengui com a tal. Tot senyal d'esforç i treball s'amaga i s'oculta per poder esdevenir paisatge, per poder esdevenir element estètic i de delectació<sup>7</sup>. El paisatge, pel fet de ser un element de construcció social, deixa fora allò que no es vol veure:

[...] -lo que es *im-mond-* no se ve. Se pone fuera del mundo, fuera (*foris*), y se le cierra la puerta (*claudere*), o, mejor dicho, los ojos: es decir se deja fuera, se *forcluye* (*locks out*).

Esta *forclusión del trabajo de la tierra* es un rasgo fundamental en las sociedades lo suficientemente complejas -en términos de división del trabajo social- como para desarrollar ciudades y una «clase ociosa» (Veblen) apta para contemplar la naturaleza en lugar de transformarla laboriosamente con sus manos. Es una condición que debe cumplirse para que nazca, eventualmente, un pensamiento del paisaje [...]. (Breque, 2009: 39-40)



Fig. 198. Tanca acabada de segar (a màquina). Alaior, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 199. Arada per llaurar amb bous. Actualment fora d'ús, limitant-se a la funció 'decorativa' en un jardí. Alaior, Menorca. Maig de 2013.



Fig. 200. Terra llaurada i sense llaurar. Alaior, Menorca. Gener de 2012.



Fig. 201. Cebes entre els arbres, Alaior, Menorca. Maig de 2013.



Fig. 202. Mongetes, alls i cebes, Alaior, Menorca. Maig de 2013.



Fig. 203. Patates i cebes, Alaior, Menorca. Maig de 2013.



Fig. 204. L'ordre, distribució i organització dels cultius afavoreix la dimensió estètica. Patates, Alaior, Menorca. Maig de 2013.

El que sí sembla evident és que quan el pagès visita una regió diferent a la seva «adopta per a l'ocasió, amb més o menys facilitat, l'ull desenfeinat del turista.» (Roger, 2000: 31). ¿Serà doncs que la capacitat estètica i d'apreciació desinteressada està fortament relacionada amb la possibilitat de distanciar-se de la feina, amb la possibilitat de tenir alguns dies 'lliures', anar de vacances, o bé jubilar-se i deixar de veure's regit per horaris i obligacions? El fet de veure el 'mateix' cada dia, i a més condicionat per les 'imposicions' de la feina, és potser allò que més ens dificulta per poder canviar la mirada lleugerament<sup>8</sup>. El paisatge esdevé i es fa possible gràcies a un acte de contemplació. Contemplar implica una mica més que senzillament mirar i percebre, requereix certa concentració, i es tracta sobretot d'un procés propi i personal «potenciat i afavorit per les característiques d'allò que es contempla, però no condicionat totalment per aquestes característiques.» (Nogué, 2010: 114).

Potser el pagès, o qualsevol tipus de treballador que dediqui moltes hores a un mateix espai i amb poques o cap tipus de vacances i oci, no tindrà la riquesa de llenguatge per expressar allò que sent i veu davant determinada vista o escena. Però sí succeeix quan gent de 'ciutat', o que en principi no treballa la terra, passa a cultivar un hort o a dedicar cert temps i interès a les tasques agrícoles. Tot i l'esforç i la suor, tendeix a veure el camp amb uns altres ulls, potser pel nivell de cultura, però també pel fet que van alternant allò que en podríem dir el 'fer' i el 'contemplar': l'esforç per un costat -que no acostuma a ser massa prolongat- i el descans, l'oci i l'apreciar allò que s'ha fet amb uns altres ulls per l'altre costat. A mode de breu exemple d'aquest cas i aspecte podríem esmentar Virgili (2010b), Thoreau (2011) i Perejaume (2011, 2012), entre altres.

Tot i que no es pot parlar d'una consciència de paisatge (Maderuelo, 2005: 47), la manera en què Virgili, especialment a les *Geòrgiques*, s'apropa a la terra i al seu cultiu transcendeix la condició més mundana. Aquest fet serà possible, en part, gràcies a la seva posició privilegiada a mig camí entre l'agricultor i el poeta, on la seva pròpia experiència personal amb la terra hi jugarà un paper clau (Vidal, 2010: 14), contribuint també a canviar la imatge negativa que es tenia de l'agricultura, com si hagués de ser feina només dels esclaus (Vidal, 2010: 15).



Les recomanacions per preparar bé la terra són motiu d'enaltiment estètic, del poder de la mà de l'home per posar ordre als camps i fer-los més productius. Tot i així, també es remarquen les bondats del sistema altern de cultius, així com l'aspecte agradable de deixar la terra reposar. Se'ns diu que «con el cambio de cultivos descansa el campo y aun sin labores presenta la tierra cierto agradable aspecto.» (Virgilio, 2010b: 45). Caldria preguntar-se específicament quin estat de repòs significa 'deixar la terra' però, tot i que això és quelcom inherent als sabers de l'agricultor, des de la condició de poeta o de poeta-agricultor, podria ser un indicador de delectació estètica en allò que té un aspecte més silvestre o 'salvatge' -o que potser d'entrada no entra dins els 'cànons' de l'estètica habitual- pel fet de no ser sotmès a la mà de l'home. En definitiva, parlem de veure amb estètica allò que pel pagès és simplement una mesura necessària i temporal a fi d'incrementar o afavorir el cultiu l'any següent. Ara bé, en referir-se al pagès potser no defuig dels estereotips que el caracteritzen quan expressa: «cual la afligida Filomela, que a la sombra de un álamo llora la pérdida de sus hijos que el insensible labrador al acecho arrebató del miedo» (Virgilio, 2010b: 172). O bé, de nou podríem recollir certes qualitats estètiques d'allò que no es veu condicionat ni modelat pels homes, quan diu «Además, gusta contemplar el monte Cítoro de bojes ondulante y los bosques de Naricia, que dan pez, agrada ver los campos libres de rastros y no expuestos a cuidado alguno de los hombres.» (Virgilio, 2010b: 97). La necessitat de fer i transformar és quelcom evident i elemental, es posa en relació amb una vida més lluny de les tasques del camp, fins i tot més a prop de la poètica, però amb les seves conseqüències: «¡Ah! Cordión, Cordión, ¿qué locura se apoderó de ti? A medio podar tienes las vides sobre el frondoso olmo. ¿Por qué no, más bien, te preparas a lo menos algún objeto de los que el uso pide, tejiendo mimbres y flexible junco?» (Virgilio, 2010a: 44).

Tal com s'ha comentat a l'inici d'aquest apartat, el pagès-agricultor pot ser no apreciï de la mateixa manera per allà on trepitja que a la gent de ciutat, però sí que és hàbil en llegir els senyals que es presenten al llarg del temps i els esdeveniments vinculats als treballs del camp. El mateix Virgili ens adverteix: «Observa también siempre cuando el almendro en el bosque se vista de flores y doblegue sus olorosas ramas; si el fruto en esperanza es abundante, colmados también serán los trigos y la trilla será grande con las calores fuertes» (Virgilio, 2010b: 50).



Fig. 205. Diferents tons de verd en funció de l'horitalissa i el seu creixement, així com de la terra en funció de si s'ha treballat o no i amb quina finalitat. Alaior, Menorca. Maig de 2013.



Fig. 206. Cultius en 'decadència' i altres en 'esplendor'. Favas i lletugues. Alaior, Menorca. Maig de 2013.



Fig. 207. L'espontaneïtat de la vegetació pot sobrepassar l'ordre i el control que el pagès pretén 'imposar', sorgint una nova 'estètica'. Roselles entre faveres assecant-se, Alaior, Menorca. Maig de 2013.



Fig. 208. Hort vora l'església de Burg, Lleida. Octubre de 2013.



Fig. 209. Estructura de canyes per als tomàquets. Burg, Lleida. Octubre de 2013.



Fig. 210. Mànega i sistema de rec 'precari' amb un bidó. Alaior, Menorca. Maig de 2013.

Se sol dir que «qui té terra, té guerra»<sup>9</sup>, és a dir, el treball de la terra requereix un esforç i dedicació constants, i a més mai se'n fa prou, sempre hi ha quelcom per fer. Thoreau ens recorda que «No hi ha gaire diferència entre estar lligat a una granja o la presó del comptat.» (Thoreau, 2011: 108). Allò que sí elogia però, és la capacitat del poeta de moure's lliurement, d'apreciar i gaudir tant o més -d'una granja o indret- que si fos seu, sabent destil·lar les essències dels llocs. «He vist moltes vegades un poeta retirar-se un cop ja havia gaudit de la part més bona d'una granja, mentre el granjer es pensava que només havia agafat quatre pomes silvestres.» (Thoreau, 2011: 107). Thoreau és conscient de l'elevat grau de practicitat, en podríem dir, i de la manca de poètica de la condició del pagès del seu temps, amb certa incapacitat per apreciar la bellesa, però sí amb la capacitat de veure-hi diners. «Aquest home seria capaç de dur al mercat el paisatge [...]. Els seus camps no donen collites, ni els seus prats flors, ni els seus arbres fruits, sinó dòlars. No estima la bellesa dels seus fruits, que per a ell no maduren fins que no li donen diners.» (Thoreau, 2011: 233). Però el mateix Thoreau sembla tenir present aquest vincle entre les habilitats manuals i pràctiques en el fer i la capacitat i dimensió poètica que poden desenvolupar: «Qui sap si, en el cas que els homes es construïssin les cases amb les pròpies mans i s'aprovisionessin d'aliment per a ells i per a les seves famílies de forma prou senzilla i honesta, la facultat poètica no es desenvoluparia de forma universal» (Thoreau, 2011: 66).

L'acció i intervenció de l'ésser humà en el territori és clau per poder entendre el paisatge, per poder mirar i contemplar la transformació que esdevé bellesa, per ésser coparticipant (Albelda; Saborit, 1997: 70) de la natura a través de l'observació i el treball. En certa manera, per tot arreu hi ha passat l'ésser humà, i arriba un punt on «costa distingir què és el pur geogràfic i què, en canvi, aquella forma florida i gravada de relleu humà que s'hi ha fet, que s'hi està fent i desfent» (Perejaume, 2011: 9). Així, quan s'ha deixat d'actuar, intervenir o utilitzar un determinat espai geogràfic, especialment pel que fa als usos agrícoles i ramaders, aquells indrets han perdut quelcom que els feia singulars<sup>10</sup>.

Tot i la contínua i discreta desaparició de la pagesia (Perejaume, 2011: 152), per part de la població i a partir d'enquestes realitzades «La segona categoria de paisatges més valorada és la dels paisatges agrícoles, com poden ser les closes o les vinyes.» (Luginbühl, 2009:

68). D'aquesta preferència pels paisatges agrícoles se'n pot extreure també la profunda relació que s'estableix entre bellesa i seguretat (Aronson, 2008: 56), posant-se també de manifest que l'estètica té una certa relació de caire biològic, ja que «Segons Appleton, els elements que fan que un paisatge sigui agradable són els que fan que un cert ambient sigui favorable per a la supervivència. El comportament humà en aquest cas seria del tot semblant al dels animals.» (Marangon; Tempesta, 2009: 84). Per tant, els espais fèrtils i propicis per a l'agricultura seran considerats més bells i favorables a la supervivència, enfront a les terres ermes o als deserts, per exemple. Pel que fa a l'àmbit de l'acció i intervenció paisatgística, en aquest context poc favorable al pagès, per exemple, s'estan portant a terme actuacions de subvenció i conservació de zones agrícoles al llarg dels corredors de transport (Cfr. Aronson, 2008: 96). D'aquesta manera es reivindiquen les qualitats estètiques de l'agricultura i, al mateix temps, es millora la qualitat paisatgística dels voltants de les carreteres i autopistes.



Fig. 211. Fens i cultiu al costat. Alaior, Menorca. Maig de 2013.



Fig. 212. Avió, Barcelona. Juny de 2013.

### 2.3.4. El caminar i les 'experiències mòbils'

A peu, per on el lloc els duia,  
els escriptors polien i polien els camins  
fins que, com unes vetes d'or,  
els camins els encegaven.

(Perejaume, 2011: 43)

Moure's, desplaçar-se, anar d'un lloc a l'altre, seguir camins marcats o fer els propis<sup>11</sup>, anar a peu, corrent, a cavall, amb bicicleta, amb cotxe, amb avió o a través de qualsevol altra forma o mitjà de transport. Desplaçar-se és un acte quotidià bastant necessari i elemental. Hi ha qui es mou, o necessita fer-ho, més que altres. Allò que està clar és que tot i l'actual condició bastant sedentària, durant gran part del temps fem coses desplaçant-nos, ja sigui d'una habitació a una altra dins d'una mateixa casa, anant i passant per diversos punts d'una ciutat, i fins i tot fer un llarg trajecte que pot durar dies. En aquests instants i moments que ens desplacem no deixem de percebre allò que ens envolta i, al mateix temps, la mateixa temporalitat i mobilitat ens proporciona una percepció amb un caràcter diferent a aquell que en podria ser d'una més estàtica i immòbil. És evident que es van seleccionant els elements que ens atreuen o captiven, però el fet de moure's en part accentua aquest fet i, al mateix temps, a mesura que avancem anem deixant elements enrere, així com la percepció també necessita reconstruir-se constantment per fer-se una certa idea de conjunt -encara que sigui a través de la reconstrucció mental-. La velocitat i el ritme del desplaçament també incidiran en la manera com sentim el trajecte<sup>12</sup> i el propi paisatge, així com també les característiques físiques i morfològiques dels espais transitats.



Fig. 213. Sortida del port de Barcelona en vaixell. Juny de 2013.

Tota via de comunicació, ja sigui un simple camí o carretera, ens permet ser més conscients de la realitat que ens envolta, conèixer millor el territori. Tot i que aquesta visió també es pot veure 'reduïda' i condicionada a allà on hi hagi algun camí, el fet d'haver-hi tantes vies i camins ens proporciona una millor imatge, major informació. En definitiva, les

vies ens permeten un major coneixement del territori i aprehensió de la diversitat paisatgística (Nogué, 2009a: 47). Les carreteres, actualment, són un espai 'privilegiat', l'espai més comú i accessible per al foment «de percepció i gaudi del paisatge per a la immensa majoria dels ciutadans. La comunicació de l'individu amb el paisatge s'estableix avui dia bàsicament a través de la carretera i sobretot en el viatge» (Nogué, 2010: 137). Fins i tot els camins, carreteres o qualsevol altre tipus de via s'han convertit i són «el último recurso de privacidad, de soledad y contacto con la naturaleza. Las carreteras ya no conducen simplemente a lugares, son lugares.» (Brinckerhoff, 2011: 11).

En l'ideal estètic pintoresc, especialment pel que fa al cas del jardí -i no tant en la pintura, que reclama un punt de vista fix- l'experiència temporal de recórrer un espai amb la mirada mentre es camina serà un dels fets i elements clau per poder apreciar bé la seva estètica, més pròpia d'un 'jardiner' que no pas d'un pintor (Bois, 2009: 59). Aquí el sentit i la significació del recorregut a través de l'experiència temporal i sensorial es fomenta i té sentit gràcies a la juxtaposició (Abalos; Eigen, 2011: 68-69). Actualment sembla que el paisatge i la seva experiència s'entén més com el producte d'un recorregut que no pas una idea, cosa o instant fotogràfic o perceptiu (Nogué, 2009a: 36-38).

Si la importància del paisatge i la seva aprehensió rau precisament en el fet de caminar o de moure's, en desplaçar-se al mateix temps que es percep i al llarg de la percepció bo serà també saber moure's, o almenys fer-ho d'una forma que afavoreixi l'experiència i el coneixement.

[...] tiene que pasear no con los ojos bajos, sino abiertos y despejados, si ha de brotar en él el hermoso sentido y el sereno y noble pensamiento del paseo. [...]. Con supremo cariño y atención ha de estudiar y contemplar el que pasea la más pequeña de las cosas vivas, ya sea un niño, un perro, un mosquito, una mariposa, un gorrión, un gusano, una flor, un hombre, un árbol [...]. Las cosas más elevadas y las más bajas, las más serias y las más graciosas, le son por igual queridos y bellos y valiosos. No puede llevar consigo ninguna clase de sensible amor propio y sensibilidad. Su cuidadosa mirada tiene que vagar y deslizarse por doquier, desinteresada y carente de egoísmo; tiene que ser siempre capaz de disolverse en la observación y percepción de las cosas, y ha de postergarse, menospreciarse y olvidarse de sí mismo [...].



Fig. 214. Camí de Cavalls, costa sud, Menorca. Juliol de 2013.



Fig. 215. Ciclista al Camí Vell. Ciutadella, Menorca. Juliol de 2013.



Fig. 216. Excursió a cavall per Son Bou. Alaior, Menorca. Agost de 2013.

(Walser, 2009: 53-54)

És a dir, la identitat en certa manera desapareix (Pla, 2012: 138) o es difumina al llarg del trajecte, s'està simplement receptiu, amb ulls nous.

I pel que fa a l'ús del cotxe, l'experiència perceptiva que se'n deriva segueix essent mòbil, però la velocitat pot condicionar i reduir certes imatges, passant a predominar les imatges en la distància i dificultant l'apreciació de la proximitat. Es pot considerar també que l'experiència territorial es pot veure reduïda a allò que es veu a través de la carretera, desmitificant també la idea de sublim i de totalitat que es pugui tenir degut al canvi constant on es van succeint i encadenant imatges. Així mateix, aquesta experiència mòbil se'ns presenta «enmascarado por la presencia continua de la cinta asfaltada y su secuela de barreras de protección, señales de tráfico y carteles de distancias o destinos.» (Aguiló, 2008: 242).

Bruce Chatwin ens recull l'anècdota de Limpy, qui els mostrava una cançó i una història que tenia relació amb un determinat trajecte i diferents elements geogràfics d' Austràlia, però pel fet de ser, la cançó, feta per cantar-la a peu, quan Limpy anava en cotxe, per explicar-la l'havia de recitar amb velocitat, ja que anava acord amb allò que veia. Fins que no varen reduir la velocitat a uns sis kilòmetres per hora no varen poder entendre i desxifrar allò que els deia (Chatwin, 2007a: 334).

Fins i tot es pot considerar que la contemplació mòbil és inherent a la modernitat<sup>13</sup>, dificultant un punt de vista fix, estàtic i en repòs, fent-nos participants del constant flux d'imatges i canvis que es produeixen arreu (Moya, 2011: 246). El moviment del propi cos en l'espai fa participants tots els altres sentits de manera que l'experiència perceptiva és molt més enriquidora, desencadenant-se al llarg del moviment, i esdevenint, quelcom pròxim a la sinestèsia (Milanini, 2007: 96). Així mateix, tampoc cal deixar de considerar la mobilitat i el caminar per afavorir certs processos creatius així com posar en moviment el caminant, l'ésser inquiet per naturalesa (Chatwin; Gnoli, 2002: 72-73), a fi de calmar temporalment el seu neguit i la seva constant demanda de curiositat i preguntes.



Fig. 217. Caçador per Ullastret, Girona. Novembre de 2008.



Fig. 218. Gent de passeig per Torre-Solí. Alaior, Menorca. Agost de 2013.

## Notes [Paisatge i experiència]

1. Per més informació sobre la sinestèsia vegeu: (Sacks, 2009: 203-204, 218-219).
  
2. En síntesi i en termes generals, cal entendre la percepció com «la respuesta de los sentidos a los estímulos externos como el proceso específico por el cual ciertos fenómenos se registran claramente mientras otros se pierden en las sombras o se eliminan.» (Tuan, 2007: 13). I en un sentit també elemental, se'ns recorda que «la percepción es el resultado del encuentro corporal con el mundo.» (Aldrete-Haas, 2009: 35). Cal recordar i insistir que «La percepción es nuestro contacto primigenio con el mundo, es la "apertura" original, inicial, "iniciática", al ser, a los otros, al significado, al pensamiento, a nuestra propia conciencia incluso. [...] es el encuentro primordial gracias al cual un mundo y una conciencia son posibles. Desde ahí un sujeto empieza a saber de sí, se inicia la larga marcha del conocimiento de sí mismo y del conocimiento del mundo (en un perpetuo ir y venir de uno a otro).  
 Ahora bien, esta apertura originaria, esta "iniciación", acontece en la dimensión corporal y sensible, práctica y vital de la existencia -lo cual no implica ningún reduccionismo o una profesión de fe empirista o sensualista-. Merleau-Ponty insiste bastante en el carácter estructural, complejo, holístico, de nuestra experiencia perceptiva, que no puede entenderse como una cierta esfera privada y bien delimitada del ser o de la conciencia. La percepción, en verdad, tiene que ver con todo, porque, de alguna manera, todo lo que vendrá después -la significación, la intersubjetividad, el conocimiento, el mundo histórico y cultural- está ya operando germinalmente en su despliegue inicial.» (Teodoro, 2011: 252)
  
3. És a dir, es tracta de captar les formes de les coses sense fer judicis sobre aquestes, «para ver las cosas tal y como son, olvidándose de uno mismo y dejándose penetrar por ellas.» (López, 2010: 12). I se'ns recorda que «La infancia atenta, de mente esponjada y despierta, siempre aprende más que la obcecada vejez.» (López: 2010: 13).
  
4. En relació amb aquest aspecte és interessant l'anàlisi que fa John Berger de la pintura de Millet, on es canvia part del cànon i estereotip de la pintura de paisatge de l'època, basada en la distància de l'observador i la llunyania. Millet haurà de canviar aquest aspecte per posar-se de la part del pagès, per fer-nos sentir l'esforç del treball de la terra (Berger, 2008: 87).

5. Vegeu també: (Maderuelo, 2005: 48-52), per una aproximació a les Vil·les romanes i la relació que s'estableix entre arquitectura, agricultura i estètica.

6. Si entenem que «El projecte de paisatge és, sense dubte, un procés, però un procés concret en el qual podem intervenir i cal que ho fem.» (Llop, 2009a: 24)

7. Jhon Brinckerhoff Jackson ens recorda que als jardins particulars es tendeix a eliminar qualsevol signe que posi en evidència el treball i l'esforç, fins i tot s'aparten de l'entrada principal els cotxes, i si es té un hort es situa al darrere a fi de no ser visible, a fi de crear un espai que podríem definir de 'pulcre' i idíl·lic. En tot cas però, s'hi ubica algun element agrícola del passat, per posar en evidència que el treball i l'esforç del conreu de la terra és cosa d'un altre temps, que actualment està obsolet (Brinckerhoff, 1994: 131-133).

8. En el cas dels artistes però, en podríem dir que gaudeixen de la seva feina, fins hi tot parlen de 'jugar', per tant ho entenen en el sentit d'oci. Fer feina és fer el que més els agrada, és treballar el fet de canviar la mirada constantment; l'ofici de saber mirar per poder veure, en podríem dir -entre altres que també depenen de la part creativa en el seu treball del dia a dia-.

9. Refrany popular menorquí.

10. «[...] així que els pagesos boscaters i ramaders han desemprat les muntanyes, les muntanyes han perdut bona part de la seva solemne magnitud.» (Perejaume, 2011: 10).

11. «El caminante siente la libertad. Puede escoger sus propios caminos. Además, trasladarse a pie es bueno para el pensamiento y para la salud, y lo más recomendable es salir de la ciudad, salir al aire libre, al campo.» I afegeix que el perfil del caminant és «un rebelde, pero ahora le ha dicho también adiós a la rebeldía.» (Espedal, 2008: 30-31).

12. Pere Grimau ens exposa la seva experiència de caminant i ens explica que: «allò que en cotxe és un trajecte de 15 o 30 minuts es converteix en hores i el paisatge s'eixampla, es fa immens, els esdeveniments s'hi multipliquen i s'amplifiquen. La velocitat redueix, la lentitud amplia. (Grimau, 2012: 121-122).



13. A més, segons Alicia Lindón, «la creciente esecialización de los espacios dentro de la ciudad como un factor que lleva a los individuos a fraccionar espacialmente su cotidianidad a través de innumerebles desplazamientos para realizar múltiples actividades» (Lindón, 2000: 15).

## Bibliografía [EL PAISATGE]

ÁBALOS, I. (2005). *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*. Barcelona: Gustavo Gili.

ABALOS, I.; EIGEN, E. (2011). «Para alcanzar una auténtica idea de belleza hay que atravesar algunos grados de fealdad. Conversación sobre lo pintoresco» din Calatrava, J.; Tito, J. (eds.). *Jardín y paisaje: Miradas cruzadas*. Madrid: Abada Editores. p. 51-70.

AGUILÓ, M. (2008). «Ingeniería y recuperación del paisaje» dins Martínez de Pisón, E.; Ortega, N. (eds.). *La recuperación del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria / Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. pp. 237-252.

ALBELDA, J.; SABORIT, J. (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

ALBERH, P. (1996). «Jardines interiores. Orden y caos en las formas orgánicas» dins Maderuelo, J. (dir.). *Arte y naturaleza: Huesca: Arte y naturaleza*. Huesca: Diputación Provincial. p. 19-36.

ALDRETE-HAAS, J. A. (2009). *La reconstrucción del paraíso*. México: Pramana Press.

ÁLVAREZ, R. (2011). «Prólogo» dins Merleau-Ponty, M. *La fenomenología y las ciencias humanas*. Buenos Aires: Prometeo Libros. p. 9-16.

ANDREWS, M. (2011). «Landscape: An Aesthetic Ecology» dins Luna, T.; Valverde, I. (dir.). *Teoría y paisaje: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. p. 73-88. En línia: [http://www.catpaisatge.net/cat/documentacio\\_coedi\\_2.php](http://www.catpaisatge.net/cat/documentacio_coedi_2.php) [Consulta: 19-11-2011]

ANSÓN, A. (2008). «Territorios y paisajes. Modelos para pensar fotografía y literatura, tal vez soñar» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores. p. 227-254.

ARAMBERRI, J. (2011). *Turismo de masa y modernidad: un enfoque sociológico*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas (CIS).

ARONSON, S. (2008). *Aridscapes: Proyectar en tierras ásperas y frágiles*. Barcelona: Gustavo Gili.

ASSUNTO, R. (2011). «Apéndice. Paisaje, medio ambiente, territorio. Un itinerario de precisión conceptual» dins Calatrava, J.; Tito, J. (eds.). *Jardín y paisaje: Miradas cruzadas*. Madrid: Abada Editores. p. 45-50.

AUGÉ, M. (2008). *Los no lugares. Espacios de anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gediesia.

AZARA, P. (2012). «Ciudad de vacaciones» dins Schulz-Dornburg, J. (2012). *Ruinas modernas: Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit. p. 165-169.

BARBA, R. (1999). «Pedreres en el paisatge» dins VV.AA. *Paisatge de les pedreres de Menorca: restauració i intervencions*. Barcelona: Rosa Barba i Casanovas. p. 33-56.

BENJAMIN, W. (2012). *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada Editores.

BERGER, J. (2008). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERQUE, A. (2007). «Matriz» dins Colafranceschi, D. (dir.). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 124-126.

BERQUE, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BESSE, J. M. (2006). «Las cinco puertas del paisaje: Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajísticas contemporáneas» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores. pp. 145-172.

BESSE, J. M. (2010). *La sombra de las cosas: Sobre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BLASCO, J. (2011). «Modernidad, posmodernidad y Sobremodernidad» [en línea] <http://urban-networks.blogspot.com.es/2011/10/modernidad-postmodernidad-y.html> [Consulta: 14-1-2013]

BOCCO, G.; URQUIJO, P. (2010). «La geografía ambiental como ciencia social» a Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs.). *Los giros de la Geografía Humana: Desafíos y horizontes*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana. p. 259-270.

BOIS, Y. (2009). «Paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara» dins Ábalos, I. (ed). *Naturaleza y arteificio. Del ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 49-82.

BRINCKERHOFF, J. (1994). *A Sense of Place, a Sense of Time*. New York: Yale University Press / New Haven and London.

BRINCKERHOFF, J. (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BRINCKERHOFF, J. (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

CARBÓ, E. L. (1997). «Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio» dins Maderuelo, J. (dir.). *El paisaje: Huesca: Arte y naturaleza*. Huesca: Diputación Provincial. p. 24-54.

CARERI, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

CASADO DA ROCHA, A. (ed.). (2009). *Tras los pasos de Henry D. Thoreau. El arte de caminar: Walking, un manifiesto inspirador*. Barcelona: Nuevos Emprendimientos Editoriales (Local-Global).

CHATWIN, B.; GNOLI, A. (2002). *La nostalgia del espacio*. Barcelona: Seix Barral.

CHATWIN, B. (2007a). *Los trazos de la canción*. Barcelona: Península.

CHATWIN, B. (2007b). *En la patagonia*. Barcelona: Península.

CIFUENTES, M. R. (2011). «Constitución discursiva de la identidad: relatos de niñas, niños y adolescentes desvinculados del conflicto armado» a Nates, B.; Londoño, C. (Coords.). *Memoria, espacio y sociedad*. Barcelona: Anthropos Editorial. p. 81-90.

CLÉMENT, G. (2006). «El jardín en movimiento» dins Ábalos, I. (ed). (2009). *Naturaleza y artificio. Del ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 195-210.

COLAFRANCESCHI, D. (2007). «El paisaje como medida» dins Colafranceschi, D. (dir.). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 16-18.

COLAFRANCESCHI, D. (2012). «Paisatge de conflicte, espai de diàleg» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G.; Losantos, Á. *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. p. 52-65.

COLL, G. (1999). «Presentacions» dins VV.AA. *Paisatge de les pedreres de Menorca: restauració i intervencions*. Barcelona: Rosa Barba i Casanovas. p. 27-28.

CONSELL D'EUROPA. (2005). *Conveni europeu del paisatge*. Consell Assessor per al Desenvolupament Sostenible de Catalunya.

CORTINA, A. (2009). «Paisatges culturals: una pregunta, dues definicions, tres escenaris i una alternativa» a Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 81-92.

*Diccionari bilingüe: Manual. Català-Castellà. Castellano-Catalan*. (2008). Barcelona: Larousse Editorial.

ESPAÑOL, I. (2008). «El paisaje como percepción de las dinámicas y ritmos del territorio» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores. p. 203-225.

DURAN, M<sup>a</sup>. Á. (2009). «Paisajes del cuerpo» dins Nogué, J.(ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. pp. 27-62.

ESPEDAL, T. (2008). *Caminar (o el arte de vivir una vida salvaje y poética)*. Madrid: Siruela.

ESTÉVEZ, X. (2012). «Galícia. Del paisatge rururbà al megaterritori antropitzat» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G.; Losantos, Á. *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. p. 36-51.

EUROPA PRESS (2012). «Cantabria es una de las regiones con menor fragmentación del paisaje, con una densidad de 4,34 mallas por cada 1.000 Km<sup>2</sup>» dins Gente en Santander. En línia: <http://www.gente-digital.es/santander/noticia/939108/cantabria-es-una-de-las-regiones-con-menor-fragmentacion-del-paisaje-con-una-densidad-de-434-mallas-por-cada-1000-km2/> [Consulta: 5-9-2012]

FERNÁNDEZ, F. (2006). «Geografía cultural» dins Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs). *Tratado de Geografía Humana*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: UAM. Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanas. p. 220-253.

FRIED, M. (2008). *El Punctum de Roland Barthes*. Murcia: Infraleves.

GALOFARO, L. (2003). *Artscapes: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.

GARCÍA, J. (2006). «Geografía regional» dins Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs). *Tratado de Geografía Humana*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: UAM. Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanas. p. 25-70.

GARCÍA, C. (2008). *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

GARCÍA, C. (2011). *Antípolis: El desvanecimiento de lo urbano en el Cinturón del Sol*. Barcelona: Gustavo Gili.

G. CORTÉS, J. (2010). *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Akal.

*Gran diccionari de la llengua catalana*. (2004). Barcelona: Enciclopèdia catalana.

GRIMAU, P. (2012). «Caminar el límit» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G.; Losantos, Á. (2012) *Fran-ges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. p. 117-133.

HAZENDONK, N. (2009). «La política de paisatge als Països Baixos» dins Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 105-128.

JACOB, M. (2010). *El jardín y la representación: Pintura, cine y fotografía*. Madrid: Siruela.

JAMESON, F. (2012). *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores.

JAVEAU, C. (2000). «Lugares de memoria individuales y estructuración de las interacciones: acerca de los síndromes de Lamartine y de Proust» dins Lindón, A. (Coord.). *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial. p. 171-186.

KEPES, G. (2010). «Arte y conciencia ecológica» dins García-Germán, J. (ed.). (2010). *De lo mecánico a lo termodinámico: Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 111-126.

LEFEBVRE, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Cpitán Swing.

KNOWLES, C. (2011). «Paisaje urbano, iglesias y migrantes globales» dins Nates, B.; Londoño, C. (Co-ords.). *Memoria, espacio y sociedad*. Barcelona: Anthropos Editorial. p. 81-90.

LÉVY, J. (2010). «Actores, objetos, entornos: inventar el espacio para leer el mundo» dins Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs.). *Los giros de la Geografía Humana: Desafíos y horizontes*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana. p. 83-90.

LINDÓN, A. (2000). «Del campo de la vida cotidiana y su espacio-temporalidad (una presentación)» dins Lindón, A. (Coord.). *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial. p. 7-18.

LINDÓN, A. (2006a). «Del suburbio como paraíso a la espacialidad periférica del miedo» dins Lindón, A.; Aguilar, M. A.; Hiernaux, D. (coords.). *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos Editorial / UAM Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades. p. 85-105

LINDÓN, A. (2006b). «Geografías de la vida cotidiana» dins Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs). *Tratado de Geografía Humana*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: UAM. Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanas. p. 356-400.

LINDÓN, A. (2009). «La construcción social de los paisajes invisibles del miedo» dins Nogué, J.(ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. pp. 219-242.

LINDÓN, A.; HIERNAUX, D. (2010). «Compartir el espacio: encuentros y desencuentros de las ciencias sociales y la geografía humana» dins Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs.). *Los giros de la Geografía Humana: Desafíos y horizontes*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana. p. 271-296.

LINDÓN, A. (2010). «Invirtiendo el punto de vista: las geografías urbanas holográficas del sujeto habitante» a Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs.). *Los giros de la Geografía Humana: Desafíos y horizontes*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana. p. 175-200.

LLOP, C. (2009a). «Introducció. El paisatge com a oportunitat per un projecte renovat del territori» dins Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 15-24.

LLOP, C. (2009b). «El projecte de paisatge» dins Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 181-197.

LLORENTE, M. (2010). *La ciudad: inscripción y huella. Escenas y paisajes de la ciudad construida y habitada, hacia un enfoque antropológico de la historia urbana*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL.



LYNCH, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

LÓPEZ, F. (2009). «Pensar la historia del paisaje» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje e historia*. Madrid: Abada Editores. p. 9-52.

LÓPEZ, F. (2010). «Prólogo» dins Besse, J. M. (2010). *La sombra de las cosas: Sobre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 12-13.

LÓPEZ, F. (2011). «¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizon» dins Luna, T.; Valverde, I. (dir.). *Teoría y paisaje: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. p. 89-102. En línia [http://www.catpaisatge.net/cat/documentacio\\_coedi\\_2.php](http://www.catpaisatge.net/cat/documentacio_coedi_2.php) [Consulta: 19-11-2011]

LUGINBÜHL, Y. (2009). «Indicadors socials del paisatge» dins Nogué, Joan; Puigbert, Laura; Bertcha, Gemma (eds.). *Indicadors de paisatge. Reptes i perspectives*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya. p. 47-76.

LURI, G. (2012). dins *Amb filosofia: El paisatge*. [16-11-2012]. Presentadors: Xavier Antich; Emili Manzano. Direcció executiva: Lluís Cuevas. [Amb la participació de Perejaume (artista i escriptor), Gregorio Luri (doctor en Filosofia), Itziar González Virós (arquitecta) i Julia Schultz (arquitecta)]. Televisió de Catalunya i Pickwick Films. [vídeo en línia] <http://www.tv3.cat/videos/4336250/EL-PAISATGE> [consulta: 7-2-2013]

MACCANNELL, D. (2007). *Lugares de encuentro vacíos*. [s.l.]: Melusina.

MADERUELO, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes / Visor dis. A. Machado Libros.

MADERUELO, J. (1996). «Introducción: Arte y Naturaleza» dins Maderuelo, J. (dir.) *Arte y naturaleza: Huesca: Arte y naturaleza*. Huesca: Diputación Provincial. p. 11-18.

MADERUELO, J. (2002). «La mirada de Petrarca» dins Petrarca, F. *La ascensión al Mont Ventoux: 26 de Abril*

de 1336. Vitoria-Gastiez: ARTIUM. p. 21-30.

MADERUELO, J. (2005). *El paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Adaba Editores.

MADERUELO, J. (2006). «La actualidad del paisaje» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores. p. 235-252.

MADERUELO, J. (2008a). «Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores. p. 57-82.

MADERUELO, J. (2008b) «La construcción del paisaje contemporáneo» dins Maderuelo, Javier; Martín de Argila, María Luisa (eds.). *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN. p. 7-72.

MADERUELO, J.; MARTÍN, M. (eds.). (2008) *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN.

MADERUELO, J. (2010). «Introducción: Paisaje y patrimonio» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada Editores. p. 5-10.

MALLARCH, J. (2011). «Cartografia del patrimoni espiritual: experiències i reptes» dins Seminari Internacional. Reptes en la cartografia del paisatge: dinàmiques territorials i valors intangibles. (Tortosa, 29-30 de Setembre de 2011), (paper).

MAGNIN, B. (2009). «El concepto de paisatge suís: la transversalitat de les polítiques» dins Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 129-138.

MARANGON; F.; TEMPESTA, T. (2009). «La valoración económica del paisatge. Una proposta d'indicadors» dins Nogué, Joan; Puigbert, Laura; Bertcha, Gemma (eds.). *Indicadores de paisatge. Reptes i perspectives*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya. p. 77-109.

MARCHÁN, S. (2006). «La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores. pp. 11-54.

MAROT, S. (2006). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili.

MARULL, J. (2009). «El tractament del territori com a sistema. Metabolisme social, transformació del paisatge i ordenació del territori.» dins Nogué, Joan; Puigbert, Laura; Bertcha, Gemma (eds.). *Indicadors de paisatge. Reptes i perspectives*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya. p. 152-179.

MARTÍN, P. (ed.). (2006). *El espíritu del lugar: Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Abada Editores.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2006). «Los componentes geográficos del paisaje» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores. p. 131-144.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2008a). «La recuperación del paisaje. Una mirada al proceso de retorno desde la geografía española» dins Martínez de Pisón, E.; Ortega, N. (eds.). *La recuperación del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria / Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. p. 9-39.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2008b). «Epílogo. Paisaje cultura y territorio» dins Nogué, J.(ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 331-337.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MERLEAU-PONTY, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.

MERLEAU-PONTY, M. (2011). *La fenomenología y las ciencias humanas*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

MILANINI, R. (2006). «Estética del paisaje: Formas, cánones, intencionalidad» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores. p. 55-82.

MILANINI, R. (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MOFFETT, S. (2007). *El enigma del cerebro*. Barcelona: Robinbook.

MOYA, A. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MORRIS, R. (2010). «Notas sobre la escultura» dins Marchán, S. (2010) *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidd «postmoderna»*. *Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal. p. 378-383.

MUÑOZ, F. (2008). *Urbanización: Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

NEL·LO, O. (2012). «Herencias territoriales, exploraciones geográficas y designios políticos» dins Schulz-Dornburg, J. (2012). *Ruinas modernas: Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit. p. 23-29.

NOGUÉ, J. (2006). «Geografía política» dins Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs). *Tratado de Geografía Humana*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: UAM. Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanas. p. 202-219.

NOGUÉ, J. (2008a). «Al margen. Los paisajes que no vemos» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores. p. 181-202.

NOGUÉ, J. (2008b). «Introducción. La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad» dins Nogué, J.(ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 9-24.

NOGUÉ, J. (2009a). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit.

NOGUÉ, J. (2009b). «A la recerca del discurs territorial i de l'imaginari paisatgístic» a Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 53-66.

NOGUÉ, J. (2010a). *Paisatge, territori i societat civil*. València: Tres i Quatre.

NOGUÉ, J. (2010b) «Prólogo» dins Brinckerhoff, J. *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca

Nueva. p. 11-15.

NOGUÉ, J. (2011). «Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales» dins Luna, T.; Valverde, I. (dir.). *Teoría y paisaje: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. p. 25-42. (p. 30). En línia [http:// www. catpaisatge.net/cat/documentacio\\_coedi\\_2.php](http://www.catpaisatge.net/cat/documentacio_coedi_2.php) [Consulta: 19-11-2011]

NOGUÉ, J.; PUIGBERT, L.; BRETCHA, G. (ed.). (2008). *Paisatge i salut*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut.

NOGUÉ, J.; PUIGBERT, L.; SALA, P.; BRETCHA, G. (eds.). (2010). *Paisatge i participació ciutadana: L'experiència dels catàlegs de paisatge de Catalunya*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Direcció General de Participació Ciutadana del Departament d'Interior, Relacions Institucionals i Participació Ciutadana de la Generalitat de Catalunya.

NOGUÉ, J.; PUIGBERT, L.; BRETCHA, G.; LOZANITOS, Á. (2012) *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.

PEREC, G. (2007). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.

PEREJAUME. (2007). *L'obra i la por*. Barcelona: Cercle de lectors /Galàxia Gutenberg.

PEREJAUME. (2011). *Pagèsiques*. Barcelona: Edicions 62.

PEREJAUME (2012). dins *Amb filosofia: El paisatge*. [16-11-2012]. Presentadors: Xavier Antich; Emili Manzano. Direcció executiva: Lluís Cuevas. [Amb la participació de Perejaume (artista i escriptor), Gregorio Luri (doctor en Filosofia), Itziar González Virós (arquitecta) i Julia Schultz (arquitecta)]. Televisió de Catalunya i Pickwick Films. [vídeo en línia] <http://www.tv3.cat/videos/4336250/EL-PAISATGE> [consulta: 7-2-2013]

PETRARCA, F. (2002). *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de Abril de 1336*. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM.

PLA, X. (2012). «Leaving the City on Foot: Fow Observations on Walking, Thinking and Writing in Contemporary Catalan Culture» dins Ramon, J.; R. Viestenz, W. (eds.). *The New Ruralism: An Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. p. 125-138.

POULLAOUËC-GOIDEÇ, P. (2007). «Evocaciones» dins Colafranceschi, D. (dir.). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 74-76.

RAFFESTIN, C. (2009). «Paisatges construïts i territorialitats» a Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 41-52.

RAMON, J. (2012). «Introduction: The Modern Rural» dins Ramon, J.; R. Viestenz, W. (eds.). (2012). *The New Ruralism: An Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. p. 7-26.

RAMÓN, J.; R. VIESTENZ, W. (eds.). (2012). *The New Ruralism: An Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana.

RELPH, E. (2008a). «Preface to Reprint of Place and Placelessness» dins Relph, E. *Place and Placeless*. London: Pion Limited. s.p.

RELPH, E. (2008b). *Place and Placeless*. London: Pion Limited.

RIERA, R. (2010). *La connexió emocional: Formació i transformació de la manera que tenim de reaccionar emocionalment*. Barcelona: Octaedro.

RIZO, M.; DE SAN EUGENIO, J. (2009). «Aportacions de la teoria de la comunicació a l'estudi transversal del paisatge. Proposta d'indicadors» dins Nogué, Joan; Puigbert, Laura; Bertcha, Gemma (eds.). (2009). *Indicadors de paisatge. Reptes i perspectives*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya. p. 300-320.

ROGER, A. (2000). *Breu tractat del paisatge. Història de la invenció del paisatge i denúncia del malentesos actuals sobre la natura*. Barcelona: La Campana.

ROGER, A. (2007). «Verdolatría» dins Colafranceschi, D. (dir.). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 193-195.

ROGER, A. (2008). «Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos» dins Nogué, J.(ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 67-86.

ROGER, A. (2012). «(Anexos) Del 'jardín en movimiento' al 'jardín planetario» dins Clément, Gilles. (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 98-104.

ROSENBLUM, R. (2007). «Lo sublime abstracto» dins VV.AA. *La abstracción del paisaje: Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March. pp. 160-167.

ROUSSEAU, J. J. (2008). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid: Alianza Editorial.

SABADELL, LL. (2005). «El paisatge transgredit» dins VV.AA. *El paisatge transgredit*. [s.l.]: Fundació Espais. p. 2-8.

SABATÉ, J. (2008). «Paisajes culturales y proyecto territorial» dins Nogué, J.(ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 249-274.

SABATÉ, J. (2009). «Paisatges culturals: una pregunta, dues definicions, tres escenaris i una alternativa» a Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 67-78.

SACKS, O. (2009). *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Anagrama.

SALABERT, P. (2012). «A Semi-Peircean Essay on «New Ruralism» by Means of Nature» dins Ramon, J.; R. Viestenz, W. (eds.). (2012). *The New Ruralism: An Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. p. 41-54.

SALA, P. (2009). «L'Observatori del Paisatge i els catàlegs de paisatge de Catalunya» dins Llop, C.

(Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 155-176.

SALA, T. (2012). «Paisatge, literatura i perifèria» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G.; Losantos, Á. (2012) *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. p. 66-83.

SÁNCHEZ, D. (ed). (2010). *Reflexiones sobre la postmodernidad: Una conversación de David Sánchez Usanos con Federic Jameson*. Madrid: Abada Editores.

SÁNCHEZ, R. (2011). «Merleau-Ponty desde el materialismo fenomenológico» dins Álvarez, L. (Coord.). *La sombra de lo invisible: Merleau-Ponty 1961-2011 (Siete lecciones)*. Madrid: Eutelequia. p. 73-104.

SANTOS, M. (1996). *De la totalidad al lugar*. Barcelona: Oikos-Tau.

SCHAFER, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.

SCHAFER, R. M. (1998). *El nuevo paisaje sonoro: Un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Ricordi.

SCHULZ-DORNBURG, J. (2012). *Ruinas modernas: Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit.

SIMMEL, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro libros.

SOLÀ-MORALES, I. (2009). «Terrain vague» dins Ábalos, I. (ed). *Naturaleza y artificio. Del ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 123-132.

SONTAG, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.

TEODORO, M. (2011). «Mundo perceptivo y mundo cultural. Merleau-Ponty y la filosofía de la cultura» dins Álvarez, L. (Coord.). *La sombra de lo invisible: Merleau-Ponty 1961-2011 (Siete lecciones)*. Madrid: Eutelequia. p. 249-280.



THOREAU, H. D. (2005). *Pasear*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

THOREAU, H. D. (2011). *Walden: o la vida als boscos*. [s.l.]: Símbol Editors.

TUAN, Y. (1980). *Landscapes of Fear*. Oxford: Basil Blackwell Publisher.

TUAN, Y. (2005). *Cosmos y hogar: Un punto de vista cosmopolita*. Barcelona: Melusina.

TUAN, Y. (2007). *Topofilia: Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. [s.l.]: Melusina.

TUAN, YI-FU. (2011). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

VALLERANI, F. (2008). «La pèrdua traumàtica del sentit del lloc: degradació del paisatge i patologies depressives» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut. p. 52-78.

VENTURI, M. (2007a). «El paisaje como medida» dins Colafranceschi, D. (dir.). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 21-22.

VENTURI, M. (2007b). «Estética» dins Colafranceschi, D. (dir.). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 70-71.

VENTURI, M. (2008). «Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar» dins Nogué, J.(ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. pp. 115-140.

VIDAL, J. L. (2010). «Presentación» dins Virgilio Marón, Publio. *Bucólicas*. Madrid: Gredos. p. 7-28.

VIRGILIO, P. (2010a). *Bucólicas*. Madrid: Gredos.

VIRGILIO, P. (2010*b*). *Geórgicas*. Madrid: Gredos.

WALSER, R. (2009). *El paseo*. Madrid: Editorial Siruela.

WHISTON, A. (1998). *The Language of Landscape*. New Haven and London: Yale University Press.

YARZA, J. (2002). «Naturaleza y paisaje en la pintura china» dins Sargatal, J.; Ripoll, E. (dirs.). *Territori i paisatge. Natura i art*. Girona: Universitat de Girona i Ajuntament de Girona. pp. 131-168.

ZAMBRANO, M. (2011). *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra.

ZANINI, P. (2012). «Introducció. Paisatges dialèctics: Temps i contratemps de l'habitar» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G.; Losantos, Á. (dirs.). *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. p. 10-35.

ZOIDO, F. (2010). «Paisajes y conjuntos arqueológicos. Reflexiones a partir de una línea de investigación» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada Editores. p. 199-240.



### 3. CONSTANTS TIPOLÒGIQUES DE PAISATGE

[...] cuanto mayor ha sido el número de paisajes que he explorado, más me parece que todos ellos tienen rasgos comunes y que la esencia de cada uno no era su singularidad sino su similitud con el resto.

(Brinckerhoff, 2010: 261)

La nostra proposta entorn a allò que anomenarem 'constants tipològiques de paisatge' no pretén accentuar «l'abisme» entre un determinat paisatge arquetípic i el real (Cfr. Nogué, 2008b: 12-13), sinó més bé replantejar la noció de paisatge arquetípic a través de la proposta de tipologia paisatgística. En el fons és una manera de deixar d'accentuar aquest abisme, ja que no s'entén com quelcom que cal instaurar i imposar al paisatge 'real', sinó com un instrument més per poder facilitar la 'lectura' del paisatge actual així com determinades formes d'interpretació i percepció cultural que considerem rellevant remarcar. En cap cas es pretén posar de manifest un model 'universal' i 'absolut', sinó més bé una proposta i aproximació d'aspectes que considerem que, independentment de les especificitats de cada entorn, és com si es volguessin posar en certa evidència aspectes comuns entre diferents llocs, ja sigui per la imatge de la realitat física que ens donen o bé per la manera i actitud humana d'incidir-hi, intervenir-hi, o de projectar i elaborar mentalment.

Tot i l'interès inicial i les intuïcions de l'ampli ventall de temes que conflueixen en aquestes propostes de 'constants tipològiques de paisatge', ens hi aproximarem a través de la teoria del paisatge i de la percepció d'aquest. Considerem que, ja bé d'una forma més conscient o inconscient, es mantenen aquestes tipologies a mode de contingent, fites o marc de referència conceptual més o menys evident o difuminat i subtilment aparent en la penombra de l'imaginari i de la pròpia condició humana.

### 3. 1. ENTRE L'IDEAL I LA DECADÈNCIA

Cert desordre i/o caos d'allò que es percep ens pot portar, més que mai, a una certa voluntat d'endregar-ho, de posar-hi ordre i de fer evident cert domini i 'control' a través de l'acció humana. Tot i així, el resultat no anirà massa més enllà d'una situació temporal i pasatgera. L'excés de control ens pot conduir també a una situació incòmode i excessivament artificial, com demanant-nos un poc més d'espontaneïtat, com si ens veiéssim impulsats a deixar via lliure a la pròpia natura o al mateix curs de les coses, així com a tot tipus d'elements i situacions imprevistes d'entrada.

Una via ens reclama al mateix temps l'altra i, en certa manera, podríem considerar que aquests dos aspectes estableixen una relació de mútua dependència, tot i que en certes situacions i contextos tendim a donar protagonisme a un i deixar de banda l'altre, fins que s'arriba a tal punt i extrem que la situació s'inverteix. Tot i que aquí intentarem tractar i afavorir els aspectes rellevants d'un i després de l'altre a fi de poder-nos endinsar una mica més en cada aspecte, la situació no és tan simple ni estereotipada d'entrada. Aquest constant diàleg entre un i altre és un fet evident i constant, allò que en certes situacions pot fer de l'experiència de paisatge quelcom alhora tan interessant, inquietant i/o ambigu.



Fig. 219. Alzina centenària al Barranc d'Algendar. Ferreries, Menorca. Juliol de 2013.



Fig. 220. Sa Bassa Verda, Ciutadella, Menorca. Gener de 2009.



Fig. 221. Mar en calma amb horitzó net i clar, costa sud. Ciutadella, Menorca. Juliol de 2013.

### 3.1.1. Paisatge idíl·lic

La mateixa noció de paisatge implica una mirada selectiva -com tota mirada, difícilment innocent, ja que porta certa intencionalitat- i, per tant, també idealitzadora (Maderuleo, 2006: 238). És més, «cada mirada crea un 'lugar ideal' dentro de nosotros.» (Milanini, 2008: 58), també en la mesura que el paisatge implica transformar un territori, en certa manera 'inculte', en quelcom dotat de bellesa i sentit emocional, emotiu i estètic, a través de les successives transformacions humanes, a través de la cultura. En termes generals, i una mica simplistes d'entrada, cal considerar l'associació que es tendeix a establir entre la idea de paisatge i la de paradís. És més, segons un seguit d'enquestes realitzades a França, el paisatge es mostra estretament vinculat al valor utòpic: «el paisatge no pot ser lleig. És, en primer lloc, bell, i gràcies a aquesta bellesa adquireix la dimensió utòpica.» (Luinbühl, 2008: 24).

Aquesta recerca de cert ideal o dimensió utòpica es troba vinculat també a l'anhel d'un futur millor o a l'evocació nostàlgica d'un passat perdut, molt millor i amb una forma de vida més senzilla i en harmonia que l'actual. És també la manifestació humana de les seves pròpies mancances i inquietuds, apaivagades a través de l'aparent control i domini de la natura amb la finalitat de fer-la a la mida de l'ésser humà, evitant i deixant de banda qualsevol tipus de rastre o signe de decadència, perill, incertesa o esforç. Aquest control i domini sobre la natura no s'acaba mai ni acaba de ser complet. Tot i que aquesta l'utopia no s'acabi d'assolir (Llop, 2009: 22), ens incentiva a seguir endavant i/o ens proporciona cert consol a les inquietuds humanes i existencials. L'espai ideal, en molts casos, respon a una mancança, com una espècie de fórmula mental per fer front a la crua realitat o a una situació poc favorable (Cfr. Rubió, 2000: 32). A mode d'exemple explicarem l'experiència de Bruce Chatwin, qui després de caminar tot sol per terres en cert grau desèrtiques i hostils respecte al seu lloc habitual de residència, evoca més que mai «las suculentas comidas que hacía durante las fiestas, las personas maravillosas que había conocido, los libros que habría querido leer y los que habría querido escribir.» (Chatwin, Gnoli, 2002: 8).

L'imaginari idíl·lic manifesta també una clara voluntat de transformar i millorar tot allò que no entra dins els seus canons de bellesa i, per tant, considera lleig, perillós i evocador

d'idees i pensaments contraris a l'ideal de prosperitat i benestar, o que és susceptible de millora. És més, «una planta en crecimiento representa la esperanza de la vida contra la amenaza de la muerte. Los jardines elaboran esa esperanza y refuerzan la probabilidad de supervivencia.» (Aronson, 2008: 55). Al mateix temps, el món vegetal es pot entendre en termes oposats a l'entropia i decadència si agafem l'exemple de la fotosíntesis, pel que s'anomena *'sintropia'* (McHarg, 2010: 130), o també anomenat *'negentropia'* (García-Germán, 2010: 16), on s'evoluciona cap a un major ordre enlloc de desordre, com passa amb la segona llei de la termodinàmica. Es transforma 'tot' el territori o simplement el propi jardí de casa amb la finalitat de posar remei a allò que es consideren errors o imperfeccions del Creador (Cfr. Roger, 2000: 49), de manera que el jardiner es converteix en una mena de mediador entre el món diví i l'humà. Fins i tot en determinades actuacions, com pot ser la construcció dels jardins de Versalles, la voluntat, intenció i 'poder' humà pretén imposar-se més que mai al món diví. És a dir, es pretén sobrepassar les especificitats i dificultats característiques del propi indret perquè sigui susceptible i favorable a determinada intervenció -com va passar al mateix Versalles, sota el regnat de Luís XIV, amb les enormes dificultats i el cost que va suposar el simple fet de portar aigua a uns terrenys i emplaçaments que d'entrada no eren els més favorables (Calatrava, 2004: 9) ni propicis per fer-hi un jardí, i molt menys de tal magnitud-. A part del cost d'intervencions de tal envergadura, en el cas de Versalles, les crítiques se centren en «el vano empeño en domeñar a una naturaleza hostil» (Calatrava, 2004: 26). Un dels elements del jardí que manifesta clarament una voluntat de control de la natura és l'anomenat art *topiario* (Añón, 1996: 41), és a dir, a través de la poda elaborar formes 'artificials' que, de no ser per la mà del jardiner, no es produeixen de manera espontània, pel seu propi procés natural i patró de creixement, a banda de certes excepcions, que potser cal considerar, com els efectes del vent, posem per cas.

Els estils i les maneres d'entendre el jardí són diversos en funció de la cultura, l'indret i l'època, però si per exemple contraposem el que s'ha acabat de dir amb l'estètica i mode de fer del jardí japonès, ens trobem que aquest darrer té una forma d'actuar més afí a respectar certes especificitats i característiques pròpies del lloc (Cfr. Aldrete-Haas, 2009: 111-112). És també el jardí un dels més clars exemples de l'elaboració i la transformació d'un indret amb una clara voluntat estètica, així com de poder crear un espai de lleure i



Fig. 222. Flor. Juny de 2013.



Fig. 223. Poda i 'modelat' d'un ullastre. Alaior, Menorca. Juny de 2013.

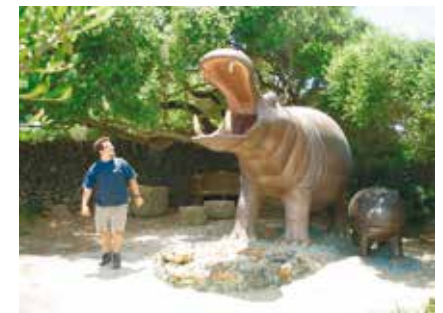


Fig. 224. Jardí 'fantàstic' amb hipopòtams. Alaior, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 225. Rajos de llum. Alaior, Menorca. Agost de 2007.



Fig. 226. Prunes. Alaior, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 227. Nectarines. Alaior, Menorca. Juny de 2013.

cert oci o repòs, on tot el que en part no és possible o existeix al món real hi té cabuda. És també el jardí l'espai per excel·lència de l'heterotopia (Cfr. Foucault, 2010: 19-32), l'indret on es superposen diferents espais i funcions poc compatibles entre si «creando una *ilusión*, al denunciar el espacio real como aún más ilusorio, o introduciendo una *compensación*, desplegando un orden perfecto y meticuloso, reflejo inverso de nuestra entropía.» (Castro, 1998: 36). Un espai on tots els llocs es troben (Maderuelo, 1994: 89). Elements sense cap funció clara ni pràctica tenen cabuda i acceptació al jardí, allò que no està permès al món real o d'acord amb certs canons i normes, sí que té cabuda a l'Edèn (Maderuelo, 1990: 241-242). Però quan el paisatgisme anglès, a través de les teories pintoresques, aposta per una nova concepció del jardí i els elements estrafolaris, es trasllada el protagonisme, en part, a la natura i la vegetació, ja que aquests, els elements fantàstics i ornamentals, són considerats «indignos de la mano todopoderosa que había plantado las delicias del Paraíso.» (Walpole, 2005: 25).

Actualment les formes de jardí són força diverses, però si quelcom es manté en tots ells és el fet d'amagar, i no fer evident, qualsevol rastre, element o empremta que suggereixi treball i esforç (Brinkerhoff, 1994: 131-132). Si per exemple hi ha eines o maquinària, aquesta té una funció exclusivament decorativa, com manifestant que són objectes d'un altre temps que ja no es necessiten (vegeu Fig. 198). En el cas que hi hagi algun petit hort casolà, s'ubica a la part del darrere de la casa, a fi que els visitants i les mirades de l'exterior 's'enduguin' una imatge 'ideal'. La recerca de l'ideal es troba vinculada a la recerca d'un temps anterior al treball i l'esforç, una Edat d'or. Però tal com se'ns recorda, aquesta idea humana de la construcció d'un espai ideal anterior al treball i l'esforç suposa una gran contradicció, ja que «la naturaleza humana, la del *Homo faber*, está precisamente en haber nacido del trabajo.» (Berque, 2009: 41). Virgili, a través del mite, ens recorda la nostra condició de treballadors i la necessitat de l'esforç per poder subsistir un cop s'ha abandonat l'anomenada 'Edat d'or'.

El mismo Júpiter quiso que no fuese sencillo el procedimiento de cultivo y fue el primero que, impulsando con cuidados los espíritus de los hombres, determinó el arte de la agricultura y no consintió que sus reinos se estancasen con la indolente pereza.

Antes de Júpiter ningún labrador cultivaba la tierra ni le era lícito tampoco amojonar ni di-



vidir un campo por linderos; disfrutaban en común la tierra y ésta producía por sí misma de todo con más libertad sin pedirlo nadie. (Virgilio, 2010: 47)

Però tot i l'esforç i el treball propi de la condició humana, es considera -i en part constantment es busca- que hi ha certs grups o tribus remotes que viuen d'una forma senzilla i humil, amb abundància d'aliments i en un clima tropical favorable, on ni tant sols tenen un concepte pel que nosaltres anomenem el mal, on inquietuds humanes com la por i l'ansietat es manifesten d'una forma molt minvada i reduïda. Una societat igualitària, amb prou recursos naturals perquè no els calgui massa més-, com pot ser el cas dels Mbuti Pygmies (Tuan, 1980: 35-36). Però posteriorment el mateix Tuan manifestarà que la situació no és tan idíl·lica com alguns autors ens fan creure (Cfr. Tuan, 1998: 123).

La recerca d'una societat i una forma de vida millor és una inquietud que es dona al llarg de la història, des de *La República* de Plató, passant per *Utopia* de Tomas Moro (Llorente, 2010: 121), entre altres. Fins i tot hi haurà intents, entorn als segles XVIII i XIX, de fer la utopia i ciutat ideal quelcom concret i real més enllà de discursos filosòfics -Amèrica del Nord es veurà com una terra promesa per començar una societat millor, amb tota mena 'd'experiments', fugint de la ciutat i instal·lant-se a viure al camp, en contacte amb la natura- (Cfr. Nogué, 2012: 34-35). Si en un principi l'oest simbolitzava el viatge a una terra promesa, a partir del s.XVI passarà senzillament a tenir una funció materialista, es considerarà senzillament «como una mina de recursos por derecho propio» (Tuan, 2005: 94).

De qualsevol manera per a qui passa o ha de passar part del dia treballant i/o superant dificultats, entrebancs i problemes de tota mena, l'espai del jardí -entre altres formes i indrets possibles- proporciona cert confort, calma i benestar. Està apartat del món real, on sembla que el temps s'aturi. És una mena de paradís fet a la mida i a les necessitats humanes, i s'ha d'entendre com «*Paradiso in Terra*» (Tito, 2011: 85), ja que el mateix José Tito ho entén com un acte de rebel·lió, on «los jardines reales tienen la ventaja de ser presentes, indudables, disfrutables sin que medie ninguna promesa, sin la duda terrible de si hemos hecho méritos como para merecer que nos abran sus puertas.» (Tito, 2011: 85).



Fig. 228. Melicotons. Alaior, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 229. Jardí amb pebre i carbassa gegants de formigó. Alaior, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 230. Jardí amb banc al final d'un camí. Alaior, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 231. Abatzers tapant una paret. Alaior, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 232. Boer esfondrant-se. Alaior, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 233. Barrera mig provisional i improvisada. Alaior, Menorca. Juny de 2013.

### 3.1.2. Paisatge entròpic

En diem terres abandonades. I és exactament això, com una transhumància quieta. I és l'hòstia.  
(També en diem fotre el camp, tant en el sentit d'anar-nos-en com en el sentit de fotre'l.)

(Perejaume, 2011: 59)

L'entropia està present arreu on mirem. Sobretot un cop es té present el valor del temps i el seu efecte sobre les coses, éssers i materials, és quan aquest fet, l'entropia, s'accentua molt més encara a través de la nostra mirada. És evident també que determinats espais, situacions i objectes, així com processos -per determinada forma que fa visible el seu procés entròpic de decadència- ens evoquen més que altres, i clarament per sobre dels altres, així com en confrontació amb allò que considerem bell, ideal i amb qualitats que semblen evitar o contrarestar el procés natural sota el qual tot està sotmès, de manera que ens accentuen la idea d'entropia, de cert procés irreversible que no es pot aturar i defugir de qualsevol pretensió o intent d'evitar o retardar els seus efectes. Ja és prou clar el títol de l'article de Robert Smithson publicat a *Artforum* (1973) «La entropía se hace visible» (Cfr. Smithson, 2010). És precisament quan accentuem i centrem la mirada en allò que en certa manera s'acostuma a defugir -evitar o passar lleugerament i superficialment per damunt a mode de simple i fàcil imatge- que les qualitats entròpiques es fan presents i més evidents encara.

Si per una banda el primer principi de la llei de la termodinàmica parla de la conservació de l'energia, el segon principi fa referència a l'entropia com una degradació qualitativa d'energia (García-Germán, 2010: 13), posant de manifest el grau de desorganització, passant d'un primer estadi de diferenciació i organització a un altre de semblança i caos (García, 2008: 125). Però també cal recordar que «els sistemes vius són capaços d'utilitzar l'energia metabòlica per mantenir o fins i tot incrementar la seva organització.» (Marull, 2009: 154), fent referència al primer principi. Tot i així, en el moment que aquests interactuen amb l'entorn i intercanvien energia l'entropia es fa evident. En certa manera també s'ha de considerar que «en un espai topològic, l'entropia combinada amb la informació incrementa

la diversitat, no la producció d'uniformitat.» (Marull, 2009: 157). Aquest fet seria el que en certa manera passa als entorns rurals, on el model d'explotació és bastant heterogeni i amb certa sintonia, per la relació 'dependència energètica-explotació', amb l'entorn. La situació canvia però, per exemple, quan es produeix l'anomenat *urban sprawl* -urbanització dispersa-, ja que aquest es «sustenta maximitzant l'entropia que es projecta en l'entorn.» (Marull, 2009: 157).

Pel que fa a l'ús de materials i a determinats criteris i models estètics que pretenen, en certa manera, restaurar el procés entròpic o esquivar-lo, en el fons allò que fan és simplement aconseguir una certa 'il·lusió' més o menys passatgera i temporal. Robert Smithson ens exposa un exemple molt clarificador d'aquest fet, succeït als edificis de Ieoh Ming Pei, prop de Washington Square Village, on es va intentar controlar fins al mínim detall tots els elements estètics i els seus efectes visuals.

Incluso las cortinas estaban especificadas de manera que no alteraran el «propósito estético» de la fachada del edificio. La tercera torre no es propiedad de La York University y realoja a gente afectada por la construcción. Esta gente era libre de escoger sus propias cortinas y se consigue una increíble diversidad de estilos y colores que encuentro mucho más dinámica. Irónicamente, desde entonces las cortinas blancas tan cuidadosamente controladas se han desteñido en diferentes tonos de blanco, de modo que el proceso ocurrió de todos modos. (Smithson, 2010: 56)

La segona llei de la termodinàmica també acaba afectant a coses i situacions que d'entrada poden semblar alienes a les lleis físiques, com poden ser les dades i informacions de determinat aspecte -on a major informació també es tendeix a una major entropia-, fent que la informació s'anul·li una amb l'altra. Robert Smithson reflexiona sobre aquest aspecte i afegeix una crítica a disciplines com l'art i la ciència, que sembla que fent abstracció poden, com qui diu, 'anar per tot' sense veure's afectades per les lleis físiques: «La ciencia pura, como el arte puro, tienden a entender que la abstracción es independiente de la naturaleza, sin considerar el cambio o la temporalidad de la vida mundana. *La abstracción gobierna en un vacío y pretende no estar sujeto al tiempo.*» (Smithson, 2010: 52). Per tant, aquesta situació ens permet deduir certes pistes o indicis de com els processos crea-



Fig. 234. Antic colomar esfondrant-se a S'Albufera es Mercadal, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 235. Cantons de marès erosionats a Son Boter. Alaior, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 236. Edifici esfondrant-se, Son Boter. Alaior, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 237. Pedrera de Santa Bàrbara, Alaior, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 238. Màquina a la pedrera de Santa Bàrbara, Alaior, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 239. Arena i grava a la pedrera de Santa Bàrbara, Alaior, Menorca. Novembre de 2012.

tius no poden estar completament aïllats i ser indiferents a les lleis físiques (vegeu també el capítol 4.3), a l'entorn, a la imatge que ens dona el món, en definitiva al paisatge. Una altra relació que es podria establir amb el concepte d'entropia seria a partir dels models econòmics i energètics que Patrick Geddes anomena per un costat 'paleotècnic', i per l'altre 'neotècnic' (Geddes, 2010: 27, 30-32). Els dos, en part, tenen una visió d'un model ideal per fer front i subsistir actualment, però el primer es tracta d'un sistema basat en l'exploració dels recursos naturals, per tant deixant «forats» i zones de cert caos en comparació a la ciutat que n'explota els recursos (Cfr. Smithson, 1993: 76), «los suburbios abarcan las grandes ciudades y dislocan el "campo". Suburbio significa literalmente "ciudad debajo"; es un abismo circular entre la ciudad y el campo» (Smithson, 1993: 123). Per altra banda, el segon fa un ús més racional dels recursos i intenta fer el possible per 'renovar-los', com pot ser, per exemple, plantant arbres. Però en aquesta via l'entropia també es farà visible i, tal com ens recorda Robert Smithson, al ser la terra un sistema tancat, guarda certa quantitat de recursos, i l'intent per invertir l'entropia es manifesta a través del reciclatge (Smithson, 2010: 52).

L'entropia es posa de manifest a través de diferents vies i imatges, però pel que fa a la seva visibilitat a través de la dimensió del paisatge, presenta una certa inquietud i en molts casos fins i tot rebuig, ja que el paisatge es prefereix bell i reconfortant, tendint a defugir d'imatges i situacions que en molts casos són resultat de la dràstica, agressiva i manca de sentit de certes accions antròpiques sobre el territori. Cal recordar que «els paisatges del conflicte» (Llop, 2009: 21) són actualment els que predominen i els més abundants, fruit de l'actual ús del territori i de les discrepàncies entre els diferents interessos i sensibilitats i/o indiferències respecte aquest. Pel que fa a l'actual model urbanístic, Rafael Argullol (2012: 71) ens recorda el preocupant silenci polític sobre l'informe, elaborat per Margarete Auken (2009), de l'urbanització extensiva a Espanya, que es pot entendre com un exemple més que posa en evidència la manca d'afinitat entre la planificació i la coherència estètica i els interessos d'uns pocs, generant una imatge que en molts casos ens provoca fins i tot vergonya o rebuig. Fins i tot existeix la incomprensió cap a certes facetes de la condició humana, que en lloc d'idealitzar i 'fer front' a la pròpia entropia inherent a qualsevol aspecte, sembla que encara la posen més de manifest i de relleu a través de certes actuacions suposadament 'planificades' (Cfr. Schulz-Dornburg, 2012). Caldria parlar de paisatge

residu (Nogué, 2010: 139) (Muñoz, 2012a: 8), bàsicament referint-nos a aquells que són resultat del deteriorament, sobretot de l'abandó, en bastants casos vinculats a la indústria i la seva forma d'entendre l'ús del sòl; una forma que en molts casos caldria replantejar a través d'una actuació de reciclatge del propi paisatge (Nogué, 2010: 139-140).

Els espais que, sense cap mena de dubte, acostumen a contenir una densitat per metre quadrat més elevada de caos i desconcert, tant físic com visual, acostumen a ser les perifèries, les franjes (Nogué; Puigbert; Bretcha; Losantos, 2012), aquelles zones i indrets que queden al marge dels usos 'normals' i 'coherents', on el criteri predominant es pot sintetitzar i entendre com «cadascú dedicant-se al seu hort» (Sala, 2012: 69), on cadascú va a la seva i on el caos es fa evident. El paisatge de la perifèria és híbrid (Muñoz, 2012b: 105), amb una barreja d'elements diversos que es donen en un espai o temps concret. És sobretot també la perifèria «el lloc on les mínimes condicions de centralitat i formalització es troben amb les màximes relacions de multiplicitat i indefinició.» (Muñoz, 2012b: 98). A banda però de les pròpies condicions de perifèria i centralitat, hi ha espais que encara no tenen un ús definit i concret, que es troben a l'espera, on el buit i la incertesa respecte allò que els envolta està a l'ordre del dia. Es tracta de situacions que, tot i la seva condició caòtica, poden ser considerats també espais 'lliures' de veure's sotmesos als criteris que imposa l'ordre i urbanisme de la ciutat, posem per cas. Són espais que permeten i inspiren certa llibertat perceptiva (Moya, 2011: 145-146), d'aquí el seu interès per les mirades inquietes. Però per a les autoritats i responsables municipals aquests espais buits són com una derrota i es manifesten impregnats d'un fort sentiment de vergonya pel 'prestigi' i imatge del seu municipi (Clément, 2012: 8). Es tracta del que en francès s'anomena *terrain vague*, espais sense cultivar o construir (Brinckerhoff, 2010: 234), que a l'època Medieval es trobaven defora de les muralles o als voltants de l'església i la seva funció estava vinculada a certs esports i jocs de caràcter bèl·lic. A la metròpoli actual, aquests espais 'buits' i indefinits continuen presents. El seu potencial perceptiu i conceptual rau en el fet de presentar una absència d'ús, propiciant un sentit de llibertat força interessant per poder entendre tota la seva dimensió poètica i evocativa (Solà-Morales, 2009: 125-126) enmig, en molts casos, de cert caos i incert, on també «parece predominar la memoria del pasado sobre el presente.» (Solà-Morales, 2009: 127). Gilles Clément es mostra especialment fascinat i interessat pels terrenys erms, entesos com pàgines en blanc, on es produeix una



Fig. 240. Caseta de vorera. Es Mercadal, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 241. Vidres romputs. Es Mercadal, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 242. Suport rovellat al moll de Macaret. Es Mercadal, Menorca. Desembre de 2007.



Fig. 243. Torre de defensa a sa Nitja, Menorca. 2007.



Fig. 244. Contenidor d'obres a la Rambla, Barcelona. Desembre de 2012.



Fig. 245. Ferralla a Macaret, Menorca. Setembre de 2007.

riquesa biològica força interessant pel tipus de plantes que acostumen a poblar aquests indrets i l'evolució que es produeix al llarg dels anys, fins a esdevenir bosc, o per la capacitat de poder generar una nova manera d'entendre el jardí. Però com també ens recorda, es tracta d'un potencial estètic que no tothom gaudeix, ja que en «la espesa sombra de un sotobosque, o en el refugio de los pantanos, yace una inquietud que el inconsciente tiende a expulsar. Lo limpio y lo claro tranquiliza.» (Clément, 2012: 8).

Si abans del s.XVIII els anomenats *loci horridi* -com les muntanyes, el mar, els bosc, els deserts i volcans- eren vistos i sentits com perillosos, caldria preguntar-nos ara si encara hi queda algun d'aquests espais en la seva condició originària d'evocar el caos i el perill. Està clar també que a partir del segle XVIII, amb el Romanticisme i l'estètica sublim, aquesta mirada canviarà completament (Bodei, 2011: 13), però caldria preguntar-nos si actualment les perifèries i els espais caòtics i entròpics compleixen l'antiga funció dels *loci horridi*, o bé ja és a través d'una estètica bastant filtrada i tant sols amb lleugeres pinzellades d'estètica sublim, fins i tot transformant-se en pintoresc. Però també cal apuntar que, si per alguns aquest tipus d'imatges evocuen el caos més absolut -l'espai més inhòspit de tots-, hi ha qui els veu com una mena de refugi de llibertat i contemplació a través de certa pràctica ascètica (Cfr. Tuan, 2007: 77). «El temor ante una tierra vacía y sin árboles puede tornarse en amor misterioso por ese gran vacío. [...] El Vacío de un paisaje árido quizás nos ayude a centrarnos en lo eterno.» (Aronson, 2008: 60-61), qüestionant d'aquesta manera la tradicional idea de paradís i espai ideal com un lloc més afí al sentit d'abundància i prosperitat. Anne Whiston manifesta que, mentre per un arquitecte australià el desert era un autèntic caos que no tenia cap interès en visitar, ella ho sentia «com un dels paisatges clarament més ordenats que havia vist mai» (Whiston, 1998: 36). Francesc Muñoz considera que les perifèries urbanes presenten una reraguarda que permet reconsiderar l'estètica sublim (Muñoz, 2012b: 87), encara que hi hagi qui considera que el concepte de sublim ha deixat els espais físics per situar-se, en l'actualitat, en àmbits com la política i la història (Cfr. Bodei, 2011: 14). La idea de sublim, per tant, ens permet intervenir d'alguna manera en els espais que d'entrada ens inquieten, que ens provoquen cert neguit. Ja se'ns recorda que allò sublim «es el esfuerzo titánico por destruir las relaciones de depresión (también en el sentido literal de ser aplastado hacia abajo) realizado por la humanidad que intenta curar la herida narcisista de no hallarse ya en una posición privilegiada en el

universo.» (Bodei, 2011: 38). Per altra banda, Perejaume, una mica distant a certs valors de l'estètica romànticista, com la distància i la llunyania (Cfr. Perejaume, 2012), fa de la terra i l'agricultura una espècie de metàfora de la condició del paisatge bastant afí a certa idea de sublim: «La terra, que és el pare./ I un arbre que m'aombra, vagi on vagi./ I el meu davant florit./ I els ulls que contemplen, admirats,/ la terra que ha de destruir-los.» (Perejaume, 2011: 124).

Si bé no es pot comparar directament el pintoresquisme amb l'entropia i la decadència, sí que es poden establir alguns punts en comú o certes afinitats. Si per una banda el jardí clàssic és en certa manera estàtic i es considera acabat, per altra banda el pintoresc s'interessa per l'accident, l'aconteixement, el moment, el pas del temps, els elements inacabats i també pel fragment i la ruïna, les coses canviant (Ábalos; Eigen, 2011: 67). És on la temporalitat i el pas del temps hi juga un cert paper a favor, enlloc de fer-ho en contra. Horace Walpole ens parla de la voluntat de William Kent d'imitar la natura fins a tal punt que «plantó árboles secos para dar un mayor aire de veracidad al escenario; pero no tardó en ser objeto de burla por tales excesos.» (Walpole, 2005: 51). Gilles Clément ens parla de la seva noció d'estètica, la qual no entén si no té un component dinàmic i de sorpresa:

En un jardín de «orden estático», una deladera que emerge del macizo que le estaba destinado es indeseable. Produce una sensación de desorden.

En un jardín de «orden dinámico», una deladera de raíces libres indica que el lugar está en evolución. El desorden consistiría, por el contrario, en interrumpir esta evolución. (Clément, 2012: 13)

Cal per tant entendre l'estat d'evolució i canvi per poder aproximar-nos a aquesta idea d'estètica. «Un parque no puede ser visto ya como una "una cosa en sí misma", sino más bien como un proceso de relaciones continuadas» (Smithson, 1993: 176). El parc i la idea de «paisatge dialèctic» de Robert Smithson són una forma de fer evident el conjunt de relacions que s'estableixen entre els diferents elements, entesos necessàriament com quelcom inacabat (Zanini, 2012: 16). Es podria considerar que actualment cert grau de pintoresquisme està més assimilat a l'imaginari estètic. Si fa uns anys se'ns recordava que «en la mente tecnológica, el óxido evoca el temor al desuso, a la inactividad, a la entropía



Fig. 246. Xemaneies i teulades al Poblenou, Barcelona. Novembre de 2008.



Fig. 247. Planxa de d'acer rovellat, Barcelona. 2006.



Fig. 248. Planxes rovellades, Macaret, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 249. Pedrera de Llimpet, Alaior, Menorca. No-vembre de 2012.



Fig. 250. Terra i grava a la pedrera de Llimpet, Alaior, Menorca. Novembre de 2012.



Fig. 251. Eucaliptus i caseta esfondrada, Clot des Guix, Menorca. Setembre de 2008.

y a la ruina.» (Smithson, 1993: 128), l'afirmació continua essent vàlida, però també cal considerar la proliferació en els darrers anys d'escultures arreu dels pobles i ciutats fetes amb acer Corten que, tot i que es tracti d'una 'oxidació' no va a més enllà. Ens podríem plantejar de quina manera pot acabar incidint en els imaginaris estètics i la seva valoració per part de la gent.

«Desde el momento en que se dan por acabadas, las construcciones del hombre entran en un proceso de degradación irreversible.» (Clément, 2012: 15). De manera que més prest o més tard es convertiran en ruina, Una situació molt diferent del que passa amb la natura, com el mateix Gilles Clément (2012) ens recorda. Aquesta no acaba res mai i tot està en constant procés. Al mateix temps que en determinades situacions fem el possible per evitar la ruina, en altres sembla que ens sentim atrets per aquesta. En certes situacions, la vegetació dels voltants ajuda a integrar les construccions en plena decadència, formant una mena d'imatge de conjunt i sentit unitari; «van limando los contrastes hasta fundirse en una serena unidad.» (Simmel, 2013: 47). Així, la imatge que ens proporciona pot arribar a ser tant o més tranquilitzant que la pròpia naturalesa, o bé ens pot abocar a la melancolia i a la tragèdia, on «el desmoronamiento aparece como una venganza de la naturaleza por la violencia a que la sometió el espíritu al pretender conformarla a su proyecto» (Simmel, 2013: 40). Però com s'ha dit, certa passivitat de l'home, per reconstruir o refer la ruina o allò pròxim a aquesta, degut a la seva inacció, sembla que hagi establert una mena de 'pacte' amb la natura.

Este consentimiento, este dejar hacer, encierra, sin embargo, una pasividad positiva, por así decir, pues el hombre se hace cómplice de la naturaleza y acepta una manera de actuar diametralmente opuesta a su propia esencia. Esta contradicción priva a la ruina habitada de ese equilibrio entre lo material y lo espiritual que, aunque quebrado, caracteriza a la ruina propiamente dicha. De ahí que la visión de esos edificios descuidados, de esos lugares abandonados por la vida pero que siguen siendo marcos de vida, resulte incómoda y nos genere desasosiego a veces insoportable. (Simmel, 2013: 42)

El mateix Robert Smithson ens parla d'una «especie de fascinación perversa inherente al proceso de destrucción inevitable o inminente que o bien sucederá en nuestro propio



entorno o bien observaremos indirectamente» (Smithson, 2010: 59). Una situació amb certa afinitat a la recerca de cert sentiment pròxim a la idea de sublim. Fins i tot per a la construcció de certs habitatges en zones conflictives, es deixa la part exterior fent servir l'anomenada estètica del *keep out*, a fi de no atreure l'atenció a possibles delinqüents (G. Cortés, 2010: 69).

Tal com s'ha començat a intuir, potser no podrem apreciar completament els paisatges entròpics, les perifèries i qualsevol situació de cert caos, desconcert i ruïna si en part primer no renunciem a part dels nostres principis inherents de la pròpia condició humana, de voler constantment perpetuar les coses i eliminar qualsevol signe de decadència i/o pas del temps. Potser al principi cal començar apreciament el valor de les pàtines del temps sobre els materials (Cfr. Barrios, 2011: 256), i progressivament anar assimilant nous elements. O bé, com remarca Alain Roger, encara no sabem veure «els complexos industrials, les ciutats futuristes, el potencial paisatgístic d'una autopista.» (Roger, 2000: 125). Per tant, es tractaria del que va passar en un principi amb el bosc, la mar, el desert i la muntanya fins que no es van anar culturalitzant i introduint als imaginaris i estètica de la gent. És cert també, per altra banda, que especialment els artistes s'han avançat en aquest aspecte, on ja no preval potser tant la idea i experiència de sublim, sinó «l'ull curiós» (Fernández, 2012: 139). Aquesta curiositat ens fa visibles «los paisajes que "deseamos" ver» (Nogué, 2008a: 182). És quan «la nostra visió del paisatge no para d'enriquir-se» (Roger, 2000: 124), i per tant té la capacitat d'anar incorporant nous elements constantment i anar enriquint l'experiència. Però si ens veiem massa condicionats, en certes situacions, per allò que col·lectivament està acceptat o es troba en el nostre imaginari (Cfr. Nogué, 2008a: 186-187), ens trobem amb la mateixa situació i perill inicial. Per tant, caldria abocar-se a l'exploració dels nous espais i situacions a través de l'experiència directa i de forma plenament receptiva i mancada de prejudicis. Així, ens movem en un espai de «geografies de la invisibilitat» (Nogué, 2009b: 60), on només s'aprecien i es veuen determinats aspectes de la quotidianitat que ens envolta.

El mateix Conveni Europeu del paisatge diu que s'han de tenir en consideració tant els paisatges «destacats i paisatges quotidians o degradats» (Consell d'Europa, 2005: 22). Per fer front a situacions en cert punt inesperades o desconcertants, Gilles Clément proposa el



Fig. 252. Furgoneta al Poblenou, Barcelona. Novembre de 2008.



Fig. 253. Edifici al carrer Alí Bei, Barcelona. Novembre de 2008.



Fig. 254. Contenidor i bicicleta pel Raval, Barcelona. 2006.



concepte de desfassament, fruit de tenir la sensació d'haver comprès quelcom però sense acabar-ho d'entendre del tot. «Cuando aparecen las plantas sin previo aviso, alteran el entorno desde el punto de vista de la percepción de las cosas ordinarias, ya solo las vemos a ellas, el jardín desaparece, la arquitectura se desvanece, solo está presente el acontecimiento.» (Clément, 2012: 38). Al mateix temps però se'ns adverteix del perill que la sorpresa esdevingui rutina i, per tant, monotonia i falta d'interès. Tant si considerem que certs elements del que en podríem anomenar 'paisatge entròpic' són completament lletjos i sense cap ús estètic possible, com si la bellesa cal que provingui de qui mira, Robert Smithson acaba sentenciant que «uno tendría que reconocer esta condición entrópica en lugar de intentar invertirla.» (Smithson, 2010: 58).

Fig. 255. Pi sec i tombat, Macaret, Menorca. Setembre de 2007.



## 3. 2. ENTRE EL REFUGI I L'ESPAI OBERT

Aquí la complexitat i els matisos de la situació són també molt similars al cas anterior 'entre l'ideal i la decadència'. Fins a cert punt, d'un aspecte en depèn l'altre i els dos s'acaben relacionant mútuament, ja que les situacions 'límit' de produir-se i manifestar-se completament un en contra de l'altre es produeixen en breus instants perceptius o en experiències fruit de certes realitats i situacions físiques que no acostumen a perpetuar-se. En part, perquè una de les dues vies es produeixi, en certa manera necessita 'sobreposar-se' a l'altra, i per tant fer-ne ús encara que sigui a nivell inconscient a mode 'd'oposició'.

Som més que mai plenament conscients de l'experiència espacial i de la noció d'amplitud quan restringim, fitem o acotem i tanquem un espai com un refugi, o com una casa mateix. Tota construcció humana al mateix temps possibilita l'espai a través del 'buit' que hi deixa. També un horitzó extens, vast i ampli ens pot induir a buscar cert aixopluc, certa redossa o quelcom més a l'abast de l'escala i control humà. Podríem dir que l'amplitud acaba buscant la proximitat, distanciant-se d'amplis horitzons. La proximitat del refugi, posem per cas, ens acaba reclamant i 'exigint' la distància d'un horitzó més vast, a fi 'd'aventurar-nos' en aquells espais i regions més 'desconegudes'. Per tant, la percepció semblarà o estarà tenyida d'una major amplitud per la mateixa noció de desconexió i indefinició.



Fig. 256. Barrera prop del Macar Gran, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 257. Palets al portell d'una tanca, Camí de Tramuntana, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 258. Barrera, ullastres i turó pel camí de sa Roca, Menorca. Gener de 2008.



Fig. 259. Portell al Camí de Cavalls. Ferreries, Menorca. Juliol de 2013.

### 3.1.3. Paisatge acotat

Lo artístico reclama un espacio cerrado,  
a lo natural no le basta el universo.

(Goethe citat a Gustav, 1992: 231)

La idea d'espai acotat, o fins i tot tancat<sup>1</sup>, pot semblar una contradicció si recordem que la pròpia noció d'espai pressuposa amplitud i obertura (vegeu capítol 3.1.4), però més que a l'espai en si ens referim a l'experiència d'aquest i, per tant, a la seva percepció. Es tracta d'una situació amb certa afinitat a la idea d'obrir un clar al bosc on, a banda de l'obertura que s'ha fet, també s'han de tenir en compte els arbres del voltant que en certa manera delimiten, fiten i restringeixen fins a cert grau l'experiència 'd'amplitud' propiciada per l'espai que s'ha obert, o bé pel contrast que generen entre la densitat i l'amplitud, o per la mirada que s'estén una mica més enllà i la mirada que topa amb elements que semblen limitar-la cap a horitzons llunyans. Es tracta d'una situació que, pels certs límits i condicionants que imposen els elements físics, geogràfics i culturals del lloc, ens fa en certa manera retornar la mirada exterior -que pretén distanciar-se- cap al propi interior (Cfr. Petrarca, 2002)<sup>2</sup>. Som conscients però de les contradiccions i complicacions que d'entrada aquests conceptes poden suposar, ja que conceptualment el paisatge, en el sentit més estètic i actual del terme, implica imatge en constant estat d'evolució i transformació i, per tant, el que sí es pot considerar o entendre que es genera en el paisatge acotat és una mena de microcosmos en plena afinitat amb l'estat interior i d'interiorització del propi observador. Però aquesta mena de tancament, fins i tot en el sentit més radical, només es pot donar per moments o instants no massa prolongats i, per tant, prest es produirà una necessitat de sortida a l'exterior, una espècie de fugida (Cfr. Tuan, 1998) o simplement una necessitat mòbil de vincular l'interior amb l'exterior com una forma d'enriquiment de la pròpia experiència. Si d'entrada considerem que el paisatge tancat -en el sentit més afí a clos- es produeix en molts pocs casos o bé en breus instants, el que sí que predominarà, o almenys tindrà la funció de mediar entre la noció d'espai obert i la de tancat, serà el que en diem paisatge acotat<sup>3</sup>.

D'entrada cal tenir present que dins la mateixa noció i idea de paisatge acotat es produiran diferents graus i nivells, un fet que també generarà un ampli ventall experiencial que pot anar des de la contemplació a través d'una finestra al recorregut a través de matolls i arbusts de vegetació baixa que, tot i tenir un horitzó distant i ampli, dificulten les passes i la mobilitat a través del recorregut i, en part, redireccionen l'experiència perceptiva cap allò que entenem pels efectes del paisatge acotat.

El propi concepte de paisatge *-landescape* en anglès- manté certa sintonia amb el que proposem sobre el paisatge acotat. Si ens remontem als orígens del terme *land*, veiem que fa referència a un espai definit, no necessàriament amb tanques i elements que el delimitin, però sí una porció de terreny amb uns límits clars i visibles en termes legals per part de la població. *Scape* fa referència als aspectes col·lectius de l'entorn en referència a la seva complexitat i la relació que s'estableix amb la gent (Brinckerhoff, 2010: 36). A més, cal considerar que «acostrumbramos a ver el paisaje como un mosaico rectangular de un fragmento del mundo natural.» (Andrews, 2011: 109), com ens recorda Malcolm Andrews. Afegeix que en l'experiència i percepció directa i *in situ* del paisatge no hi ha res que ens delimiti, més bé el contrari, sembla que la mirada i el pensament s'expandeixen en cada detall fins i tot perdent la imatge i síntesi de conjunt inicial que entenem per l'experiència estètica del paisatge. Però un cop es deixa de banda un determinat emplaçament i es passa a un altre, sí que portem, en certa manera, una imatge que és el que en queda de tota l'experiència, de l'experiència que s'ha contret i sintetitzat, i que torna a tenir la capacitat d'expandir-se però ara a través del record i de la imatge d'aquest com a punt de partida, segons ens comenta el mateix Andrews (2011). Potser el que passa però amb l'experiència de paisatge acotat és que la percepció de determinat espai tendeix a no expandir-se massa més enllà dels propis límits o elements, que eviten que la mirada divagui excessivament, tot i que, com es veurà, també es poden sobrepasar aquests marcs o límits, de la mateixa manera que quan pengem un quadre a la paret (Crf. Perec, 2007: 68).

Com a exemple paradigmàtic de l'experiència del paisatge acotat cal esmentar la finestra, la qual ens permet delimitar, seleccionar, emmarcar la mirada, centrar l'atenció, redireccionar el pensament, o bé deixar-se endur per la mateixa contemplació o pel mateix i elemental acte de finestrejar. S'estableix una relació interior-exterior, però en molts casos fa



Fig. 260. Recinte a la Mola. Maó, Menorca. Agost de 2006.



Fig. 261. Ombra al portal. Alaior, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 262. Cova Morada, Menorca. 2006.



Fig. 263. Pareds seques, Alaior, Menorca. Gener de 2009.



Fig. 264. Paret seca amb el Toro al fons, Es Mercadal, Menorca. Gener de 2008.



Fig. 265. Paret seguint el turó a Mongofre, Menorca. Setembre de 2006.



Fig. 266. Accés a una plaça de toros, Mongofre, Menorca. Setembre de 2006.

que ens oblidem dels límits físics que ens imposa i del lloc més o menys restringit i delimitat on ens trobem. La finestra permet una relació amb l'exterior, ja que no ens trobem en una habitació completament closa sinó més bé amb uns límits, tant físics com simbòlics, a mig camí entre l'obertura i el tancament, permetent cert domini i control visual de l'exterior o simplement la divagació per l'exterior a través de la mirada o oïda. Tot i així, els límits físics de l'habitació restringeixen la mobilitat i l'impuls exterior del cos. La finestra d'una habitació és un bon punt de partida per aproximar-nos a la idea d'acotació, o de cert tancament que permet un vincle amb un horitzó no massa distant i amb els límits que imposa una determinada estructura física. Però també ens podem referir a una idea similar si ens trobem a l'exterior. Llavors els elements que emmarquin i delimitin la mirada, i també les passes i els moviments en favor d'aquesta, en una determinada direcció seran uns altres, com per exemple arbres, arbusts, vegetació diversa, edificis, elements geogràfics del terreny i tot tipus de combinacions i elements possibles.

Un cas interessant d'observar i apuntar és el de les anomenades plataformes *tai* de l'antiga Xina (Cfr. Mechua, 2010: 26-28), que entre altres usos i funcions possibles principalment servien per centrar i emmarcar la mirada de l'espectador, per proposar uns límits a partir dels quals trobar l'espai des d'on poder contemplar les millors vistes del paisatge, unes estructures que al llarg del temps també van arribar a un nivell simbòlic i de sofisticació bastant elevat<sup>4</sup>. Yi-Fu Tuan ens recorda la importància de les finestres de vidre, permetent en certa manera estendre el nostre control del món des de la casa (Tuan, 2007: 244). Alain Roger per la seva banda considera l'aparició de la finestra en la pintura com un dels passos decisius per a l'aparició del concepte de paisatge. «La ventana es, efectivamente el marco que, al aislar al país en el cuadro, lo convierte en paisaje.» (Roger, 2008: 71). Robert Smithson ens recorda que «el significado de la ventana hace que uno sea consciente de la inercia absoluta o del instante perfecto, cuando el tiempo oscila en un lugar restringido.» (Smithson, 1993: 73). Aquest és un fet que es relaciona clarament amb la pròpia finestra de la camera fotogràfica i de la nostra mirada, equiparable a la idea de l'instant decisiu de Henri Cartier-Bresson (Cfr. Sougez, 2006: 392). Tant la finestra com la càmera fotogràfica són elements i creacions humanes que ens permeten aprendre a mirar i fer present certa idea d'acotació.



Les intervencions humanes al territori imposen cert ordre, o fins i tot cert desordre, pel caos que poden arribar a generar quan no segueixen una planificació clara o es manifesten interessos contraposats. El que sí està clar és que en certa manera l'home posa certs límits a través de la cultura a la natura. «Una vegada 'parcel·lat', el lloc perd la seva innocència salvatge, s'ha 'culturit'at'.» (Aladay; Jover; Dalnoky, 2009: 249). Les construccions humanes, així com els jardins o la pròpia activitat artística, delimiten «un espacio sagrado, una especie de templum, en cuyo interior se concentra y exalta todo aquello que, fuera del recinto, se difumina y diluye, presa de la entropía natural.» (Roger, 2012: 98). D'algun forma es tracta de construir un espai de llibertat individual (Cfr. Forns, 2008: 402-403), com succeeix als horts urbans. Però no tot recinte i tancament pot ser vist com una espècie d'espai refugi, ja que aquest es pot, en certa manera, girar en contra i veure's o tornar-se opressiu, com limitant de la llibertat. Al camp, tal com ens recorda Tuan (1980: 141), aquesta opressió pot ser invisible per qui no viu directament la situació, com va passar entorn al segle XVI a Anglaterra en parcel·lar gran part del territori, transformant part de les terres de conreu en terres de pastura; hi havia qui ho veia com un moviment en favor d'uns pocs i dels bens i en clara desavantatge per qui basava la seva subsistència en el conreu.

Per aproximar-nos a aquesta idea d'acotació, o d'espai en certa manera encara més 'tancat', cal tenir present la imatge de la casa, de l'aixopluc humà, de l'espai que ens permet habitar, refugiar-nos i protegir-nos de les inclemències del temps i que ens proporciona una sensació de confort, familiaritat i seguretat. Gaston Bachelard estableix una mena de relació i simbiosi entre els espais reduïts on ens agrada estar i la imaginació, ja que «todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa.» (Bachelard, 2005: 171). Es tracta de l'espai, del refugi que permet la immobilitat (Bachelard, 2005, 172), i és gràcies a aquesta pausa i immobilisme que canviem la manera de veure les coses. Ja no ansiem desplaçar-nos d'un lloc a l'altre, sinó més bé el repòs i la calma, ja que «la casa alberga el sueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz.» (Bachelard, 2005: 36). És aquest 'somi tranquil·lament' possible gràcies a la idea i sensació de refugi i protecció respecte les 'amenaces' o 'interferències' exteriors que potser encaminen el nostre



Fig. 267. Pont a Macaret, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 268. Pedrera de marès, Alaior, Menorca. Gener de 2008.



Fig. 269. Finestra a Vic, Barcelona. Desembre de 2007.



Fig. 270. Bassa i reflex a Barcelona. 2006.



Fig. 271. Passatge dormitori Sant Francesc, Barcelona. 2006.



Fig. 272. Passatge del Crèdit, Barcelona. 2007.

pensament cap a una altra direcció. Si la casa, i especialment l'habitació, s'entén com l'espai de repòs, aquest juntament amb el somiar -dormir-descansar- suposa una forma de conjugar i organitzar pensaments i inquietuds (Cfr. Riera, 2010: 58-59). Per tant, és rellevant la intuïció de Bachelard en considerar que «la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre.» (Bachelard, 2005: 36). Habitar és construir un lloc, però aquest lloc és el buit, l'espai lliure i net de mala herba. Perquè l'habitar esdevingui realitat i es pugui fer a partir del *buit*, cal crear el lloc parcel·lant (Duque, 2011: 40-41). La pròpia noció de contemplació prové del llatí «*cumtemplum* hace referencia al *templum*, es decir, al espacio acotado que ocupa el augur para observar o contemplar» (López, 2009: 24). Veiem doncs la relació que s'estableix amb aquests tipus d'espai i determinades formes de pensament i observació. Cal recordar que «la mirada siempre se intensifica mediante el aislamiento y la ascensión.» (Ábalos, 2005: 118). Es tracta de situacions i espais que sintonitzen d'alguna manera amb la idea d'observatori, és a dir, «un lugar que *transforma la percepción en conocimiento*, un dispositivo arquitectónico que permite la producción de conocimiento.» (Ábalos; Eigen, 2011: 66).

L'espai acotat, el refugi, l'observatori, és també l'espai que en certa manera permet un major grau de privacitat i aïllament, condicions necessàries per poder portar a terme cert grau d'introspecció en un mateix i, al mateix temps, entendre millor els altres (Tuan, 2011: 65). És també per aquest motiu que Henri David Thoreau ens presenta la seva cabana vora el llac Walden com un lloc més favorable que la universitat per fer-hi lectures serioses (Cfr. Thoreau, 2011: 125-126). Es tracta d'espais que acostumen més bé a ser austers, just amb els elements imprescindibles i necessaris, així com de mida reduïda. Aquest pot ser el cas de l'habitació de Goethe que, tot i ser considerablement petita, també utilitzava d'estudi i escriptori, establint un llindar pràcticament invisible entre el descans i el treball, entre el somni i la creació. Walter Benjamin ens recorda que qui tingui l'oportunitat d'acollir-se a tal espai «percibirá [...] las fuerzas que conseguían que todo un mundo le respondiera cuando hacía que sonara su interior. Pero en cambio nosotros tenemos que hacer que suene todo un mundo para escuchar tan sólo una interna y débil consonancia.» (Benjamin, 2012: 75-76). Es tracta d'espais i situacions que per molt reduïts que semblin també manifesten certa capacitat d'expandir-se. Tornant de nou a la cabana de Thoreau,

se'ns recorda que «ermità i filòsof, i el vell habitant de qui he parlat, tots tres, eixamplaven i contreien la meva caseta. No gosaria dir el pes que hi havia sobre la pressió atmosfèrica per cada polzada quadrada; la caseta obria les costures» (Thoreau, 2011: 314). A més, hi ha espais que d'alguna forma podem viure i sentir sense accedir-hi o visitar-los directament (Cfr. Relph, 2008: 52-53). Per exemple podríem esmentar els ermitans taoistes que tot i estar reclosos del món, en certa manera tenien accés a tot un 'nou món' a través de la seva imaginació (Moya, 2011: 182-183). El paisatge no era representat únicament per ser apreciat a través de la vista, sinó com una forma de viatge espiritual. «El término Chino *wo you* [«ir a pasear mientras uno yace»] demuestra la importancia de la imaginación -el paseo imaginario- en la apreciación del paisaje.» (Moya, 2011: 115). D'aquesta manera s'estableix millor certa sintonia amb els espais reduïts i austers com a llocs de treball, concentració i creació (Cfr. Ramos; Ruiz de Samaniego, 2011), ja que aquests no disposen d'elements que d'alguna manera puguin distreure l'atenció més enllà dels propis i necessaris per portar a terme cert treball. Aquí serà on distreure's potser vol dir travessar els murs que ens envolten, però no tant en el sentit de fugida -tot i que tota forma de cultura és podria considerar en cert grau fugida i evasió (Cfr. Tuan, 1998)- sinó d'una major consciència d'un mateix, i a més en relació amb el que l'envolta, amb els elements 'limitants' i la capacitat per transcendir-los. «Malgrat que la vista de la porta de casa meva era encara més reduïda, no em sentia enxubat ni limitat de cap de les maneres. Hi havia prou pasturatge per alimentar la meva imaginació.» (Thoreau, 2011: 112), ens recorda Thoreau. Però en altres situacions l'aïllament i reclusió del món pot portar a certa deriva i desconexió de la realitat, com pot ser el cas de Descartes, que no valora els sentits i les imatges per poder construir el seu pensament (Cfr. Moreno, 2011: 287-289). Una situació bastant diferent és la que ens presenta Merleau-Ponty, remarcant la imaginació com una forma també d'habitar i ser al món.

[...] así como es cierto que veo mi mesa, que mi visión se termina en ella, que es fija y detiene mi mirada con su densidad insuperable, y también lo es que yo, sentado en mi mesa, que pienso en el puente de la Concorde, y que finalmente, en el horizonte de todas esas visiones o casi-visiones, lo que yo habito es el mundo mismo [...]. (Merleau-Ponty, 2010: 18).



Fig. 273. Accés a la Plaça Sant Felip Neri, Barcelona. 2007.



Fig. 274. Accés a pati interior des de Consell de Cent, Barcelona. 2007.



Fig. 275. Arbrat i edificis reduint la visibilitat de la distància, Barcelona. 2007.

## Notes [Paisatge acotat]

1. En aquest cas la paraula 'tancat' ens serveix per expressar una experiència produïda en un espai més restringit que aquella que es produeix en el que anomenem l'espai acotat. Però com s'anirà observant aquesta situació no és tan fàcil de discernir i, més que l'espai i les especificitats d'aquest, qui tindrà la darrera paraula serà qui el sent i com el sent. Tampoc podem deixar de banda la idea de paisatge 'tancat' en relació a la/les tanca/tanques pròpies del paisatge menorquí; és a dir, murs paredats de pedra seca per poder delimitar el camp, les propietats i els usos així com arraconar les pedres i fer les terres més fàcilment conreables. Entenem també la pròpia idea de tancament i de les pròpies tanques com una de les imatges més útils que ens permet pensar la situació i complexitat de la noció del paisatge acotat, així com, en certa manera, la idea de paisatge acotat posada a la pràctica i feta realitat a través de la seva aparença/imatge física. Però el que pretenem analitzar i fer-ne un breu repàs és de quina manera es veu i es sent l'experiència espacial que en cert grau es troba limitada o restringida per l'element o situació que sigui. (Es tracta de situacions que ens remetent a les idees i sensacions de situar-nos entremig de les tanques.)

2. Però no per aquest 'mateix' fet implicarà negar el paisatge, sinó més bé descobrir-ne o redescobrir-ne un amb una nova dimensió i característiques, pròpies d'allò que en certa mesura ens restringeix i 'limita'. Conceptualment, tot i que potser d'entrada a una escala diferent, i senzillament establint breus punts de contacte, el paisatge tancat es pot relacionar amb la idea de micropaisatge (Cfr. Nogué, 2009a: 197-201).

3. I que si establíssim l'analogia i imatge amb les parets del paisatge menorquí podríem anomenar també tancat, però d'entrada no ho farem per no complicar més els conceptes i les possibles confusions.

4. Cal tenir en compte també les posteriors transformacions i repercussions que van tenir aquestes estructures per donar sentit al paisatge xinès, així com per portar aquesta idea fins els seus límits, com es pot apreciar en el joc de mirades emmarcades i recorreguts que ens conviden a mirar i al mateix temps ens condicionen i redireccionen la mirada, com és el cas de molts jardins (Cfr. Mechua, 2010).





Fig. 276. El mar des de sa Nitja, Menorca. 2007.



Fig. 277. Costa nord des de sa Nitja, Menorca. 2007.



Fig. 278. Illa de ses Bledes des de Cavalleria, Menorca. 2007.

### 3.1.4. Paisatge obert

¿Cómo describir el grandioso monte?

Desde Qi y Lu se aprecia su verdor infinito.

¡Qué privilegio disfrutar de tanta belleza!;

Por el oeste aún es noche, la alborda ilumina el este.

Surgen capas de nubes estremeciendo mi corazón,

vuelven las aves extasiando mi vista.

Trepo la cumbre que toca el cielo

y de una mirada abarco innumerables montañas como puntos.

(Du Fu citat a Mechua, 2010: 61)

La pròpia noció d'espai implica obertura, amplitud<sup>1</sup>. Ens remet a la primitiva experiència d'obrir un clar al bosc, de desbrossar (Berque, 2008: 90), on la mobilitat que permet l'acció d'aclarir un bosc s'ha d'entendre com un gest que en certa manera permet certa llibertat (Cfr. Lindón, 2006: 378), ja que permet desplaçar-se i moure's per allà on abans no es podia.

Cal entendre doncs la noció de paisatge obert que proposem com una forma de viure l'experiència de l'amplitud i l'extensió afavorida per un horitzó distant, un horitzó que sembla que avanci més enllà de la nostra mirada i de les nostres passes, potser també que es difon i es confon -terra-cel, aigua-cel, boires, desert, miratges del desert, etc.-, s'expandeix cap a la perifèria, també cap a la pròpia perifèria d'un mateix i, per tant, en certa manera evoca una sensació d'infinit. Aquesta és una noció d'infinit que permet certa afinitat amb la idea de sublim (Cfr. Bodei, 2011: 44), o almenys de distància difícil d'abastar o franquejar sense un mínim d'esforç i desgast. En contraposició al paisatge acotat que acabem de veure, cal entendre la noció de paisatge obert també com allò que no té límits, que no està definit, acotat, fitat ni tancat. En certa manera, en el sentit més radical del terme, no pot comportar cap tipus de representació -ja que el fet de representar comporta una mena de 'traducció' sota uns determinats límits-, com per exemple pot ser l'horitzó d'una determinada obra pictòrica, la qual inevitablement es troba sota els límits de la tela, a més

del marc que l'envolta. Tot i que la pròpia experiència en directe suposa els límits dels nostres sentits, creiem més adient apropar majoritàriament aquesta expressió de 'paisatge obert' a l'experiència directa per sobre de les representacions fruit de determinat espai o experiència.

El paisatge s'aprehe i s'entén, en un inici, afavorit per la finestra (Roger, 2008: 71), pels límits que imposa a allò que s'expandeix més enllà -del que posteriorment s'anomenarà paisatge-, ja que d'entrada els seus límits ens són mals de definir. Així mateix, els límits seran difícils de definir pel joc i amalgama que s'estableix entre un dins i un fora, un interior i un exterior, un jo -subjecte- i el que l'envolta. Mirar a través d'una finestra és servir-se dels seus límits que ens fan de mediadors entre el present i el somni que es difumina en la distància. Mirar a través d'una finestra és projectar la mirada cap al futur, cap als somnis i els anhels que en més o menys grau i mesura s'allunyen, prenen una distància respecte l'habitació o recinte més o menys tancat d'on un es troba. Però si analitzem la nostra percepció i el nostre camp visual ens adonem que no hi ha cap finestra que ens talli ni ens delimiti uns contorns precisos. Si deixem de mirar focalitzant exclusivament la visió central, adquireix importància la visió de l'entorn que ens envolta, però que no discernim amb nitidesa com la central i focalitzada. És l'anomenada visió perifèrica. En part, aquesta visió perifèrica, si hi afegim el fet de no trobar-se amb obstacles que interfereixin aquest camp visual, es connectaria directament amb certa noció de paisatge obert, o almenys l'accentuaria. És més, hi ha qui considera més rellevant el paper de la visió perifèrica a l'hora de percebre l'entorn, enfront a altres percepcions i estímuls externs (Cfr. Aldrette-Haas, 2009: 42). Per tant, d'entrada l'experiència de l'espai obert, en el sentit i l'excepció més bàsica i elemental que volem proposar, no pot estar condicionada per un marc, finestra o qualsevol altre tipus de límit i acotació -o redireccionament, i focalització central intencionada de la mirada-. Per tant, cal que sigui en l'experiència directa on aquesta visió perifèrica sintonitzi també amb l'expansió i amb la indefinició dels espais amplis i extensos, sense massa interferències que ens delimitin, emmarquin o ens redireccionin la mirada i l'experiència contemplativa i de paisatge.

Cal recordar però que poden existir i presentar-se altres modalitats del paisatge obert, com poden ser les produïdes en contemplar determinat tipus d'obra -marc- o a través de



Fig. 279. Illes d'Addaia, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 280. Horitzó, Menorca. Setembre de 2007.



Fig. 281. Llaüt al mar, Menorca. Gener de 2008.



Fig. 282. Franja groga de contaminació a l'horitzó, trajecte Barcelona-Menorca. Juny de 2013.



Fig. 283. Eres abandonades. Espai que per temps acostumava a ser obert i alterós, actualment es comença a tapar d'arbusts i vegetació. Es Migjorn Gran, Menorca. Agost de 2007.



Fig. 284. Desert i miratges a l'horitzó, Egipte. Juny de 2008.

la contemplació afavorida per estructures -tipus finestra- que ens canalitzen i ens direccionen la contemplació. Tot i així, en essència l'origen d'aquesta experiència és exterior i en directe, ja que totes les possibles posteriors modalitats, classificacions i subdivisions no són més que subproductes i recreacions de l'experiència originària i en directe.

Tot i que podem mirar i avançar cap cots i centrar la nostra atenció als micropaisatges -que hem esmentat al capítol anterior-, el paisatge obert pressuposa però una certa predisposició de l'espectador d'anar amb el cap més alt i centrar l'atenció en certa distància, en l'horitzó distant i, al mateix temps, sentir l'amplitud de l'espai que l'envolta. És més, fruit d'aquesta experiència, quan es dona, si es disposés a fotografiar, per exemple, realitzaria una imatge bastant equilibrada, disposant l'horitzó més o menys al mig -per descomptat en imatge horitzontal, ja que és la més afí a la nostra percepció perifèrica i a la nostra idea d'expansió; la vertical, tot i que presenta un gran impuls ascendent, està delimitada per un camí de pujada molt estret i, per tant, deixa de banda l'extensió que l'envolta-. Per exemple: meitat cel, meitat terra i amb una clara tendència a donar protagonisme a la part superior -cel- com a element que vinculat amb la terra -franja baixa-, ajuda aquest a expandir-ne i difondre la seva extensió. Si la part baixa de la terra no presenta elements que interfereixin el pas i el recorregut de la mirada, es presenta també una tendència a realitzar devers tres quartes parts de terra, o més, respecte la franja superior del cel per accentuar aquesta distància, per remarcar l'extensió i l'espai a recórrer, per mostrar-nos que l'horitzó és distant, difícilment perceptible amb claredat i, per tant, vinculat a la idea d'infranquejable, en part. Si es donés la mateixa proporció esmentada de cel-terra però amb elements que s'interposen pel mig, ja siguin arbres, edificis, cablejat elèctric, parets o qualsevol tipus d'obstacle, la situació es tornaria completament diferent i ens apropiàriem al paisatge acotat i, fins i tot en els casos extrems, al paisatge tancat.

L'experiència espacial d'amplitud es troba estretament vinculada al sentiment de llibertat (Cfr. Tuan, 2011: 52), un fet i sensació que es veu accentuat en el moment que es contrasta i es contraposa amb una situació en certa manera més restrictiva i on l'espai per moure's és més reduït i limitat (Cfr. Tuan, 2011: 3-4). Cal afegir també la importància que tenen les eines i les màquines sobre el sentit d'espai i l'amplitud d'aquest (Cfr. Tuan, 2011: 53), ja que actuen com una mena d'extensió de l'ésser humà, ampliant en certa manera



el seu radi de control i actuació. Tampoc es pot deixar de banda el descobriment de nous territoris, a fi d'ampliar la concepció de les pròpies fronteres i límits, com va succeir amb el viatge de Cristòfor Colom (Collignon, 2010: 205) i la incidència que va tenir en canviar la medieval concepció del món.

El bosc, per la seva densitat i vegetació, pot ser vist com un espai hostil i salvatge que cal combatre constantment o, fins i tot, eradicar per poder conrear-hi les terres, però un cop se n'ha eliminat/deixat un tros per dedicar-lo a l'agricultura i a la pròpia casa del pagès, posem per cas, la resta funciona com una mena de recinte o muralla protectora (Cfr. Brinckerhoff, 1994: 74-75). Aquest fet i situació expressa l'habitual forma d'entendre l'espai que podien tenir els primers colons en establir-se a l'Amèrica del Nord (Cfr. Relph, 2008: 76-77). També cal recordar la relació entre netejar un bosc, especialment els voltants dels camins, i el sentit de seguretat, ja que aquest fet evitava que els possibles bandolers i atracadors propis de l'edat mitjana s'hi amaguessin amb facilitat i poguessin sorprendre amb una emboscada (Tuan, 1980: 132-133). Per altra banda però, cal considerar també que per qui observa arbres al bosc un davant l'altre, més enllà d'on pot abastar la mirada, també pot suggerir certa idea d'amplitud i extensió, sobretot equiparable a certa noció d'infinit (Tuan, 2011: 56). La relació entre les especificitats d'un determinat espai i la seva suposada relació amb l'amplitud i la llibertat cal considerar-la també a partir de factors culturals. Si per una banda els americans entenien les planures de l'oest com «un símbol d'oportunitat i llibertat», els pagesos russos ho entenien més bé en un sentit contrari, veient la immensitat i extensió en un sentit opressiu (Tuan, 2011: 55-56).

Passant a l'ascens de les muntanyes, es pot entendre com un recorregut estret i vertical, fins i tot més o menys acotat si no es combina amb la mirada d'horitzons distants. Però un cop ascendits i situats a dalt, l'experiència es decanta clarament cap a l'extensió, cap a una mena d'horitzó circumdant de 360°, distant i amb successions de muntanyes que s'estenen més enllà d'on abasta la mirada, o més enllà d'on la boira, la calitja o els núvols deixen entreveure. Aquests darrers elements atmosfèrics d'entrada poden semblar que ens limiten a veure-hi més enllà, però en realitat són els que potencien l'experiència subjectiva. Llavors la contemplació va més enllà i es tenyeix amb tocs d'experiència sublim.



Fig. 285. Camp amb parets distants i més enllà de la visibilitat a primer terme. Es Mercadal, Menorca. Gener de 2008.



Fig. 286. Zona erma i lliure de vegetació. Es Mercadal, Menorca. Abril de 2009.



Fig. 287. Espai amb bona visibilitat en la distància, i vegetació de matolls irregulars i baixos. Es Mercadal, Menorca. Abril de 2009.



Fig. 288. Mallorca des del mar. Juny de 2013.



Fig. 289. Vaixell a l'horitzó. Juny de 2013.



Fig. 290. Menorca a l'horitzó des del mar. Juny de 2013.

Estas «situaciones románticas» -definidas por la privación sensorial de todo lo que la mirada pudiera mirar o el oído oír, cuando no se topa con obstáculos que impidan su completa extensión- no contradicen sin embargo nuestro deseo de infinito, nuestra aspiración a escapar de los límites. La imaginación suple, en efecto, esa necesidad «fingiendo» (o sea, simulando) ese infinito que se sitúa más allá de los límites de la percepción: Entonces, en lugar de la vista trabaja la imaginación y lo fantástico sustituye a lo real. (Bodei, 2011: 54-55).

L'altitud de les muntanyes sembla presentar un cert sentiment de correspondència amb uns pensaments i idees que es recreen en la mateixa extensió, distància i sentiment de llibertat, enfront als que per cas es poden donar en una habitació. Horace Benedict de Saussure ens recorda que «sólo los que se han entregado a estas meditaciones sobre las cimas de los altos Alpes saben en qué medida son más hondas, más extensas, más luminosas que las que surgen cuando estamos encerrados entre los muros de un gabinete.» (De Saussure citat a Martínez de Pisón, 2009: 162). En certs casos, l'altitud ens desencadena tal sentiment d'alliberació que és com si es sobrevolés en la immensitat de les vistes i paratges. Elisée Reclus ens exposa: «Se mira de igual a igual a los montes vecinos; como ellos, tiene uno la cabeza al aire puro y a la luz; yérguese uno en pleno cielo, como el águila sostenida en su vuelo sobre el pesado planeta.» (Elisée Reclus citat a Martínez de Pisón, 2009: 94-95). Llavors el paisatge esdevé miniatura a través de la mirada que l'unifica (Cfr. Mechua, 2010: 60-61). D'aquesta manera la distància sembla que es redueix i allò que es presenta com inabastable sembla presentar-se just al nostre costat. És el que ens recorda també Gaston Bachelard: «En las miniaturas de lo lejano vienen a 'componerse' las cosas dispares. Se ofrecen entonces a nuestra posesión, negando la distancia que las ha creado. ¡Poseemos de lejos, y con cuánta tranquilidad!» (Bachelard, 2005: 209). D'aquesta manera ens adonem que el procés d'aprehensió del paisatge és alhora centrípet i centrífug (Andrews, 2011: 83), fent de l'extensió i indefinició una miniatura, quelcom més a l'abast, amb certs límits que ens permetin comprendre, però al mateix temps amb la capacitat d'expandir i fer 'indefinit' i més 'incomprès' qualsevol detall o element que volem exaltar o senzillament centrar-hi la mirada, ja que llavors serà quan en certa manera se'ns expandirà.

En l'àmbit del jardí anglès del s.XVIII apareixen enginys com l'anomenat col·loquialment

*ja ja* que permeten parcel·lar i limitar el terreny, però al mateix temps donen continuïtat visual gràcies a la sèquia que es fa per amagar la parcel·lació i tancat, donant la sensació de més extensió i amplitud, ja que d'aquesta manera els jardins, boscos o camps de conreu dels voltants passen en certa manera a integrar-se al propi jardí, formant un conjunt molt més ampli i extens. És també quan la dimensió estètica, i de retruc la mateixa idea de paisatge, s'estén més enllà d'allò pròpiament modificat per la mà humana (Cfr. Walpole, 2005: 43-44). Però el mateix Horace Walpole sembla que no surt dels paràmetres i canons més propis de l'estètica pintoresca, ja que no concep un indret pla amb qualitats per esdevenir paisatge quan manifesta que «un país llano como Holanda está imposibilitado para el paisaje.» (Walpole, 2005: 64). Per tant, ens adonem que si per un costat semblen avançar i innovar, deixant enrere certs prejudicis, per l'altre en creen de nous, els propis de la seva època.

Rilke ens recorda que «la llanura es el sentimiento que nos engrandece.» (Bachelard, 2005: 242). Sembla que va en sintonia amb els resultats de certes enquestes realitzades on l'experiència de tranquil·litat es relacionava amb «les vistes, els horitzons llunyans i els paisatges oberts.» (Haggett, 2009: 256), on la distància respecte les fonts de contaminació visual o auditiva també era clau pel sentiment de tranquil·litat que en podia esdevenir (Haggett, 2009: 268).

Si considerem els aspectes positius de l'amplitud i l'extensió de l'espai davant la nostra mirada, sembla que sempre hauria de ser així, però es tracta de situacions que contenen cert grau d'ambivalència i es poden girar en el sentit contrari. Un clar exemple d'aquest fet seria l'agorafòbia, on tot i que els nous descobriments sobre el tema apunten que els espais públics estrets també poden provocar aquesta sensació d'indefensió i neguit, es produeix clarament en espais amplis i oberts, així com en places públiques (Lindón, 2006: 387) (García, 2008: 143). Es tracta doncs d'un espai vist i sentit amb altes probabilitats d'agressió, on la relació amb altres persones potser hi tingui un paper determinant i clau, ja que en altres ubicacions i emplaçaments fora de l'àmbit públic de la ciutat aquesta mena d'espais oberts s'haurien d'entendre més bé com zones de llibertat, ja que permeten el control visual i la fugida. Es tracta d'espais on s'han eliminat, o no hi són presents, els perills propis de la natura salvatge i hostil, com succeïa amb el bosc, on les zones de pe-



Fig. 291. Horitzó al capvespre. Juny de 2013.



Fig. 292. Badia d'Alcúdia des del mar. Juny de 2013.



Fig. 293. Far d'Artrutx a la distància, direcció Ciutadella, Menorca. Juny de 2013.



Fig. 294. Horitzó al capvespre direcció Ciutadella, Menorca. Juny de 2013.

nombra i amagades podien ser enteses com a refugis ideals per depredadors, bandolers o animals potencialment perillosos. En termes generals, excloent els casos de l'esmentada agorafòbia, l'espai obert s'hauria d'entendre com l'antítesi de la cova i la foscor, on l'home es podia trobar i veure's sorprès en la seva pròpia casa per depredadors potencialment perillosos. Des del punt de vista de la incertesa i el perill, també caldria veure l'espai obert i sense uns límits clars i precisos com una mena d'espai 'nòmada', és a dir, amb espais més o menys hostils que esborren les petjades humanes i poden dificultar l'orientació, com poden ser els deserts o els pols. Es tractaria doncs d'espais poc o gens fitats de referències i elements humans o geogràfics que permetin facilitar l'orientació al llarg de les grans distàncies que s'han de recórrer, en els casos més extrems i representatius.

#### Notes [Paisatge obert]

1. Espai (s.XIV; del ll. *spatium* 'camp per córrer', per via *semiculta*). *Gran diccionari de la llengua catalana*. (2004). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

**Bibliografia [CONSTANTS TIPOLÒGIQUES DE PAISATGE]**

ÁBALOS, I. (2005). *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*. Barcelona: Gustavo Gili.

ABALOS, I.; EIGEN, E. (2011). «Para alcanzar una auténtica idea de belleza hay que atravesar algunos grados de fealdad. Conversación sobre lo pintoresco» din Calatrava, J.; Tito, J. (eds.). *Jardín y paisaje: Miradas cruzadas*. Madrid: Abada Editores. p. 51-70.

ALADAY, I.; JOVER, M.; DALNOKY, C. (2009). «La transformació d'un paisatge d'aigua: el Parc Metropolità de l'Aigua per a l'Expo 2008» a Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 247-268.

ALDRETE-HAAS, J. A. (2009). *La reconstrucción del paraíso*. México: Pramana Press.

ANDREWS, M. (2011). «Landscape: An Aesthetic Ecology» dins Luna, T.; Valverde, I. (dir.). *Teoría y paisaje: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. p. 73-88. En línia [http:// www.catpaisatge.net/cat/documentacio\\_coedi\\_2.php](http://www.catpaisatge.net/cat/documentacio_coedi_2.php) [Consulta: 19-11-2011]

AÑON, C. (1996). «El jardín como arte y sentimiento de la naturaleza» dins Maderuelo, J. (dir.). *Arte y naturaleza: Huesca: Arte y naturaleza*. Huesca: Diputación Provincial. p. 37-50.

ARGULLOL, R. (2012). «El gran saqueo» dins Schulz-Dornburg, J. (2012). *Ruinas modernas: Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit. p. 71-73.

ARONSON, S. (2008). *Aridscapes: Proyectar en tierras ásperas y frágiles*. Barcelona: Gustavo Gili.

AUKEN, M. (2009). «Informe sobre el impacto de la urbanización extensiva en España en los derechos individuales de los ciudadanos europeos, el medio ambiente y la aplicación del Derecho comunitario, con fundamento en determinadas peticiones recibidas (2008/2248(INI))». En línia: <http://www.euro->

parl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A6-2009-0082+0+DOC+XML+V0//ES  
[Consulta: 30-10-2012]

BACHELARD, G. (2005). *La poética del espacio*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

BARRIOS, J. M. (2011). «Antes de Viollet-Le Duc y John Ruskin: Las restauraciones de la Alhambra en la época romántica». en Calatrava, J. (ed.). *Romanticismo y arquitectura: La historiografía arquitectónica en España de mediados del siglo XIX*. Madrid: Abada Editores. pp. 231-276.

BENJAMIN, W. (2012). *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada Editores.

BERQUE, A. (2008). «Del símbolo paisajista al impasse ecológico» dins Nogué, J.(ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 87-112.

BERQUE, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BODEI, R. (2011). *Paisajes Sublimes: El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela.

BRINCKERHOFF, J. (1994). *A Sense of Place, a Sense of Time*. New York: Yale University Press / New Haven and London.

BRINCKERHOFF, J. (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva.

CALATRAVA, J. (2004). «Introducción» dins Calatrava, Juan y Hernández León, Juan Miguel. (eds.). *Maneras de mostrar los jardines de Versalles: Luís XIV, André Félibien, Madeleine de Scudéry, Charles Perrault*. Madrid: Abada Editores. p. 7-28.

CASTRO, F. (1998). «La pasión del olvido.(Un detalle de Auschwitz)» dins Maderuelo, J. (dir.). *El jardín como arte: Huesca: Arte y naturaleza*. Madrid: Abada Editores. pp. 13-42.

CHATWIN, B; GNOLI, A. (2002). *La nostalgia del espacio*. Barcelona: Seix Barral.

CLÉMENT, G. (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.

COLLIGNON, B. (2010). «De las virtudes de los espacios domésticos para la geografía humana» a Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs.). *Los giros de la Geografía Humana: Desafíos y horizontes*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana. p. 201-216.

CONSELL D'EUROPA. (2005). *Conveni europeu del paisatge*. Consell Assessor per al Desenvolupament Sostenible de Catalunya.

DUQUE, F. (2011). «De cabañas marginales y eremitas intermitentes. Sobre la condición de posibilidad del habitar» dins Ramos, M. A.; Ruiz de Samaniego, A. (eds.). *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia Ediciones. pp. 35-64.

FERNÁNDEZ, A. (2012). «La perifèria com a no paisatge» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G.; Losantos, Á. (2012) Franges. *Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. p. 134-153.

FOCAULT, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

FORNS, N. (2008). «Horts urbans i horticultura terapèutica» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut. pp. 397-411.

GARCÍA, C. (2008). *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

GARCÍA-GERMÁN, J. (2010). «Introducción» dins García-Germán, J. (ed.). *De lo mecánico a lo termodinámico: Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili. pp.7-22.

G. CORTÉS, J. M. (2010). *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Akal.

GEDDES, P. (2010). «Paleotécnico y neotécnico» dins García-Germán, J. (ed.). *De lo mecánico a lo termodinámico: Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 23-38.

GUSTAV, C. (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: Visor.

HAGGETT, C., FULLER, D.; DUNSFORD, H. (2009). «La tranquil·litat com a indicador de la qualitat del paisatge» dins Nogué, Joan; Puigbert, Laura; Bertcha, Gemma (eds.). *Indicadors de paisatge. Reptes i perspectives*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya. p. 249-274.

LINDÓN, A. (2006). «Geografías de la vida cotidiana» dins Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs). *Tratado de Geografía Humana*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: UAM. Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanas. p. 356-400.

LÓPEZ, F. (2009). «Pensar la historia del paisaje» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje e historia*. Madrid: Abada Editores. p. 9-54.

Luginbühl, Y. (2008). «Paisatge i benestar individual i social» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bertcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut. p. 16-35.

LLOP, C. (2009). «Introducció. El paisatge com a oportunitat per un projecte renovat del territori» a Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 15-24.

LLORENTE, M. (2010). *La ciudad: inscripción y huella. Escenas y paisajes de la ciudad construida y habitada, hacia un enfoque antropológico de la historia urbana*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL.

MARULL, J. (2009). «El tractament del territori com a sistema. Metabolisme social, transformació del paisatge i ordenació del territori.» dins Nogué, Joan; Puigbert, Laura; Bertcha, Gemma (eds.). *Indicadors de paisatge. Reptes i perspectives*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya. p. 152-179.



- McHARG, I. (2010). «Planificación de la ecología humana en Pensilvania» dins García-Germán, J. (ed.). *De lo mecánico a lo termodinámico: Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 127-144.
- MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado: Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori.
- MADERUELO, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes / Visor dis. (A. Machado Libros).
- MADERUELO, J. (2006). «La actualidad del paisaje» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores. p. 235-252.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MECHUA, A. (2010). *Paisaje en tres dimensiones: ciudad, jardín y montañas sagradas en la China antigua*. Granada: Editorial Comares.
- MERLEAU-PONTY, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MILANINI, R. (2008). «Estética y crítica del paisaje» dins Nogué, J. (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 45-66.
- MORENO, C. (2011). «Fe perceptiva y armonía de lo sensible» dins Álvarez, L. (Coord.). *La sombra de lo invisible: Merleau-Ponty 1961-2011 (Siete lecciones)*. Madrid: Eutelequia. p. 281-310.
- MORO, T. (2012). *Utopía: La mejor forma de comunidad política y la nueva isla de Utopía. Librito de oro, no menos saludable que festivo, compuesto por el muy ilustre e ingenioso Tomás Moro, ciudadano y sheriff de la muy noble ciudad de Londres*. Madrid: Alianza Editorial.
- MOYA, A. M<sup>a</sup>. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MUÑOZ, F. (2012a). «(Prólogo) Topografías del lucro, postales Ballardianas» dins Schulz-Dornburg, J. *Ruinas modernas: Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit. p. 7-9.

MUÑOZ, F. (2012b). «Els paisatges de la perifèria, avui: construïnt la mirada sobre la ciutat del segle XXI» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G.; Losantos, Á. (eds.). *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. p. 84-116.

NOGUÉ, J. (2008a). «Al margen. Los paisajes que no vemos» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores. pp. 181-202.

NOGUÉ, J. (2008b). «Introducción. La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad» dins Nogué, J. (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 9-24.

NOGUÉ, J. (2008b). «Introducción. La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad» dins Nogué, J. (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 9-24.

NOGUÉ, J. (2009a). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit.

NOGUÉ, J. (2009b). «A la recerca del discurs territorial i de l'imaginari paisatgístic» a Llop, C. (Coord.). *Paisatges en transformació: Intervenció i gestió paisatgístiques*. Barcelona: Diputació de Barcelona. p. 53-66.

NOGUÉ, J. (2010). *Paisatge, territori i societat civil*. València: Tres i Quatre, S. L.

NOGUÉ, J. (2012). «Neo-ruralism in the European Context. Origins and Evolution» dins Ramon, J.; R. Viestenz, W. (eds.). *The New Ruralism: An Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. p. 27-40.

NOGUÉ, J.; PUIGBERT, L.; BRETCHA, G.; LOSANTOS, Á. (eds.). (2012). *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.

PEREC, G. (2007). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.

PEREJAUME. (2011). *Pagèsiques*. Barcelona: Edicions 62.

PEREJAUME (2012). dins *Amb filosofia: El paisatge*. [16-11-2012]. Presentadors: Xavier Antich; Emili Manzano. Direcció executiva: Lluís Cuevas. [Amb la participació de Perejaume (artista i escriptor), Gregorio Luri (doctor en Filosofia), Itziar González Virós (arquitecta) i Julia Schultz (arquitecta)]. Televisió de Catalunya i Pickwick Films. [vídeo en línea] <http://www.tv3.cat/videos/4336250/EL-PAISATGE> [consulta: 7-2-2013]

PETRARCA, F. (2002). *La ascensión al Mont Ventoux: 26 de Abril de 1336*. Vitoria-Gastiez: ARTIUM.

RAMOS, M. A.; RUIZ DE SAMANIEGO, A. (eds.). (2011). *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia Ediciones.

RELPH, E. (2008). *Place and Placeless*. London: Pion Limited.

RIERA, R. (2010). *La connexió emocional: Formació i transformació de la manera que tenim de reaccionar emocionalment*. Barcelona: Octaedro.

ROGER, A. (2000). *Breu tractat del paisatge: Història de la invenció del paisatge i denúncia del malentesos actuals sobre la natura*. Barcelona: La Campana.

ROGER, A. (2008). «Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos» dins Nogué, J.(ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 67-86.

ROGER, A. (2012) «(Anexos) Del 'jardín en movimiento' al 'jardín planetario» dins Clément, G. (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 98-104.

RUBIÓ, N. (2000). *Del paraíso al jardín latino: Origen y formación del jardín latino*. Barcelona: Editorial Tusquets.

SALA, T. (2012). «Paisatge, literatura i perifèria» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G.; Losantos, Á. (eds.). *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. p. 66-83.

SCHULZ-DORNBURG, J. (2012). *Ruinas modernas: Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit.

SIMMEL, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro libros.

SMITHSON, R. (1993). *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. València: IVAM Centre Julio González. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

SMITHSON, R. (2010). «La entropía se hace visible» dins García-Germán, J. (ed.). *De lo mecánico a lo termodinámico: Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 51-62.

SOLÀ-MORALES, I. (2009). «Terrain vague» dins Ábalos, I. (ed). *Naturaleza y artefacto. Del ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 123-132.

SOUGEZ, M. (2006). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Tesson, S. (2013). *La vida simple*. Madrid: Alfaguara.

THOREAU, H. D. (2011). *Walden: o la vida als boscos*. [s.l.]: Símbol Editors.

TIBERGHIEU, G. (2005). *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*. Paris : Éditions du Félin.

TITO, J. (2011). «El paraíso es un jardín» dins Calatrava, J.; Tito, J. (eds.). *Jardín y paisaje: Miradas cruzadas*. Madrid: Abada Editores. p. 71-86.

TUAN, Y. (1980). *Landscapes of Fear*. Oxford: Basil Blackwell Publisher.

TUAN, Y. (1998). *Escapism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

TUAN, Y. (2005). *Cosmos y hogar: Un punto de vista cosmopolita*. Barcelona: Melusina.

TUAN, Y. (2007). *Topofilia: Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. [s.l.]: Melusina.

TUAN, Y. (2011). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

VIRGILIO, P. (2010). *Geórgicas*. Madrid: Gredos.

WALPOLE, H. (2005). *El arte de los jardines modernos*. Madrid: Siruela.

WHISTON, A. (1998). *The Language of Landscape*. New Haven and London: Yale University Press.

ZANINI, P. (2012). «Introducció. Paisatges dialèctics: Temps i contratemps de l'habitar» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G.; Losantos, Á. (2012). *Franges. Paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. p. 10-33.

## 4. APROXIMACIÓ A L'EXPERIÈNCIA DELS CREADORS

El arte de la escultura, para poder ser vanguardista, necesitó transformar la masa en espacio, lo que poseían de sólido y pesado en vacío abierto. (Maderuelo, 2008: 15)

Els canvis i inquietuds artístiques sorgides entorn als anys 60 i 70 del passat segle seran clau per poder renovar el llenguatge artístic i, al mateix temps, el de l'escultura i el paisatge, el qual amb les avantguardes va perdre interès i rellevància (Cfr. Maderuelo, 2008: 12). La clau però serà no seguir considerant el paisatge des de la seva vessant més característica, com és la de la representació -especialment pel que fa a la pintura-, sinó més bé, en certa manera, des de la voluntat de formar part d'aquest, ja sigui amb una actitud de deixar cert rastre i marca, formant una certa simbiosi amb els processos que hi esdevenen, o bé servint-se de la pròpia experiència estètica i directa a fi de poder desencadenar i portar a terme actituds, pensaments i obres en plena sintonia amb les noves idees i preocupacions vers el lloc i el mateix paisatge. És evident també que la voluntat de sortir a l'exterior i fer-ne d'aquest el seu 'estudi' és força clara i, fins i tot en un principi, es podia considerar com un cert acte de 'rebellió' cap als espais més pautats i convencionals, com pot ser el cas de les galeries d'art i els seus mecanismes de difusió i venda.

Allò que sí queda clar que aporten és una nova forma de treballar i entendre els processos de creació i l'obra en si. Així, en certs casos ja no es mostraran unes separacions clares ni uns límits precisos entre allò que esdevé l'obra, el procés de creació i l'experiència d'aquesta. La relació amb el lloc serà clarament protagonista per sobre dels conceptes artístics que d'aquest se'n puguin derivar, així com el resultat o la peça en si que sigui fruit de determinada experiència en relació amb un espai concret, on ja no existirà una única i exclusiva manera de fer i presentar el resultat final de certa experiència artística.

Com el mateix David Nash expressa -i considerem vàlid també per molts altres artistes-, es manifesta una clara voluntat de fer i experimentar de forma directe i real, de voler mantenir en certa manera els 'peus a terra' tot i les elucubracions, pensaments i 'viatges' propis del món de l'art:

Yo pienso que Andy Goldsworthy y yo, al igual que Richard Long, y la mayoría de los colectivos de artistas británicos vinculados al *Land art* habríamos sido pintores de paisajes, hace cien años. Pero no queremos hacer retratos del paisaje. Un cuadro de paisaje es un retrato. No es eso lo que queremos. Queremos estar en la tierra. (Grande; Nash, 2005: 49)

Cal apuntar i recordar també que el seguit d'artistes que es presenten a continuació en podrien ser molts més i d'altres també, però com que la intenció d'aquest apartat no té cap pretensió exhaustiva, sinó més bé de síntesi i a mode de suggerències d'aspectes clau, considerem rellevant limitar els artistes escollits, a fi de poder dedicar les pauses necessàries a cadascun d'ells perquè ens deixin entreveure, en la mesura possible, part de la seva manera de procedir i entendre l'art.

A banda de les especificitats i particularitats de la seva obra i aportacions i/o suggeriments o evocacions en un determinat moment al nostre treball personal de creació -que es presentarà més endavant-, tot i que no sempre en farem evident les seves relacions, ens servirán també per posar de manifest i, al mateix temps, reforçar tot allò que s'ha comentat anteriorment a l'apartat de 'constants tipològiques de paisatge', així com per mirar de fer més evidents encara les relacions que es produeixen entre els temes i conceptes de paisatge que s'acaben de tractar i els propis processos i inquietuds creatives.

## 4. 1. RICHARD LONG, ENTRE LA LÍNIA I EL CERCLE



Fig. 295. *Snowball Track*, Bristol, 1964.



Fig. 296. *Along the way*. An eleven day walk in the mountains North Kyoto Japan, Winter 1992.



Fig. 297. *Midday on the road*, 1994.

Puntuación de pasos en la nieve: la caminata cose la tela blanca.

(Tesson, 2013: 42)

A part de ser considerat una figura clau i paradigmàtica en el món de l'art (Moure, 1996: 109), especialment del passat segle, Richard Long ens interessa de manera especial per fer de l'acte de caminar part del seu procés vital com a creador, així com també per la capacitat de transformar aquest procés en obra mateixa, com també per l'ús d'uns materials i procediments força bàsics, pràctics (Cfr. Long, 2000: 135) i tan elementals i senzills que en algunes situacions poden arribar a semblar 'ofensius' per a algú. Es tracta d'una poètica silenciosa que sembla recuperar també part de l'esperit d'infantesa (Moure, 1996: 118-119), en la manera de fer i 'divertir-se', però d'una forma seriosa (Cfr. Furlong; Long, 2002: 128).

A banda del context i l'època en què Long inicià la seva trajectòria artística, ja des d'un inici es posà de manifest una voluntat de començar de nou, és a dir amb una forta voluntat experimental, sense cap limitació ideològica i teòrica (Moure, 1998:20). Sobretot també amb la voluntat de renovar el llenguatge de l'art a partir en certa manera de la identificació de les seves mancances o de les coses que encara no s'havien fet, adonant-se que l'art no havia tractat pràcticament els paisatges naturals i l'experiència que aquests poden oferir (Cfr. Long, 1982: 236). El factor clau per afavorir cert desplegament de la seva llibertat creativa serà també, sense cap mena de dubte, el fet de poder ser a l'Escola San Martin (Craig-Martin; Long, 2009: 172), on la llibertat i experimentació estaven a l'ordre del dia i on hi realitzarà les seves primeres obres, que ja contien les inquietuds i plantejaments que posteriorment incidirà i desplegarà d'una forma bastant insistent, com si fes 'la mateixa' obra en cada cas i situació, però mostrant una clara sintonia amb el lloc i amb la variabilitat que aquesta -l'obra- pot manifestar en funció dels espais, idees i inquietuds,



tant pel que fa a les produïdes inicialment com al llarg del procés del fer.

Tot i que Long es desmarca bastant de certs encasellaments i preconcepcions de la seva obra, Javier Maderuelo relaciona la tradicional imatge de la pintura europea de paisatge, on apareix la figura d'algú caminant, amb l'obra del propi Long (Maderuelo, 1996: 16). Però tampoc no podem deixar de banda, ni deixar de tenir en compte, que la voluntat inicial de Richard Long és precisament distanciar-se de la tradició pictòrica, i molt més encara de la visió romàntica. A més, per això no el veiem gairabé mai a ell caminant, la seva presència és en certa manera invisible, però al mateix temps manifesta a través del rastre del seu trajecte, a través de les escultures que fa als llocs d'aturada, o bé només ens deixa entreveure la seva ombra (Fig. 297 i 305) (Seymour, 1991: 7). També es distancia de l'etiqueta de 'Land Art' que s'acostuma a posar al seu treball, ja que considera que el terme es refereix i representa els treballs monumentals dels nord-americans fets amb la terra i, per tant, es mostra més partidari de trobar aspectes en comú del seu treball amb l'art conceptual (Lobacheff; Long, 1998: s.p), com també en certa sintonia amb el minimalisme (Wallis, 2009: 35).

El fet de caminar és una part essencial del treball de Richard Long, ja que aquest fet permet una major consciència del temps i la seva experiència (Cork; Long, 1991: 251), i és també gràcies al ritme, cadència i relaxació pròpia del caminar, que s'afavoreix cert estat mental que facilita la imaginació (Cork; Long, 1991: 249). La fisicitat del treball, de l'esforç i la suor també els considera elements clau, ja que són els que fan de l'obra i el seu treball quelcom real i concret. La seva obra no és fruit de cert estat de neguit o forta inquietud, sinó més bé d'un estat emocional relaxat i feliç (Cork; Long, 1991: 151), ja que aquest és el que li permet desplegar cert treball amb tota la seva coherència, sentit i dedicació de la forma més entusiasta. A més, tot i que la seva actitud és respectuosa amb la natura, i de cada vegada n'és més conscient, declara que el seu art no és 'polític' (Codognato; Long, 1998: s.p) (Butler, 2008: s.p), ja que la seva actitud i sintonia amb l'entorn natural és més bé fruit d'una relació empàtica i d'harmonia espontània, de trobar un espai on s'hi troba a gust i s'hi sent captivat.

Sense cap mena de dubte, l'obra clau i més 'revolucionària' en la seva època i en la seva



Fig. 298. *England 1967*, Ashton Park, Bristol.



Fig. 299. *A Line Made by Walking*, England, 1967.



Fig. 300. *A Line of 164 Stones. A Walk of 164 Miles*, 1974.



Fig. 301. *A Thousand Stones Added to a Footpath Crain*, England, 1974.



Fig. 302. *Dusty Boots Line*, The Sahara, 1988.

trajectòria és *A Line Made by Walking*, de 1967 (Fig. 299), on posà clarament de manifest la relació entre el fet de caminar i la nova manera de fer i entendre l'escultura (Serota, 2009: 28). Caminar li permet donar sentit al seu art a través del rastre que deixa, fet evident la seva presència, el seu gest sobre la superfície de la terra, fer que les seves idees esdevinguin quelcom real i concret. Aquesta obra s'ha equiparat amb *Black Square* de Malevich (Fuchs, 1986: 45-46), ja que es pot dir que en certa manera es posiciona clarament i es qüestiona al mateix temps allò que anteriorment s'ha fet en el món de l'art. És el rastre de caminar damunt l'herba, és el fet de caminar que deixa la marca, que traça la superfície terrestre, que fa el camí de l'home i de l'escultura al mateix temps. Contudent, però amb la senzillesa, simplicitat i efimereïtat justa. No hi ha més marca que la necessària per fer la fotografia, per deixar evidència d'alguna manera de la seva experiència. Després tot retornarà més o menys al seu lloc, mentre que Long podrà fer accessible la seva experiència a través de la fotografia. És possiblement també, com el propi Long manifesta, la darrera obra de l'Art Povera (Craig-Martin; Long, 2009: 172). Gran part de les obres posteriors es poden entendre com un seguit de 'versions' d'aquesta línia que al mateix temps seran les que donaran la continuïtat, maduresa i contundència a tota l'obra de Long. El mateix Richard Long considera que si només hagués fet *A Line Made by Walking* hauria estat un bon treball, però el fet de continuar aquesta idea per diferents indrets permet donar un major sentit a partir de l'efecte acumulatiu, el qual va donant solidesa i més coherència al seu treball i a la seva actitud envers la seva manera d'entendre l'art (Craig-Martin; Long, 2009: 177).

Un aspecte fonamental del seu treball és sense cap mena de dubte la relació que estableix amb els llocs on transita i les obres que hi realitza, ja que la sintonia és evident. Cada escultura és el resultat de quelcom acord amb les especificitats i sintonies del seu emplaçament, de l'aturada al camí (Seymour, 1991: 23). Tot i que aquesta idea d'un lloc específic per l'escultura és fonamental, especialment en els seus plantejaments teòrics, es distancïa del terme *site specific* -lloc específic, concret-, ja que ho considera quelcom ja passat pel filtre de l'acadèmia (Furlong; Long, 2002: 134). La importància del lloc és tal que les formes que utilitza passen a un segon pla. «En el meu art, la creació no es troba en les formes / comunes -cercles, línies- que utilitzo, sinó en / els llocs que trio per posar-les.» (Long, 2000: 138). L'escultura s'equipara al lloc i també esdevé lloc. «Les meves escultu-

res a l'aire lliure són llocs. / El material i la idea són del lloc; / escultura i lloc són un i el mateix. / El lloc s'entén fins on arriba la vista des de / l'escultura. El lloc per una escultura es troba / caminant.» (Long, 2000: 137). És imprescindible que l'obra sigui fruit d'una bona elecció del moment i del lloc. «Una bona obra és la cosa adequada en el / lloc adequat i el moment adequat. / Un lloc d'encreuament.» (Long, 2000: 138). L'obra de Long no s'imposa al paisatge, sinó més bé tracta de sintonitzar amb el lloc, de poder establir un diàleg (Craig-Martin; Long, 2009: 173). La importància del lloc, així com especialment del punt de vista des d'on mirar -i des d'on fotografiar- les coses, i la relació que s'estableix entre el món i l'observador es pot veure clarament en obres com *England*, de 1967 (Fig. 298) (Cfr. Fuchs, 1986: 47) (Lobacheff; Long, 1998: s.p.) (Wallis, 2009: 56-57).

Així mateix, quan al llarg del camí decideix aturar-se perquè se sent captivat per un determinat espai, no li cal donar-hi massa voltes, ja que té una espècie d'intuïció instantània: aquell determinat espai és l'idoni per acollir una obra (Cork; Long, 1991: 250). És interessant recordar també certa predilecció que té i confessa pels espais buits, senzills, amplis, oberts i sense massa interferències ni referències (Cfr. Long, 1988). Es podrien entendre en certa manera com espais oberts, però sobretot per ser indrets que no tenen una estètica i bellesa artística codificada amb anterioritat (Cfr. Fuchs, 1986:74). Per altra banda, cal apuntar també -i sobretot en els treballs més formals (Furlong; Long, 2002: 124)- que el lloc no és escollit tant pels seus aspectes estètics, sinó més bé pràctics, aquells que permeten portar a terme i materialitzar les seves idees, tot i que si el lloc està dotat de qualitats estètiques no les rebutja. D'allò que sí es distancia però és de la tradició romàntica del paisatge, ja que és conscient que hi ha altres temes a tractar (Furlong; Long, 2002: 125), atorgant poca importància als aspectes poètics o romàntics (Fuchs, 1986: 43), ja que tampoc es veu atret pel concepte de sublim (Craig-Martin; Long, 2009: 174). Accepta el món i els espais tal com els troba, faci el temps que faci (Cfr. Cork; Long, 1991: 250). Els accepta d'una forma humil i no manifesta cap tipus de confrontació o exaltació de caire sublim i pròpia dels conceptes del romanticisme. El que sí ens explica però és que quan va per determinats espais i situacions atmosfèriques, en part més adverses i per indrets desconeguts, s'aguditzen els sentits i la percepció del lloc -ja que el propi instint ens fa estar més alerta (Furlong; Long, 2002: 131)-.



Fig. 303. *Camp-site stones*. Sierra Nevada. Spain, 1985.



Fig. 304. *Sleeping place Mark*, Spain, 1990.



Fig. 305. *Richard Long walking in The Sahara*, 1988.



Fig. 306. *Where the walk meets the place A six day walk in the Hoggar The Sahara, 1988.*



Fig. 307. *Clearing a path. A six day walk in the Hoggar. The Sahara, 1988.*



Fig. 308. *Mirage. A line in the Sahara, 1988.*

El viatjar no s'entén sense abans estar a casa, i estar a casa tampoc s'entén sense viatjar abans. Long, al llarg del seu procés de treball, necessita tant l'un com l'altre (Lobacheff; Long, 1998: s.p). D'una forma similar succeeix amb els treballs d'interiors que realitza per a alguna galeria, com els que fa a l'exterior al llarg de les caminades: l'un informa i complementa també l'altre. Part de la forma de presentar certs treballs a les galeries, recollint prèviament algun tipus de material -com fustes, fang o pedres-, presenta certes similituds amb els *non-sites* de Robert Smithson i part del seu procés de treball, així com la presentació de les obres, on també s'inclouen mapes i fotografies situant-les al mateix nivell de l'obra, com un complement necessari i imprescindible per poder tenir una visió de conjunt (Maderuelo, 2008: 25-26). Les fotografies «són fets que donen / l'accessibilitat justa a les obres remotes, solitàries, / altrament no reconeixibles.» (Long, 2000: 137).

L'inici i punt de partida de qualsevol artista acostuma a ser de caràcter local (Craig-Martin; Long, 2009: 175). A més però, Long continua residint allà on va néixer, tant per la qualitat i característiques del fang del riu Avon, com per l'atracció que sent i manifesta per espais pròxims com Dartmoor, el qual considera una mena de paisatge prototípic personal (Furlong; Long, 2002: 139). Es pot dir que les noves obres a realitzar no es plantegen a partir d'estar-se a l'estudi, sinó més bé el contrari, a través de les caminades, a través dels passos, les hores i el fet de veure el món passar al davant seu (Cfr. Seymour; Long, 1991: 104). Pot tenir abans una mena d'idea general d'allò que pretén fer, però en molts casos les especificitats i condicions del lloc faran canviar part o tota la manera de procedir i poder abordar l'obra (Furlong; Long, 2002: 132). Bristol és per tant el lloc on retroba i recupera també l'espontaneïtat pròpia d'un nen, l'espai que el va veure créixer i des d'on ell va aprendre a mirar el món (Cfr. Seymour, 1991: 33-34), on retorna per acabar els treballs i d'on parteix per fer-ne de nous. És el refugi, l'espai més o menys acotat i acollidor on es recarrega d'energia i ganes per poder portar a terme un nou treball, un nou trajecte, una nova caminada (Cfr. Seymour, 1991: 38-39).

Gran part dels signes, els registres, les marques i els patrons d'interacció es mouen a base de línies i cercles, o a mig camí, en podríem dir, també entre les línies i els cercles. Són potser les formes més utilitzades del llenguatge de Long, i les raons sobre la seva elecció i preferències solen ser de caire bastant pràctic. «Trio línies i cercles perquè / em fan la

feina.» (Long, 2000: 136). No nega tampoc les connotacions i el simbolisme propi, però deixa que parlin per elles mateixes, deixant que la forma i el lloc ressoni en l'espectador i sigui aquest qui en faci la seva pròpia lectura (Seymour; Long, 1991: 92). Són també una forma de llibertat, ja que s'adapten molt bé a qualsevol situació i al mateix temps permeten generar un alt grau de variabilitat i riquesa, que simultàniament també intenta sintonitzar amb les especificitats del lloc. Long s'interessa per les imatges simples, pel seu poder emocional, per l'aspecte comprensible, universal, atemporal i fàcil de realitzar que tenen els cercles (Lobacheff; Long, 1998: s.p). Es tracta d'un tipus d'intervencions que tot i la seva senzillesa no deixen mai de suggerir noves connotacions (Furlong; Long, 2002: 128). Les especificitats i característiques de cada lloc determinen si convé més una línia, o més bé un cercle. Escollir un o altre sembla una tasca fàcil per a Long. La línia ens suggereix una direcció, apunta a una distància, a un horitzó, i és com la mateixa caminada. El cercle és un espai d'aturada, està centrat, és més contemplatiu (Cork; Long, 1991: 252) (Codognato; Long, 1998: s.p).

RL La primera vez que utilicé un círculo no tenía ni idea de por qué lo usaba. Parecía una buena idea en aquel momento, pero habiéndolo hecho, parecía magnífico. Parecía una imagen muy fuerte y poderosa, y desde entonces lo he utilizado. Hay muchas cosas teóricas e intelectuales a decir sobre líneas y círculos, pero pienso que el hecho de que sean imágenes que no me pertenecen y, en realidad, sean compartidas por cada persona porque han existido a lo largo de toda la historia, las hace más poderosas que si yo inventara mi propio género de imágenes particulares e idiosincrásicas. Esto corta mucha parafernalia estética personal no deseada.

RC En otras palabras, te dan libertad.

RL Sí, así es [...]. (Cork; Long, 1991: 250).

Cal recordar també que Long no manifesta d'una forma directa cap relació que posi en evidència, d'una forma molt clara, certes associacions de les seves obres amb indrets amb un elevat grau de relacions històriques, o bé d'un caràcter més invisible, ja que considera incorrecte pretendre tenir la sensibilitat i la visió del món pròpia d'un aborigen, posem per cas (Cfr. Furlong; Long, 2002: 127). Però part del misteri i la poètica de la seva obra creiem que rau en el fet de saber manejar cert grau d'ambigüitat sobre aquest aspecte.



Fig. 309. *Cloud Circle. An Eight Day Walk in The South Tyrol, Italy, 1996.*



Fig. 310. *Asia circle stones. Mongolia, 1996.*



Fig. 311. *Nomad circle. Mongolia, 1996.*

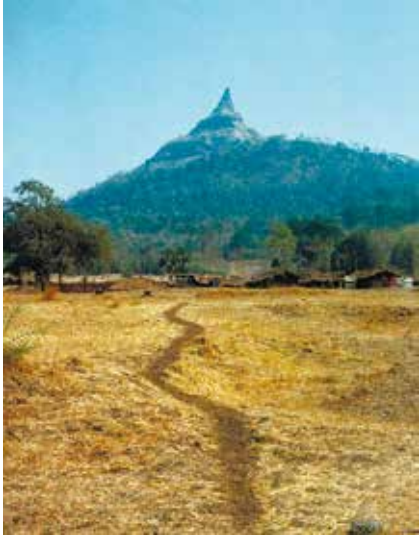


Fig. 312. *Mahalakshmi Hill Line*. Warli Tribal Land, Maharashtra, India, 2003.



Fig. 313. *Wind stones*. Long pointed stones scattered along a 15 day walk in laplan. 207 stones turned to point into the wind, 1985. A quiet dry dark rest out of the wind.



Fig. 314. *A Walking and Running Circle*. Warli Tribal Land, Maharashtra, India, 2003.

Tot i que també cal recordar que començà a fer línies abans de tenir coneixement de les línies de Nazca.

La mateixa superfície de la terra és la matriu d'on parteix l'obra de Long (Fuchs, 1986: 72). L'horitzontalitat de les seves formes s'integren en la superfície terrestre, on rarament hi apareixerà la verticalitat (Moure, 1998: 32). Les obres tenen cert aire de radicalitat, però al mateix temps fugen de la monumentalitat (Wallis, 2009: 34). A més, la manera de realitzar les fotografies de les seves obres ens fa tenir la superfície de la terra ben present, i si relaciona algun element vertical amb la seva obra és més bé a través de la distància (Fig. 312) i a través d'algun element propi del lloc -com una muntanya, per exemple- amb alguna línia realitzada al llarg del camí, accentuant una direcció més o menys ascendent (Fig. 307). La terra és alhora literal i metafòricament clau pel que fa al principi i fi de l'existència, la qual, també, ens proporciona estabilitat i evita la fragmentació del nostre pensament, com si fóssim alligonsats mentre la contemplem (Seymour, 1991: 16).

La predilecció per les pedres és evident, tant per la seva simplicitat i pel fet de ser materials comuns i fàcils de trobar per tot arreu, com pel fet de ser «la matèria de què està fet el món.» (Long, 2000: 135). Es presenta també a través de les seves qualitats d'aspresa i rugositat -a través de la seva pròpia singularitat 'caòtica'-, en contraposició, posem per cas, a les formes circulars, establint i presentant una mena d'oxímoron (Whiston, 1998: 231) (Fig. 306 i 310).

Richard Long entén l'art com una forma de llibertat (Seymour; Long, 1991: 77). S'intereixa pel fet que la seva llibertat i condició d'artista li permeten fer obra a qualsevol lloc (Long, 1982: 236). La seva actitud, per poder portar a terme l'obra, implica estar bastant relaxat, a fi de poder deixar fluir lliurement la ment, centrant-se exclusivament en allò que està fent en aquell moment (Cfr. Seymour; Long, 1991: 77) (Vegeu també Goleman (2007), a l'apartat 5.2). Tot i que les seves accions i intervencions al lloc es poden veure amb certes afinitats a la *performance*, Long s'hi distancia clarament (Cfr. Cork; Long, 1991: 248), ja que no està interessat en l'espectador i la gent mirant com fa la seva obra. Es tracta més bé d'unes accions personals, privades, defugint de tota mirada de curiosos, cercant espais de solitud i silenci per poder fer les seves obres en calma, sense interfe-

rències ni mirades d'altres, ja que és aquesta la seva manera de poder-se relacionar amb el lloc, de poder portar a terme el seu treball de forma fructífera i enriquidora a nivell personal.

Les obres de Long no pretenen perpetuar-se de forma permanent, sinó més bé el contrari (Fuchs, 1986: 45), ja que juntament amb la variabilitat de matisos que agafen les seves formes bàsiques, adaptant-se al lloc, es posen també de manifest els processos naturals (Cfr. Long, 1988). Els elements que recull i les formes que realitza li serveixen com a forma personal per contemplar el món, establint també una mena de microcosmos (Seymour; Long, 1991: 45) (Codognato; Long: 1998: s.p), ja sigui a partir de pedres o de fustes trobades a la vora del riu, posem per cas. Tot i que es pot considerar que Long segueix sempre uns mateixos patrons i constants -com cercles, línies i pedres-, les materialitzacions de les obres responen a idees diferents (Furlong; Long, 2002: 131). Així mateix, tampoc hi ha cap obra que sigui igual, ja que cada pedra és diferent a l'altra, posant-se de manifest la variació còsmica en uns patrons i formes que d'entrada poden semblar molt estables i monòtones (Furlong; Long, 2002: 128). D'aquí la importància que dóna i que té el fet de seguir fent obres després de realitzar la famosa *Line Made by Walking*, de 1967.



Fig. 315. *Gobi Desert Circle*, Mongolia, 1996.



Fig. 316. *Herd Droppings*, Mongolia, 1996.



Fig. 317. *A travelling circle. A six day walk in the Hoggar. The Sahara*, 1988.



Fig. 318. *Touareg Circle*, The Sahara, 1988.



Fig. 319. *Dusty boots line*. The Sahara 1988.



Fig. 320. *Walking a circle in mist*. Scotland, 1986.



Fig. 321. *Whirlwind Spiral*, The Sahara, 1988.



Fig. 322. *Dartmoor Circle Along a Two Day Walk*. 1992.

## 4. 2. ANDY GOLDSWORTHY, ENTRE L'IDEAL POÈTIC I LA DECADÈNCIA IRREVERSIBLE



Fig. 323. Line of sticks reworked twice wrapped with leaves held with water the second time to follow colour changes in leaves becoming very windy only a few leaves blow off. Cornell University Ithaca, New York. 13 October 1999.

Els inicis de la trajectòria artística d'Andy Goldsworthy es veuen marcats pel fet de ser rebutjat a diversos centres, però finalment acceptat al curs de Belles Arts de l'Escola Politècnica de Preston, essent l'últim candidat admès (Friedman, 2000: 180). Allà prest es decantarà per la llibertat de treballar a l'exterior, presentant un evident contrast amb l'espai reduït de la universitat (Cfr. Goldsworthy, 2008). Un altre factor clau serà, en certa manera, determinat pel període en el qual treballarà un parell de dies per setmana a una granja, podent d'aquesta manera desmuntar els mites del camp com espai idíl·lic, i utilitzant posteriorment certs processos i maneres de fer amb els materials i la terra que ens poden remetre a certes formes de fer del propi granger (Cfr. Friedman, 2000: 180). El mateix Goldsworthy confessarà que treballar a la granja va ser molt més important que la universitat (Friedman; Goldsworthy, 1990: 166).

La seva manera d'entendre l'art no es pot separar del seu estil de vida, de la seva passió per la natura (Nanjo; Goldsworthy, 1990: 164), de la seva voluntat de conèixer i sentir-se'n partícep. Es distancia de la càrrega més conceptual i teòrica d'artistes com Richard Long o Hamish Fulton, centrant-se en remarcar la bellesa de les coses (Juncosa, 1989: 62). Es pot dir que busca més bé la sintonia entre la forma i la idea, però sobretot el fet de saber escollir el lloc i el moment adequat (Goldsworthy, 1994: 49).

La insistència i constància són també la clau de la seva obra, considerant el matí com el moment més important, quan generalment es dedica a la seva obra sense que ningú l'interrompi (Tromble; Goldsworthy, 1993: 17). Gran part de la seva obra és una clara ex-



pressió del canvi, de l'evolució de les coses a través de la vida, de la naturalesa, de l'energia. Precisament per poder ser més sensible als canvis i transformacions de les coses prefereix treballar en les proximitats de casa seva (Deakin, 1997: 50). A més, el temps canviant d'allà on viu el fa ser més conscient d'aquests canvis i transformacions, incidint en la seva manera d'entendre i viure les seves obres (Goldsworthy, 1990a: 2). Accepta viatjar i poder fer obres a altres indrets de la mateixa manera que accepta les gelades i el fred (Crf. Goldsworthy, 1994: 6), tot i que la seva font d'inspiració bàsica es troba lligada al paisatge Britànic (Goldsworthy, 2000: 7) i, en certa manera reconeix que viatjar el deixa una mica desemparat, com perdent el vincle amb el lloc, a no ser que es posi a treballar (Cfr. Goldsworthy, 2008). La seva aproximació i coneixement del lloc prové del contacte directe a través de la seva experiència, sense artificis ni cap tipus d'eines més enllà de les seves pròpies mans, sense amagar tampoc que es tracta d'un treball fet per una persona, però establint un estret vincle amb el lloc on es realitza l'obra (Goldsworthy, 2000: 21-22), i reconeixent també que la relació amb el lloc i l'obra no és sempre fàcil d'assolir (Goldsworthy, 2000: 23). El treball amb les mans no pretén tornar a cert primitivisme, sinó que senzillament és la millor eina per realitzar allò que es proposa (Crf. Goldsworthy, 1990a: 4). Li cal en primer lloc una relació física, a fi de poder establir posteriorment un vincle emotiu (Crf. Goldsworthy, 1990b: 1). D'aquesta manera, el treball esdevé el lloc, ja que aquest no es pot escindir de l'espai on s'ha realitzat (Goldsworthy, 1994: 6).

El mateix Goldsworthy reconeix la connotació decorativa que pot tenir el fet de treballar amb fulles i pètals, així com el rebuig que pot causar pels qui tenen una altra visió de l'escul-



Fig. 324. *Chaudrons de sorcière rouges pierres tendres rouges frottées l'une contre l'autre dans l'eau teignant l'eau des chaudrons.* Dumfriesshire. 1993.



Fig. 325. *Poppy petals wrapped around a boulder held with water.* Sidobre, France. 6 June 1989.



Fig. 326. *Leaves laid on river boulder held with water green to yellow dark to light.* Cornell University Ithaca, New York. 9 October 1999.



Fig. 327. *Roadside poppy petals held with water to horsechestnut leaf late evening calm.* Drumlanrig, Dumfriesshire. 6 August 1992.



Fig. 328. *Early morning calm knotweed stalks pushed into lake bottom made complete by their own reflections. Derwent Water, Cumbria. 20 february & 8-9 march 1988.*



Fig. 329. *Hollow snowball wet, rapidly thawing snow. 7 March 1995.*



Fig. 330. *Branches stacked to form an opening into the tree at its trunk from where it grew snow a few days later. Capenoch, Dumfriesshire. 16 january 1996.*

tura. Per a ell el color emet energia i, per poder conèixer la natura, li cal conèixer també tots els seus elements (Goldsworthy, 1994: 6). Especialment s'interessa per les qualitats més intangibles dels materials i els espais, ja sigui el color, l'atmosfera o la llum. Aquesta és la seva forma d'entendre l'escultura, d'alliberar-la, en part, del seu pes, a fi de fer més present la qualitat de l'espai que l'envolta (Grout; Goldsworthy, 1994: 32-33). El seu respecte pel lloc és tal que rebutja desplaçar o rompre una gran roca del seu lloc originari (Cfr. Goldsworthy, 1994: 34). Reconeix que tots els materials tenen el potencial per portar a terme un bon treball, però serà una mena de sentiment instintiu el que farà que es decanti per un determinat lloc, allà on creu que pot aprendre o descobrir quelcom (Goldsworthy, 1990a: 1), (Grout; Goldsworthy, 1994: 31).

En síntesi, es podria dir que la seva obra busca mostrar-se i connectar amb la natura i la seva energia en el moment de màxima bellesa i esplendor, el qual acostuma a ser el que el mateix Goldsworthy fotografia i ens mostra, deixant constància del moment. Però al mateix temps tampoc amaga la decadència irreversible de les coses, ja que continua registrant la manera en la qual l'obra es veu també sota les lleis de la natura, del seu canvi i transformació (Fig. 329, 338, 344 i 346). Un cop passat el moment màgic de màxima esplendor l'obra es va apagant, sotmesa a les inclemències del temps i el propi canvi i pas del temps. És en certa manera quan l'entropia apareix i desfà l'ordre, la paciència i les hores invertides. També és cert que tot i que potser esfondrada o derruïda, l'obra continua més o menys al lloc originari, però ara a través d'una altra forma (Cfr. Fowles; Goldsworthy, 1990: 160) i potser finalment retornant a allò que era abans d'estar sotmesa a les mans de l'artista. És també l'atracció que manifesta per les roques en equilibri, que sembla que estiguin a punt de caure, però que romanen immòbils al llarg dels anys (Cfr. Goldsworthy, 1994: 95). La relació que s'estableix entre allò que vol fer i el temps que té per realitzar-ho acostuma a ser clau, si més no crítica (Goldsworthy, 2000: 7), ja que en certa manera són els factors 'externs' al propi artista els que determinen l'estabilitat, durabilitat i fins i tot l'èxit o el 'fracàs' de l'obra. Se'ns presenta també el costat fosc de les coses. El mateix Goldsworthy reconeix que la terra no el necessita a ell, però el fet de poder fer una obra el fa sentir arrelat al lloc (Cfr. Goldsworthy, 2008), arribant a sentir tal vincle amb l'obra i el lloc que quan s'esfondra una peça a mig fer sent fred, però si pot seguir progressant i treballant de forma fructífera i amb bons resultats sembla que les inclemències del temps

no l'afectin d'una forma tant negativa (Cfr. Deakin, 1997: 51). Cal recordar també, com el mateix Goldsworthy apunta, que tot i que el seu art tingui un fort caràcter efímer, la seva actitud envers l'art en general no vol dir que es tradueixi cap a un rebuig d'allò estable i permanent (Goldsworthy, 1990a: 3).

Tal com el mateix artista comenta, les seves obres, gestos i accions al lloc són senzillament, en certa manera, la capa més recent de moltes altres capes que constitueixen el paisatge (Goldsworthy, 2000: 8). Tot i la voluntat de conèixer millor la natura a través del seu treball, també manifesta i confessa inquietud i fragilitat davant el negre i la seva energia que emana de forats i esquerdes (Cfr. Goldsworthy, 1994: 64), com si hagués de ser absorbit (Cfr. Goldsworthy, 2008) per l'energia a través de la qual tot hi retorna i també hi reneix (Cfr. Deakin, 1997: 52). Així mateix, l'escala del seu treball acostuma a ser bastant variable i, en molts casos, ve determinada pel lloc i els seus materials (Fowles; Goldsworthy, 1990: 161-162), (Cfr. Watkins; Goldsworthy, 1989: 69-71). Un tipus d'obra i treball portarà a l'altre, com si fossin en algun aspecte una mena de continuació de l'anterior, rarament partint de premisses que neguin completament els treballs anteriors (Friedman, 1996: 6).

Goldsworthy, en treballar a l'exterior, s'inicià en l'ús de la fotografia pel fet de poder mostrar i explicar els seus treballs als professors (Grout; Goldsworthy, 1994: 35), (Goldsworthy, 2008). La fotografia es converteix en la forma més pràctica i eficaç de poder deixar algun tipus de registre i constància dels treballs amb un alt caràcter efímer. Cal però que la documentació no interfereixi al llarg del procés de 'fer', així com tampoc confondre les fotografies amb el propòsit del seu treball, sinó



Fig. 331. Frost Shadow. Scaur Glen, Dumfriesshire, 1997.



Fig. 332. Broken Pebbles, Scaur Glen, Dumfriesshire, 1987.



Fig. 333. Pierres de rivière recouvertes d'argile de Mashido. Musée Préfectoral des Beaux Arts de Tochigi, Japon. Octobre 1993.



Fig. 334. Lay down as it started raining or snowing waited until the ground became wet or covered before getting up. Tewel Tarn, Cumbria. 5 march, 1988.



Fig. 335. Une pierre déjà essayée pendant plusieurs heures pluie faible / sèche au fur et à mesure / retournée en été soleil at averse cinq ombres en trois jours. Catelawbridge, Dumfriesshires. Juillet 1993.



Fig. 336. *Fallen oak branch / frozen reconstructed icicle.* Scaur Water, Dumfriesshire. 1 January 2002.



Fig. 337. *The coldest I have ever known in Britain able to work and freeze icicles as never before started early worked all day reconstructed icicles around a tree finished late afternoon catching the sunlight.* Glem Marlin Falls, Dumfriesshire, 28 december 1995.



Fig. 338. *Stick dome hole made next to a turning pool a meeting between river and sea sticks lifted up by the tide carried upstream turning.* Fox Point, Nova Scotia, Canada, 10 February 1999.

més bé amb resultat (Goldsworthy, 1990b: 10), allò que en certa manera es tradueix i es sintetitza a través d'un altre mitjà per poder arribar a l'espectador. La fotografia permet també avaluar l'obra i el seu desenvolupament. En certa manera possibilita el fet de ser-ne crític i poder-la pensar millor. També manté a distància l'espectador en la manera que les intervencions efímeres al lloc conserven el caràcter privat (Goldsworthy, 1990: 120). La fotografia en l'obra de Goldsworthy es pot entendre com la darrera fase del seu procés creatiu, en la qual vol deixar constància del moment de màxim esplendor de l'obra, quan, posem per cas, les condicions lumíniques i del lloc estan en perfecta sintonia (Cfr. Albertazzi, 1994b: 126-127), (Nesbitt; Goldsworthy, 1996: 22-23). Tot això serà abans que l'obra iniciï el seu procés irreversible de decadència i destrucció, tot i que cal apuntar que en alguns casos aquest procés irreversible de decadència, destrucció i esfondrament també serà fotografiat. La fotografia no pot substituir l'obra exterior, però sí que pot establir una relació, tot i que des de la distància, amb l'espectador (Goldsworthy, 1994: 120). És important però que en un treball que requereix cert esforç i dificultat, la fotografia no es quedi només en ser quelcom anecdòtic, sinó més bé ha de ser de molt bona qualitat (Tromble; Goldsworthy, 1993: 17), a fi de fer justícia al treball anterior. Per altra banda, no entén els títols de les seves fotografies a través de la seva dimensió poètica, sinó més bé pràctica, fent referència al lloc i al seu treball (Goldsworthy, 1992: 8).

Cada lloc permet realitzar un tipus de treball diferent (Friedman; Goldsworthy, 1990: 167) en certa manera de l'anterior, i del que s'hagi fet en un altre espai. Al mateix temps però permet i possibilita unes sintonies i vincles amb l'especificitat de l'indret. Cal recordar també que les dificultats que puguin sorgir en un determinat espai no es tradueixen senzillament en el fet que per exemple es tracti d'un lloc 'equivocat' i/o poc atractiu, sinó més bé que sigui l'artista qui canviï, qui faci manera de veure les coses d'una altra forma, a fi de trobar les solucions correctes (Nanjo; Goldsworthy, 1990: 163).

L'espai i les sensacions que en certa manera provenen d'aquest no sempre ens remeten a la mateixa experiència, sentiment o percepció. Goldsworthy reconeix que en determinats espais, entre les muntanyes, se sent més recollit, fins i tot 'acorralat' per la muntanya, on tot és més pròxim i íntim. Entre altres situacions, en canvi, predomina la distància i una certa idea i sentiment/sensació d'expansió (Cfr. Nanjo; Goldsworthy, 1990: 164). És

precisament el que s'acaba d'esmentar allò que ens interessa especialment per poder relacionar l'apartat referent a les tipologies de paisatge (veure capítol 3.2). Com que no ens dedicarem a esmentar i comentar totes les obres, o les principals de la trajectòria de Goldsworthy, senzillament ens fixarem breument en el projecte *Sheepfolds*, que es desenvoluparà al llarg d'un seguit d'anys a la zona de Cumbria. Creiem que les obres realitzades per aquest projecte manifesten també una clara relació per la dialèctica que s'estableix entre un espai-recinte tancat, o en certa manera protegit, envers un de més obert, ampli i en certa manera expansiu. El projecte *Sheepfolds* proposa una interessant relectura en clau artística de les antigues estructures i recintes de pedra utilitzats tradicionalment per les tasques de maneig del bestiar oví. L'espai, un cop intervingut en clau artística, mantenint alguns usos per al bestiar i evitant-ne d'altres, ens permet percebre un cert sentit de continuïtat en un espai que en certa mesura es trobava en decadència i al marge respecte la principal activitat ramadera que anys anteriors havia marcat d'una forma tan contundent l'essència del lloc, del paisatge dels seus habitants.

L'expressivitat de la pedra feta paret es fa evident, essent també una empremta cultural bastant marcada, inscrita i formant part del mateix paisatge. D'aquí i d'aquesta forta impressió i vincle en sorgirà també una pregunta clau: Cal i es poden reemplaçar o eliminar les parets velles per fer-ne de noves sota una altra funció o situació? La resposta que troba evidentment és que sí (Cfr. Nesbitt; Goldsworthy, 1996: 13), i també queda clar que la forma de resoldre aquest tipus de situacions, així com les peces que realitza, són bastant encertades, establint al mateix temps un cert grau de variabilitat, dinamisme i creativitat sense menystenir per altra banda el punt de partida i el



Fig. 339. Wool / gathered from / a decaying sheep / worked around a hole. Scotland. 22 January 2001.



Fig. 341. Wet wool / laid on river stone. Scaur Water, Dumfriesshire, 2007.



Fig. 342. Sheep Painting stretched out to dry in the studio, Dumfriesshire, December 1997.



Fig. 340. Branch made wet / powdery snow thrown over it. Townhead Burn, Dumfriesshire. March 2001.



Fig. 343. Woven windfallen redwood branches. Fairfax, California. Junio 1995.



Fig. 344. *Saturday on the beach / so many people and dogs / hard wet sand / carved with knife / worked all day / tide coming in / late afternoon / windy, overcast, no rain.* Schoorl, Province Noord-Holland. 20 March 1999.



Fig. 345. *Hanging Trees.* Oxile Bank, Yorkshire. Sculpture park, West Bretton. April 2006.



Fig. 346. *Pair of tightly curved branches collected from the same fallen elm tree mud smeared over join between one branch and the next to make a continuous line.* Townhead Burn, Dumfriesshire. 15 September 2004.



Fig. 347. *Three Roadside Boulders,* Westchester County, New York, 1996. Stonework by Steve Allen, Gordon and Jason Wilton, Bill Noble and Andy Goldsworthy, 1996.



Fig. 348. *Raisbeck Pinfold Cairn.* Nine Pinfolds Project. 1996.

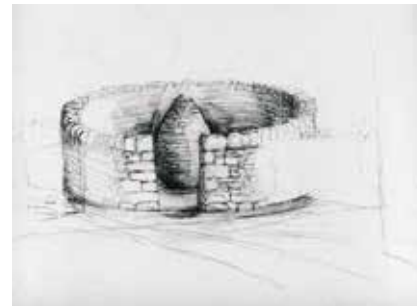


Fig. 349. Proposal drawing for crains in pinfolds for the *Nine Pinfolds Project* (Outhgill), Eden Valley, Cumbria, 1996.



Fig. 350. *Field Boulder Fold,* Cumbria, 1996.



Fig. 351. *Shadow Stone Fold.* Yorkshire Sculpture Park, West Bretton, 2007.



Fig. 352. *Drove Stone,* Back of Wood, Whelpling Estate, 1996.

lloc d'origen pel qual es treballa. Els antics recintes s'entrecreuen i es relacionen amb els nous de tal forma que se'ns pot fer difícil discernir quin és un i quin és l'altre (Cfr. Nesbitt; Goldsworthy, 1996: 21). Un dels aspectes més interessants que ens agradaria apuntar, i que el mateix Goldsworthy ens recorda, és també la capacitat dels recintes de crear espais (Cfr. Nesbitt; Goldsworthy, 1996: 13), de crear en certa manera l'espai a partir del tancament. Es tracta d'un gest de protecció (Cfr. Nesbitt; Goldsworthy, 1996: 17) que al mateix temps ens captiva i atreu la nostra atenció, com si ens reclamessin que quelcom sigui posat en el seu espai receptiu, en el seu interior (Cfr. Nesbitt; Goldsworthy, 1996: 19).



## 4. 3. ROBERT SMITHSON, ENTRE L'ENTORN EROSIONAT I EL POTENCIAL CREATIU



Fig. 353. *Trips to Franklin, New Jersey, 1968*. (Part d'una sèrie de fotografies en blanc i negre).

«El seu pensament és una autèntica pedrera [...]».

(Peran, 2000: 52)

El conjunt de l'obra de Robert Smithson, tot i no ser molt àmplia, posa clarament de manifest una actitud envers l'art, la creació, el lloc i la seva època en la que desplegarà el seu pensament d'una singularitat força evident i especial. Entre altres aportacions i aspectes que ens interessin del seu treball i que anirem comentant breument tot seguit, caldria destacar especialment la capacitat de trobar valors estètics i conceptuals al que en podríem dir paisatges degradats, perifèrics i marginals, aquells que la gent acostuma a rebutjar o senzillament a negar. A nivell creatiu però, aquesta simbiosi no serà fàcil ni d'allò més còmode ja que es posaran de manifest les pròpies inquietuds i problemàtiques de la societat del seu moment, les quals creiem també que es troben actualment en plena vigència. El seu gest posarà en evidència una forta empremta antròpica sobre el territori, arribant a suscitar una forta polèmica entre els moviments ecologistes, així com entre els més conservadors envers la pròpia concepció de l'art, ja que el mateix Smithson considera que «l'art ha d'abordar els límits» (Smithson, 2000: 40).

Cal entendre la figura de Robert Smithson com un explorador d'espais diversos. Però a part d'aquest evident interès i inquietud que es manifesta al llarg del seu treball, es mostra també una clara preocupació pel lloc i les seves especificitats, i sobretot també pel fet de sentir i experimentar el lloc a través de l'experiència directa i real, propiciant-li d'aquesta manera un cert diàleg i discurs paral·lel amb el seu pensament i imaginació. És a partir de les imatges i experiències que el lloc li proporciona que construirà els seus imaginaris, ficcions i conceptualitzacions que el mantindran constantment motivat i inquiet artísticament. L'experiència i posterior escrit del 'viatge' que realitzarà per Passaic, a Nova Jer-

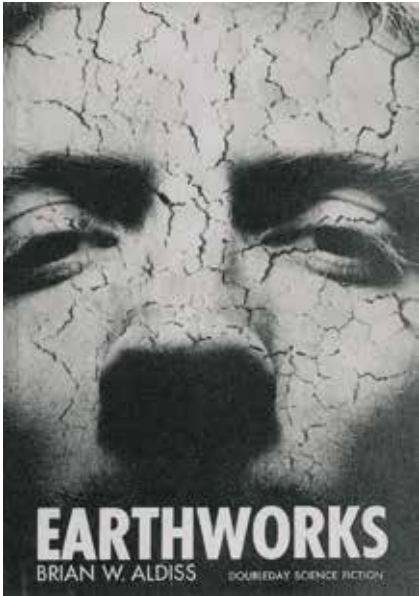


Fig. 354. Novela de ficció de Brian W. Aldiss, de la qual Smithson n'extraurà el títol per l'exposició *Earthworks - Treballs de terra, 1968*. A la Dawn Gallery de Nova York.



sey és bastant clara i evident en aquest aspecte. El recorregut que realitzarà Smithson a Passaic per la zona més marginal i descuidada es pot entendre també com una mena de paròdia del recorregut turístic convencional i marcat com atractiu de Passaic (Arribas, 2010: 278). El mateix matí, durant el trajecte a Passaic, Smithson comprarà *Earthworks*, una novel·la de ficció de Brian W. Aldiss (Fig. 354) que l'acompanyarà també al llarg del recorregut i que al mateix temps aprofitarà per relacionar amb el paisatge que es presentà davant els seus ulls.

Al parecer el libro iba sobre la escasez de tierra, y los *Earthworks* hacían referencia a la fabricación de tierra artificial. El cielo sobre Rutherford estaba de azul cobalto claro, un perfecto día de veranillo de San Martín, pero el cielo de *Earthworks* era «un gran escudo negro y pardo sobre el que brilla la humedad.» (Smithson, 1993d: 75).

Mentre transita per Passaic es troba tan immers i captivat pel que anava veient i per les obres d'una autopista a mig fer que manifestarà que «estaba controlado completamente por la Instamatic» (Smithson, 1993d: 75). El caos es manifesta d'una forma evident i, al mateix temps, fascinant i propi d'una pel·lícula de ficció. El panorama serà definit com una mena de 'ruina al revés', entès com «lo contrario de la "ruina romántica", porque los edificios no *caen* en ruinas *después* de haber sido construidos sino que *crecen* hasta la ruina conforme son erguidos.» (Smithson, 1993d: 76). Espais com un gran aparcament que es troba al mig de Passaic no és que el captivin d'allò més a nivell estètic, però sí que li provoquen un seguit de sensacions i evocacions que relaciona i posa en joc amb algunes de les seves idees i pensaments recurrents: «No había nada *interesante* ni extraño en ese monumento plano, y sin embargo evocaba una especie de idea tópica del infinito» (Smithson, 1993d: 76). Entre les idees que podríem considerar que marquen d'una forma més clara la seva obra i la seva visió de les coses hi trobem, sense cap mena de dubte, l'entropia. Precisament a Passaic, un dels 'monuments' que més el captivarà serà un caixó ple d'arena perquè els nens hi puguin jugar (Fig. 355). La imatge li serveix d'una forma molt clara i evident per posar de manifest la seva idea d'entropia, que al mateix temps no deixa de ser també una mena de reflex del propi paisatge que se li presentava en aquell moment.

Imagínese la caja de arena dividida por la mitad, con arena negra en un lado y arena blan-



Fig. 355. *The Sand-Box Monument (also called The Desert)*, 1967.



Fig. 356. *The Fountain Monument-Bird's Eye View*, 1967.



Fig. 357. *Mirror and Shells*, 1969.

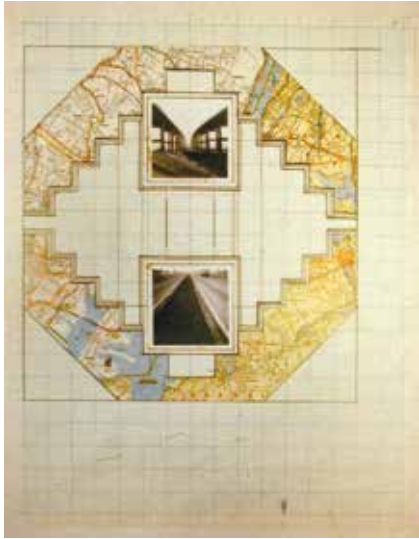


Fig. 358. *New Jersey, New York*, 1967. Mapa, fotografies, tinta i llàpis sobre paper.

ca en el otro. Tomamos un niño y hacemos que corra cien veces en el sentido horario por la caja, hasta que la arena se mezcla y comienza a volverse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario al de las agujas del reloj, pero el resultado no sería la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un aumento de la entropía. (Smithson, 1993d: 77)

La seva manera d'entendre la creació i el seu propi procés creatiu té cert punt d'atzar i risc, però reconeixerà que és l'única manera d'avançar i poder seguir fent art (Cfr. Smithson, 1993e: 111). Al llarg de les intervencions amb miralls que farà a Yucatán, a part de ser la idea del mirall i el seu reflex un altre aspecte recurrent per a l'evocació de la idea d'infinite i de les il·lusions de les coses, expressarà de quina manera la seva percepció de les coses, així com l'experiència d'aquestes, es veurà en part determinada per la manera de moure's i la motricitat de les seves passes. «El caminar condicionaba la vista, y la vista condicionaba el caminar, hasta que parecía que sólo los pies podían ver.» (Smithson, 1993e: 116). Unes intervencions que tan bon punt es varen realitzar i s'acabaven de fotografiar foren desmuntades quedant-ne, a part de les fotografies, únicament el registre de l'experiència en la memòria (Cfr. Smithson, 1993e: 117).



Fig. 359. *Nonsite (Oberhausen)*, 1968. Escorries, 5 recipients de metall, 5 mapes amb fotografies en blanc i negre.

Una altra de les experiències que considerem força interessant és la visita del mateix Smithson a l'Hotel Palenque, un espai caòtic i a mig fer, amb parts construïdes, altres esfondrades i altres en construcció, però al mateix temps molt properes a la ruïna. Allò que en síntesi es pot dir que l'atraurà de l'hotel serà precisament a través de la seva complexitat, caos i confusió, com si no fos capaç de poder entendre la seva lògica i coherència, aquest és el perquè de certes situacions i imatges que ens presentarà a la Universitat de Utah, enlloc de parlar d'allò que se suposava que parlaria, de les ruïnes maies de Palenque (Cfr. Castro, 2008: 95). Robert Smithson ens el descriurà com «indiferenciat», ja que aquest no té un centre clar (Cfr. Smithson, 2011: 8) a partir del qual poder entendre la seva distribució i relació amb els diferents espais. El definirà també com una mena de «desarquitecturització» (Cfr. Smithson, 2011: 12), un edifici que s'està esfondrant i construint alhora (Cfr. Smithson, 2011: 16). La capacitat d'inventar-se o recrear-se amb històries que tampoc sabem si són certes o no, però que ens ajuden a comprendre millor certes 'lògiques' i situacions que d'entrada ens poden semblar plenes de sentit també es fan evidents. «Llega-

mos al salón de baile [...]. Pensaron construir este espacio cuadrangular cerrado y cubrirlo con una estructura de madera y plástico translúcido, pero todos los niños del vecindario se dedicaban a tirar piedras contra el plástico y se rompió.» (Smithson, 2011: 28). També tenim altres tipus d'imatges com una cadira que es troba tota sola i que «es más bien conmovedora porque evoca la fugacidad del tiempo y el universo» (Smithson, 2011: 30). En tot el conjunt tampoc es manifesta cap element que ens proporcioni estabilitat, calma o fins i tot seguretat, i aquesta tensió que es pot apreciar arreu és precisament allò del lloc que captiva Smithson (Cfr. Smithson, 2011: 34). Altres comentaris i observacions ens remeten d'una forma directa a la idea de pintoresc: «Lo han hecho lentamente, con cierto grado de sensibilidad y elegancia, de manera que el follaje ha tenido tiempo para crecer entre las grietas del cemento» (Smithson, 2011: 40); o un altre comentari en la mateixa línia: «el montículo de ladrillos rotos. Lo que me pareció interesante es la manera en que la hierba crece, cómo desaparece bajo el montículo y cómo se puede ver al fondo del espeso follaje.» (Smithson, 2011: 46). I entorn a les seves recurrents idees i pensaments vers l'entropia i la noció d'infinnit es mostrarà captivat per centenars de petites pedres de riu situades en una paret (Cfr. Smithson, 2011: 48).

La importància del lloc és també un element clau i fonamental en l'obra de Robert Smithson, però ho serà especialment cap a aquells llocs que presenten algun tipus d'alteració, buscant «una desnaturalització més que no pas bellesa escènica creada artificialment.» (Smithson, 2000: 39). De la mateixa manera però que s'interessa per l'espai exterior, també estarà interessat en seguir treballant els espais interiors com les galeries. D'aquesta manera establirà i desenvoluparà una dialèctica que posarà en pràctica sota les premisses del *site*, per un costat, i el *non-site*, per l'altre. Els seus plantejaments entendran el *site* com l'espai exterior -«on la teva ment perd els límits i preval un sentit de l'oceànic» (Smithson, 2000: 46), com si et veiessis empès cap a la perifèria, cap a un espai sense definir ni cap tipus de referència- del qual n'extraurà material per portar-lo al *non-site* -entès com a 'centre', a la galeria. Aquí, aquest conjunt de matèria provinent d'un altre lloc ens remetrà al seu espai originari, presentant-se i funcionant com una espècie de mapa. La dialèctica entre l'exterior i l'interior es presenta de forma clara, ja que «tot el que té certa importància passa fora de l'habitació. Però l'habitació ens recorda els límits de la nostra condició.» (Smithson, 2000: 46). Aquest tipus de plantejament permet que

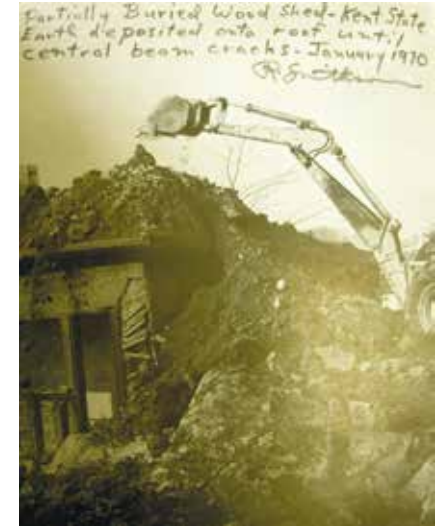


Fig. 360. *Partially Buried Woodshed*, 1970.



Fig. 361. *Partially Buried Woodshed*. Vuit anys després, 1978. [Fotografia de Nancy Holt]



Fig. 362. Study for Broken Circle / Spiral Hill, 1971.



Fig. 363. Broken Circle, Emmen, Holland, 1971.



Fig. 364. Amarillo Ramp, Texas, 1973.

els projectes no esdevinguin una simple conceptualització o idea 'utòpica', ja que Smithson mostrarà interès per la part matèrica i física, pel propi pes de la matèria. «M'agrada la idea de transportar roques del país. M'intensifica la sensació de pesantor, de càrrega.» (Smithson, 2000: 47). Però al mateix temps, cap de les dues situacions ens permetrà tornar a l'estat 'originari' de l'emplaçament, ja que més bé es produeix una interdependència entre el *site* i el *non-site* que provoca una certa dislocació, «incapacitades per designar un lloc fora de l'acte mateix de transitar perpètuament d'un extrem a l'altre.» (Peran, 2000: 66). El mateix Smithson es pregunta si el *site* actua com una espècie de reflex del *non-site*, o bé si la situació es produeix a l'inrevés.

Ambos lados están presentes y ausentes a la vez. La tierra o el suelo del *Site* está situado en el arte (*Nonsite*) en lugar de estar el arte colocado sobre el suelo. El *Nonsite* es un contenedor dentro de otro contenedor más. Las cosas bidimensionales y tridimensionales intercambian posiciones entre sí en el ámbito de convergencia. La escala grande se convierte en pequeña. La escala pequeña se convierte en grande. (Smithson, 1993j: 182)

Smithson se sentirà captivat i inspirat per la manera en la que Federik Law Olmsted, en la seva època, va concebre i entendre el projecte de Central Park, considerant-lo «el primer 'artista de *earthworks*' de Norteamérica» (Smithson, 1993i: 178). L'atraurà també el fet que al llarg dels primers anys de la construcció de Central Park, l'emplaçament mantenia un cert aspecte de 'pedrera', ja que la vegetació encara no predominava (Cfr. Smithson, 1993i: 180), i serà amb el pas del temps que el lloc adquirirà un aire pintoresc, en la mateixa línia que ens recorda Uvedale Price i que el mateix Smithson ens recull: «Cuando la crudeza de tal corte en el terreno se suaviza, y el pasado queda oculto y ornamentado por los efectos del tiempo y el progreso de la vegetación, la deformidad, por este proceso normal, se convierte en pintoresquismo» (Smithson, 1993i: 175). Aquest serà també algun dels arguments que Smithson utilitzarà per posar en evidència que la natura està en constant procés de transformació i que, distant de certs ideals i visions estereotipades i/o bucòliques, d'alguna manera o altra acabarà amagant o absorbint el rastre i la 'ferida' de l'acció antròpica. La relació que Smithson establirà amb la natura serà més bé complexa, fugint dels posicionaments fàcils i en certa manera previsibles. En remarcarà un cert enfocament dualista i dialèctic, defugint de la concepció de la natura en un sentit clàssic i

mostrant afinitat cap a la desnaturalització i els elements imaginaris més que no pas orgànics (Cfr. Smithson, 2000: 47). «Aquest propòsit el situa entre els pioners en la recerca d'un encontre creatiu entre l'art i la natura, tot acceptant la fragilitat d'aquest diàleg, lluny de la mera crida ecologista i la inculpció per l'excés tecnològic.» (Peran, 2000: 64). Cal entendre l'obra d'Olmsted a través d'un seguit de relacions i transformacions en constant canvi i evolució. Si es fa una mica d'història del lloc ens adonem que «nada sigue siendo lo que es ni permanece donde está» (Smithson, 1993i: 179). En síntesi, es podria resumir recordant que «los parques de Olmsted existen antes de estar acabados, lo que significa, de hecho, que no se termina nunca; permanecen como portadores de lo inesperado y de la contradicción en todos los niveles de la actividad humana» (Smithson, 1993i: 176). D'aquesta manera no es cau ni en el transcendentalisme ni en el formalisme, sinó que es tracta i es basa en el que Smithson entendrà com «materialismo dialéctico aplicado al paisaje material.» (Smithson, 1993i: 176).

*Spiral Jetty* és clarament una de les obres més conegudes i 'populars' del conjunt de treballs de Robert Smithson, arribant-se a convertir en una clara icona de la postmodernitat (Cfr. Maderuelo, 2008: 21). En un primer moment, Smithson pretenia realitzar una illa amb l'ajut de barques (Cfr. Smithson, 1993j: 182), però en familiaritzar-se una mica més amb el lloc i poder concretar quin seria l'emplaçament exacte de l'obra, canvia d'opinió, serà a través de la pròpia experiència i contemplació directa d'aquest lloc que hi podrà establir una certa intuïció, sentiment i estat emocional en sintonia amb l'indret que seran fonamentals per definir la forma i el sentit final de l'obra.

Mientras contemplaba el emplazamiento, éste reverberaba hacia los horizontes para sugerir un ciclón inmóvil, mientras que la luz parpadeante hacía que el paisaje entero pareciera temblar. Un terremoto latente se extendió por la quietud Palpitante, por una sensación de rotación sin movimiento. Este lugar era un rotativo que se encerraba en una redondez inmensa. De ese espacio giratorio emergió la posibilidad de *Spiral Jetty*. Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna estructura, ninguna abstracción podía mantenerse unida a otra en la realidad de esa evidencia. (Smithson, 1993j: 183)

L'espiral és una figura a mig camí entre el replegament i l'expansió, dificultant-nos veure



Fig. 365. Lake Great Salt, Utah. Dibuix de *Spiral Jetty*.



Fig. 366. *Spiral Jetty*. Lake Great Salt, Utah. 1970.



Fig. 367. *Spiral Jetty*. Lake Great Salt, Utah. 1970.



Fig. 368. 1000 Tons of Asphalt, 1969.



Fig. 369. Asphalt Rundown, Rome, 1969.



Fig. 370. Second Mirror Displacement, Yucatan, Mexico, 1969.

clarament el centre i si s'expandeix o es contreu. En filmar la pel·lícula de *Spiral Jetty*, Smithson fa una observació que posa en evidència l'escala que va del micro al macro i, al mateix temps, estableix una sintonia amb la sala on va ser filmat un fragment del film: «Hay veces en las que el gran exterior se encoge fenomenológicamente a la escala de una prisión, y a veces en el interior se expande hasta la escala del universo.» (Smithson, 1993j: 187). Tot i que no en el mateix sentit, sí que es podria establir una certa relació entre aquesta observació i les tipologies d'un espai acotat i obert que hem intentat definir i comentar d'una forma breu més amunt (al capítol 3.2). Al mateix temps però, no es pot negar també la connotació entròpica de la pròpia forma de l'espiral -a banda de l'emplaçament i les dialèctiques que s'estableix amb el lloc-. L'espiral presenta «la pèrdua del centre com a impuls natural i no imposat del creixement i, desota [sic.] aquest principi d'irreversibilitat, es converteixen, a la vegada, en les formes del desplaçament, pròpies de la naturalesa entròpica de l'art i de la Terra» (Peran, 2000:61).

A banda de l'interès de Smithson pels espais degradats posant en joc la idea d'entropia en gran part de les seves obres, una de les seves aportacions més evidents i suggerents a través del seu pensament i escrits és el fet d'establir una analogia de la terra amb la ment, partint d'aquesta manera de la imatge 'exterior', d'allò que està davant els seus ulls i, per tant, 'l'ajuda' o li suggereix cert pensament o relació. Ens referim al fet de posar de manifest que l'entropia és una de les qualitats essencials i inherents del propi pensament i del mateix procés i acte creatiu. «La mente de uno y la tierra están en un estado de erosión constante» (Smithson, 1993g: 125). Aquesta manera d'entendre l'art i el seu propi procés s'ha d'entendre també com una forta crítica al sistema de l'art imperant, fruit d'una visió reduccionista de les coses (Cfr. Smithson, 2009b: 73) i en favor d'uns pocs que acaben 'controlant' i incidint en l'obra de qui fa, de tal manera que aquesta s'acaba convertint en quelcom previsible i fàcil de digerir (Cfr. Ortega, 2009: 12). El mateix llenguatge tampoc pot evitar la qualitat entròpica. Precisament per aquest fet, Smithson critica l'actitud de determinats periodistes 'disfressats' de crítics que pretenen 'adoctrinar' la gent, però quan les paraules els fallen acaben fent ús d'alguna cita poètica (Cfr. Smithson, 1993g: 129). Poder prendre una major consciència, al llarg del propi procés creatiu, de la importància del temps i els seus processos 'erosius' i 'entròpics', vol dir poder entendre millor la complexitat de les idees, les seves bifurcacions, sedimentacions i relacions amb la realitat físi-

ca que ens envolta i l'experiència que en tenim d'aquesta. «La crítica, dependiente de las ilusiones racionales, gusta a una sociedad que valora tan sólo el arte de tipo artículo de consumo, separado de la mente del artista. Al separar el arte del "proceso primario", el artista es engañado de más de una manera.» (Smithson, 1993g: 131). Cal recordar per tant les qualitats de l'art com «una activitat especulativa que muta constantment, tal com el moviment entròpic i sense fi que transforma perpètuament la terra.» (Peran, 2000: 57). Per tant, es remarca un cop més la capacitat d'indagació del propi art, sense poder-se estancar en paràmetres absoluts i perpètuament estables (Cfr. Peran, 2000: 56). D'aquesta manera s'entén millor l'interès i afinitat de Smithson pels espais en transformació i el recull de la cita que fa d'Heràclit quan exposa: «El mundo más bello es como un montón de cascotes dejados caer en confusión.» (Smithson, 1993g: 126).



Fig. 371. *Eight Part-Piece* (Cayuga Salt Mine Project), 1969. Sal roca i miralls.

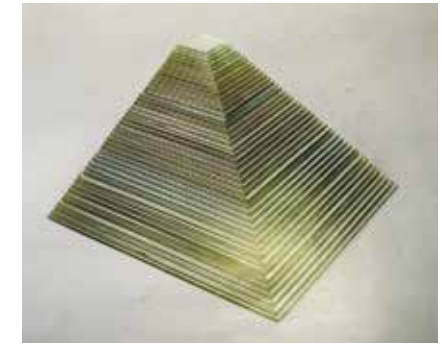


Fig. 373. *Mirrored Ziggurat*, 1966.



Fig. 374. *Mirror Trail*, New Jersey, 1969.



Fig. 372. *Hotel Palenque*, Yucatán, Mexico, 1969-72.



Fig. 375. Robert Smithson realizant *The Map of Glass (Atlantis)*, Loveladies, Nova Jersey, 1969.

## 4. 4. DAVID NASH, ENTORN I MATÈRIA PRIMA



Fig. 376. *Three Dandy Scuttlers (The Chours Line)*, 1976.



Fig. 377. *Tree to Vessel*, Dibuix. 1990.



Fig. 378. *Capel Rhiw interior*, 1977.



Fig. 379. *Ash Dome*, Maentwrog, North Wales, 1977-1996. (David Nash podant els arbres de l'obra).

Més enllà de les formes que adquireixen les seves obres, ens interessa especialment l'obra de David Nash per la manera que té d'entendre la fusta, el material que utilitza quasi d'una forma gairebé exclusiva al llarg de la seva trajectòria artística. Bàsicament es tracta de fer ús del temps, així com dels efectes del clima i la pròpia natura com a agents més a tenir en compte en la forma en la qual l'obra acabarà esdevenint. Es tracta d'una mena de diàleg, d'una relació a dues bandes entre allò que fa el propi artista i allò que deixa o no deixa fer a la natura -o allò que sap que pot passar perquè l'obra adquireixi ple sentit i no es limiti a ser un objecte de contemplació artística aïllat del seu entorn i de les pròpies característiques intrínseques de la matèria que s'utilitza-. A diferència d'altres artistes de la seva època amb certs plantejaments i inquietuds vers el lloc similars -com Robert Smithson i Richard Long-, caldria recordar que la manera d'entendre la pròpia obra i el procés de treball -de Nash- és per la seva banda més intuïtiu i experimental i, en certa manera, menys 'conceptual', interessat per les qualitats metamòrfiques de la fusta (Cfr. Castro, 2005: 49, 51). Nash, «frente a la desmaterialización conceptual, reivindica el oficio, el trabajo manual y el contacto directo con la materia» (Maderuelo, 2008: 32), però al mateix temps es mostrarà afí a les noves inquietuds artístiques, més preocupades per l'emplaçament i els 'condicionants' de l'obra que no pas per la vessant purament objectual d'aquesta, més pròpia de les avantguardes (Cfr. Maderuelo, 2005: 14).

Una de les preguntes fonamentals que Nash es va plantejar a l'inici de la seva trajectòria va ser «com fer viable una escultura de llenya a l'exterior» (Nash, 2007: 42). Com es dedueix, la resposta va ser el fet d'entendre els elements que transformen la fusta a l'exterior com quelcom que podria donar un valor afegit a les seves peces, on el temps i els seus efectes no es podrien negar, acceptant la naturalesa de les coses. El fet de desmarcar-se de bon començament de les teories i de les seves primeres construccions, que realitza utilitzant



fustes pintades buscant una mirada cap a l'entorn que l'envolta, va permetre també que s'adonés del fet que «hi havia 'pensament' en el moviment físic i en els materials físics. El contacte que el meu cos i la meua ment tingueren amb aquesta matèria prima es convertí en idees noves i diferents.» (Nash, 2007: 42). Un fet decisiu per poder-se plantejar tot aquest seguit de coses va ser l'oportunitat de netejar un bosc a Cae'n-y-Coed, del qual a canvi ell en podria utilitzar la fusta. Va trigar uns tres anys, anant-hi les estones lliures que podia, sense fer ús d'eines elèctriques o mecàniques. Fins i tot s'hi va construir una cabana per refugiar-s'hi els dies de mal temps. Aquesta experiència va ser clau i decisiva en la seva trajectòria, ja que a més fou la millor forma de conèixer les característiques i particularitats de cada tipus d'arbre i fusta. Aquests primers anys treballant a Cae'n-y-Coed es poden entendre com una clara declaració de principis, «como si pretendiera refundar el arte de la escultura, encontrar el grado cero de lo escultórico, establecer el punto primigenio desde el que poder replantear qué es la escultura» (Maderuelo, 2005: 14).

Una de les obres que posa de manifest un canvi de rumb en la manera de fer i d'entendre l'escultura és *Nine Cracking Balls* (Fig. 395), que realitzarà a cops de destal, sense retocar ni polir la forma final, i que a més deixarà passar el temps per veure com s'esquerden (Cfr. Albertazzi, 1995: 42). Quan introdueix la serra mecànica en la seva obra, després d'un període inicial de no fer-ne ús (1965-1975), aquesta en part respon a les noves possibilitats i facilitats de l'eina, però al mateix temps no deixa de banda les qualitats més elementals de la fusta en general i de cada tronc o peça en particular, deixant també que l'assecat de la fusta verda actuï i vagi corbant els talls rectes que en un inici havia realitzat. Les seves peces es mouen a mig camí entre les que manifesten una tendència a ser més compactes i unitàries, i les que d'alguna manera manifesten una tendència i un gest d'expandir-se cap a l'exterior (Cfr. Lynton, 2007: 29). Al llarg del seu procés de treball, l'esforç físic i continu li proporciona un cert ritme, que el porta a un cert estat de meditació (Cfr. Lynton, 2007: 13). Cal afegir també que en determinades situacions serà la idea qui predomini i qui el porti a fer un determinat treball, amb el seu consegüent esforç físic. «Normalmente la idea me da fuerzas; porque las ideas tienen energía. Me siento vigorizado por la idea.» (Grande; Nash, 2005: 41). Serà però a través del contacte directe que apareixeran les seves inquietuds i idees fonamentals a nivell conceptual, preocupat bàsicament per l'origen -com un determinat objecte esdevé possible-, pel lloc i la relació que s'estableix tant abans



Fig. 380. David Nash podant a Cae'n-y-Coed, 2004.



Fig. 381. *Divided Oaks*, Kröller-Müller Museum. Holanda, 1985.



Fig. 382. *Ash Dome*, fotografiat al 2004.

Fig. 383. *Cube with branch*, 1987.Fig. 384. *Extended Cube*, 1986.

com després de realitzar la peça i, evidentment, -finalment- pel canvi, tant de la peça com de l'entorn al llarg del temps (Cfr. Nash, 2007: 65). El lloc i la seva manera d'entendre'l i aproximar-s'hi també és un element singular de l'obra de Nash (Cfr. Lynton, 2007: 18). Des del moment que li van oferir fer una exposició al Japó i Nash, enlloc de portar les peces allà, va decidir trobar un altre lloc allà mateix, amb algun arbre caigut que pogués utilitzar per realitzar el seu treball *in situ*, la relació i el vincle amb el lloc ha estat més evident encara. És difícil que s'expressi d'una forma més clara sobre la seva manera d'entendre el lloc: «No puedo soportar la escultura que utiliza el terreno como trasfondo. Me resulta ofensivo.» (Grande; Nash, 2005: 45).

A banda de les seves peces de fusta on hi deixa manifestar el pas del temps, serà en els arbres que plantarà i que al llarg dels anys anirà cuidant i 'modelant' on el valor del temps es manifestarà d'una forma més clara. La tasca de Nash passa doncs per anar molt més enllà dels coneixements i del mateix ofici d'horticultor, posem per cas, a fi de fer del propi creixement de l'arbre un art i, al mateix temps, un diàleg i dialèctica de mútua dependència entre l'home i la natura. A banda de totes les altres obres que té plantades als seus terrenys, *Ash Dome* (Fig. 379 i 382) és la primera que realitzarà i també la més coneguda. Una de les inquietuds fonamentals que en el seu moment el va portar a realitzar aquesta peça prové del fet de voler fer una obra que «pertanyi veritablement a l'exterior i que lligui amb els elements en lloc de resistir-s'hi.» (Albertazzi, 1995: 11). En realitzar *Ash Dome*, tenint en compte el context social i polític de l'època, Nash ho entengué com una mena de compromís, com un acte de fe cap al futur (Cfr. Grande; Nash, 2005: 35). Es tracta d'una mena de contracte a llarg termini, que només és possible si Nash està constantment pendent d'allò que ha plantat. La paradoxa però, es produeix en la reacció de determinat públic, que per una banda els agraden les bardisses ben cuidades, però en canvi no vol que les podin (Cfr. Grande; Nash, 2005: 35). Nash posà clarament de manifest el paper de l'agricultura i de la pròpia cultura per modelar la natura, ja que és un fet intrínsec de la pròpia condició humana. Per tant la tasca de Nash és cultivar obres d'art (Cfr. Maderuelo, 2005: 13), fer brotar escultures (Cfr. Albertazzi, 1995: 8).

*Wooden Boulder* (Fig. 394) és també una obra singular, una obra en procés o entesa també com el procés mateix, del trajecte al llarg dels anys d'una gran peça de roure que acaba

agafant la pàtina i l'aparença d'una gran pedra de riu. És el llarg i lent trajecte d'uns vint-i-cinc anys fins que Nash la perd de vista i aquesta arriba a mar obert. L'obra és també el fet d'anar-la seguint i fotografiant al llarg del seu recorregut, com aquesta esdevé part del paisatge i com també hi flueix i l'atravessa. És clarament també una obra fruit de l'espontaneïtat i creativitat del moment, ja que en un principi la peça tallada a partir d'un roure caigut havia de ser transportada a l'estudi de l'artista, però quan aquesta va caure riu avall, dificultant la tasca de portar-la, la situació va canviar completament (Crf. Grande; Nash, 2005: 49). Va ser llavors quan la fusta sota els canvis i l'erosió va esdevenir força interessant (Cfr. Nash, 2007: 66), optant per deixar-la allà, fotografiant-la i filmant-la al llarg del seu curs, sense intervenir-hi més ni moure-la de lloc -llevat d'alguns casos puntuals, com per tenir-hi accés quan uns terrenys canviaven de propietari i quan va quedar enganxada davall d'un pont-. David Nash «tiene que acompañar a la obra en su *viaje*, encarnar esta alegoría de la vida, contemplar cómo termina por fundirse con un paisaje infinito.» (Castro, 2005: 55).

Al llarg dels darrers anys Nash ha fet ús del foc per cremar les seves obres, ja sigui només parts puntuals o tota la peça, i darrerament aquest aspecte ha agafat un relleu més important en la seva obra, ja sigui presentant escultures amb les superfícies completament carbonitzades (Fig. 387) o combinant peces i, parts d'aquestes sense cremar amb les cremades (Fig. 392 i 397). Es tracta de sotmetre la fusta als canvis d'un nou element més. Quan observem una peça cremada la nostra forma d'apropar-nos a l'objecte canvia. Ja no ens apropem a un material proper i conegut com és la fusta -el qual ens porta primer a percebre el material i després la forma-, amb les



Fig. 385. *Biesbos Stove*. Biesbos, The Netherlands, 1981.



Fig. 388. *The first hut*, 1972.



Fig. 386. *Fork Stack*. Birch, 1973.



Fig. 389. The technique used to promote angled growth in *Ash Dome*, 1983.



Fig. 387. *Black Dome*. Forest of Dean, England, 1986.



Fig. 390. One of the larches staked for *Learning Larches*, 1989.



Fig. 391. Pyramid, sphere and cube identified by Nash in the mountains of Cnicht, Moelwyn Mawr and Moelwyn Bach, seen from Porthmadog, Gwynedd, North Wales.



Fig. 392. Pyramid. Otoineppu, Japan, 1993.



Fig. 393. Cracking Box. Oak, 1979.



Fig. 394. Wooden Boulder, 1981.



Fig. 395. Nine Cracked Balls, 1970-1971.



Fig. 396. Family tree 1967-1995, 1995.



Fig. 397. Black Folds, 1989-1990.

peces cremades succeeix l'inrevés i la forma agafa protagonisme (Cfr. Collins, 2001c: 25). El negre ens evoca una absència, però al mateix temps no deixa de ser una part del cicle de transformació de la fusta.

Un altre aspecte que cal apuntar és també el dibuix en la seva obra, que bàsicament realitza quan té la peça acabada -a banda dels esbossos previs o durant la confecció de certes obres-, o en el cas d'*Ash Dome*, per exemple, per poder projectar i entendre millor la seva forma. Però més enllà dels dibuixos que es puguin fer per separat de cada element, és especialment interessant observar les sèries que anomena *Family Tree* -Arbre genealògic (Fig. 377 i 396), on Nash intenta, a part d'aprofitar al màxim cada peça de l'arbre, connectar les diferents peces a partir de les evolucions, agrupant les que parteixen de conceptes similars, mostrant d'alguna manera com es despleguen les idees i els processos de creació, com una obra porta a una altra i com, per exemple, en algun aspecte una obra recent es pot connectar amb obres de fa més anys.



## 4. 5. CHRIS DRURY, LA PORTA DE L'ESPAI CLOS

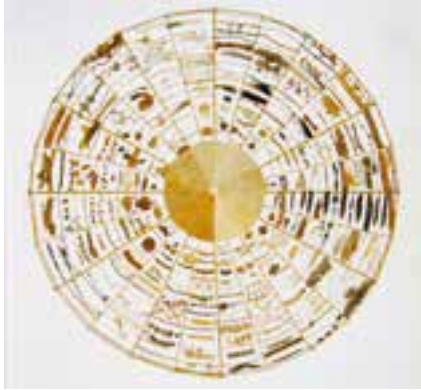


Fig. 398. *Medicine Wheel*, 1982-83. One natural object for each day of the year. Twelve segments of paper, one for each month, from the pulp of particular plants. A mushroom print.

L'obra i la trajectòria artística de Chris Drury ens interessa bàsicament per la importància i el pes que tenen els refugis, i la idea d'aquests, en el conjunt del seu treball, a part d'altres processos -com per exemple el de la confecció de *Medicine Wheel* (Fig. 398)- que tampoc es poden deixar de banda. En síntesi, i en un nivell genèric, es pot dir que la seva obra estableix un cert vincle entre la natura i la cultura o, dit d'una altra forma, entre aquells elements que la pròpia condició humana, especialment en la societat occidental del moment, tendeix a separar i a veure com coses completament 'oposades' (Cfr. Grande; Drury, 2005: 399). L'elecció dels espais i llocs on treballar i desenvolupar un determinat treball de creació també tindrà una importància clau, preferint distanciar-se de les grans ciutats, caminant per indrets més o menys remots, on el fet de no trobar-se amb distraccions i 'interferències' li permeten afavorir un estat mental capaç de trobar-se a si mateix, de veure i conèixer millor la seva pròpia naturalesa (Cfr. Furlong; Drury, 2002: 72).



Fig. 399. *Basket for the Forest Deer*. Roots and antlers, 1987.

Més que les idees i conceptualitzacions que d'entrada es puguin establir amb un determinat espai o projecte, Drury prefereix aproximar-s'hi d'entrada des d'una «sensació ventral» (Furlong; Drury, 2002: 72), des d'una aproximació intuïtiva, experiencial i directa, ja que és la seva manera de procedir per determinar les qualitats o potencialitats d'un lloc per a un treball concret, posem per cas. Les estructures o refugis que realitza, en part, provenen també d'un cert impuls o necessitat espontània i instintiva (Cfr. Grande; Drury, 2005: 398). Per la seva forma de treballar, així com per certes relacions simbòliques i fins i tot de caràcter 'màgic' en la seva obra, se l'ha considerat una mena de xaman, o almenys amb actituds molt afins a aquests. Tant els somnis com la natura no es poden considerar aspectes desvinculats pel xaman, ja que aquests posen de manifest la relació fonamental amb el jo, on els mons interiors i exteriors es troben en completa sintonia i relació (Cfr. Reason, 1987: 68). La funció del xaman però no serà la de modificar la na-

tura, sinó més bé la de poder mediar entre les seves forces, a fi d'establir una correcta harmonia amb els diferents elements (Cfr. Reason, 1988). La seva forma de procedir i entendre el seu propi procés creatiu el portarà a fer un tipus de formes i obres que d'entrada potser no són percebudes com a obres d'art (Cfr. Albertazzi, 1994a: 110) pel fet que moltes d'elles les podríem relacionar exclusivament amb objectes d'artesanania o amb construccions o elements propis d'altres cultures. Tot i que Drury ens recordarà que per molt que en certs aspectes mostra afinitat amb altres cultures d'un caire més 'primitiu', el seu treball és plenament actual i contemporani (Cfr. Furlong; Drury, 2002: 76). La importància dels materials que utilitza tampoc es pot deixar de banda, ja que treballa en plena sintonia amb els diferents indrets on intervindrà, tant si l'obra té un caràcter més permanent, efímer, o bé si es fa una recollecció de determinats materials per un tipus concret de cistell i es porta a un espai interior, posem per cas.

El fet de poder conèixer a Hamish Fulton, i compartir una caminada d'uns quants dies amb ell, va marcar al cap del temps la forma de treballar i entendre el propi procés creatiu per part de Drury. A quest va deixar de banda l'escultura figurativa, interessat més per l'experiència de caminar per diferents indrets -realitzant també algun refugi temporal per passar-hi la nit- on la pròpia experiència del lloc i dels canvis meteorològics, la pròpia fatiga i el fet de recórrer espais diversos i singulars li afavorien un cert estat emocional i mental molt favorable per a la creació, on les sintonies entre l'estat emocional interior i la realitat exterior arriben a ser com una única cosa (Cfr. Syrad, 1998: 7). El procés de treball és un dels aspectes en què realment està interessat i, en el cas dels encàrrecs que pot arribar a fer, quelcom a tenir en consideració i força inte-

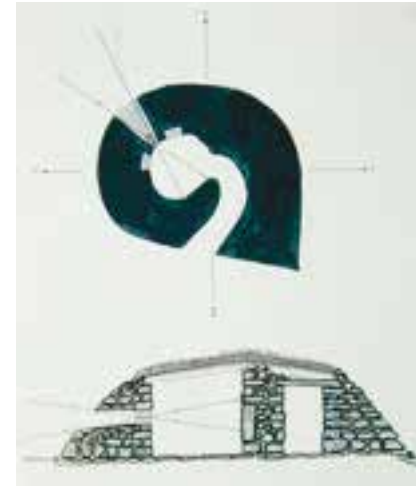


Fig. 400. Dibuix per *Hut of the Shadow*.



Fig. 401. Imatge interior de *Hut of the Shadow*.



Fig. 402. *Hut of the Shadow*. Stone walls, timber and turf roof, mirrors, lens. North Uist, Western Islands Scotland, 1997.



Fig. 403. *Cloud Chamber*.



Fig. 404. *Cloud Chamber*. Willow structure dauded with mud, top and doorway made of reeds. Beelden Buiten, Tiel, Belgium, 1990.

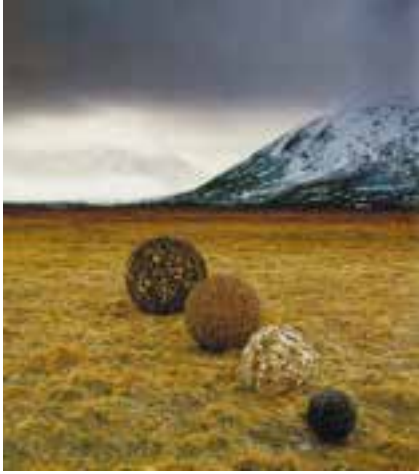


Fig. 405. Four Spheres. Deer scats, deer bones, pine cones, pine «bones» (roots dug from the bogs, relics of the ancient Caledonian Forest). Ben Alder, Grampian mountains, Escotland, 1984.



Fig. 406. Shelter for Dreaming. Hazel and dogwood branches covered with turf. Friston Forest, Sussex, 1985.



Fig. 407. Imatge interior de *Cloud Chamber for the Trees and Sky*, 2003.

ressant. En alguns casos la interacció amb la gent i amb les comunitats amb les quals desenvolupa algun tipus de treball també serà determinant (Cfr. Furlong; Drury, 2002: 79). Tot i que com s'ha anat veient la seva forma d'aproximar-se al procés és bastant intuïtiva, tampoc nega ni descarta les idees d'un caire més conceptual. Això sí, en un primer moment però cal deixar de pensar, ja que és la manera de fer art (Cfr. Furlong; Drury, 2002: 90). En tot cas es pensa posteriorment i, d'aquesta manera, s'entén millor l'ambigüitat i complexitat del procés creatiu i de la seva manera d'aproximar-se a les coses. Si seguim el seu pensament, podríem intuir que el seu treball s'ha d'entendre com una mena de reflex/mirall de l'univers. «Quan els pensaments desapareixen, la ment és el mirall de l'univers.» (Drury, 1998: 96). Almenys aquesta és la forma i direcció que ell entén de la seva tasca.

El gest i l'acció d'acotar-se per recollir unes plomes al llarg del seu passeig se li plantejà com un possible treball a realitzar diàriament al llarg d'un any. *Medicine Wheel* (1982-1983) és una mena de calendari de canvis, format per 365 objectes repartits en una roda de vint-i-quatre radis. Drury es proposà recollir diàriament un objecte, com una manera d'entrelligar «la casualidad y mi vida y el mundo natural» (Grande; Drury, 2005: 403). Un procés lent, pacient i al mateix temps selectiu, com deixant també que els objectes se li 'apareguin' en lloc d'anar a buscar-los amb una actitud neguitosa i desesperada cada dia, per si fos capaç de trobar-ne realment d'interessants o que fessin referència a l'època de l'any i a la seva situació personal (Cfr. Furlong; Drury, 2002: 91). Es tracta, evidentment, d'una obra força important per a la posterior trajectòria artística del mateix Drury i el nou camí que emprendran els seus treballs, passant posteriorment per fer algunes peces de cistelleria, però especialment per preguntar-se sobre les relacions entre els materials, el lloc i el temps. «Les veritables bases de tot el meu treball -el moviment entre l'exterior i l'interior- és allò ocult a la *Medicine Wheel* (Roda de medicina) com a component vital.» (Drury, 1998: 17).

Tot i que actualment Drury es considera més reticent a realitzar segons quin tipus d'intervenció (Cfr. Grande; Drury, 2005: 402), durant un temps es va dedicar també a marcar els llocs significatius i especials per allà on passava a través de fites -mitjançant pedres en equilibri-, que bé podia deixar al lloc o, un cop fotografiades, les esfondrava. Per a Drury, són i marquen «algo más fuera del circuito cerrado del yo, algo que fluye y cambia conti-



nuamente.» (Grande; Drury, 2005: 407). Marquen un instant i un moment precís, una experiència o vista significativa, com si possessin de manifest que han trobat el geni del lloc. Si per una banda cal entendre els refugis com vertaders espais d'aturada al llarg del camí, «una fita és una coma en el ritme del caminar. En contra del rerefons de l'acció meditativa del caminar, les fites son marques de punts àlgids/moments de goig al llarg del camí.» (Drury, 1998: 58).

La forma i manera de concebre el refugi per part de Drury ha anat evolucionant i sofisticant-se al llarg dels anys, passant d'espais temporals per passar-hi una sola nit a tenir un caràcter simplement simbòlic i no fer-ne ús, o bé utilitzar-ne altres amb un caràcter més estable i permanent, on fent servir la 'tècnica' de la càmera obscura hi projectarà al seu interior o bé núvols o allò que envolti el propi refugi. De la primera cambra de núvols d'un caire més precari i experimental que realitzarà al jardí de casa seva a les actuals que fa per algun encàrrec, hi ha una evident evolució, passant, en un principi, de fer una simple obertura per deixar passar la llum, a l'ús de miralls i lents en les obres més recents. Però per damunt de tot són recintes de recolliment i silenci que sintonitzen plenament amb allò que tenen al seu voltant.

L'espai interior que es crea a través del refugi suposa també establir una mena de frontera, de distinció entre allò exterior que l'envolta i la 'fosca' de dins. Però al mateix temps, rep una imatge de l'exterior, com si aquesta provingués d'un altre món, ja sigui pel fet de ser invertida, que només es projecti en un espai reduït, que la vista necessiti cert temps per acostumar-s'hi i apreciar la imatge, que parts d'aquesta puguin estar desenfocades, que no totes les imatges siguin en color,



Fig. 408. Dibuix per Star Chamber.



Fig. 409. Star Chamber, 2006. Vanderbilt Dyer Observatory.



Fig. 410. Vista lateral de Star Chamber, 2006. Vanderbilt Dyer Observatory.



Fig. 411. Interior de Star Chamber. (Arbres sense fulles).

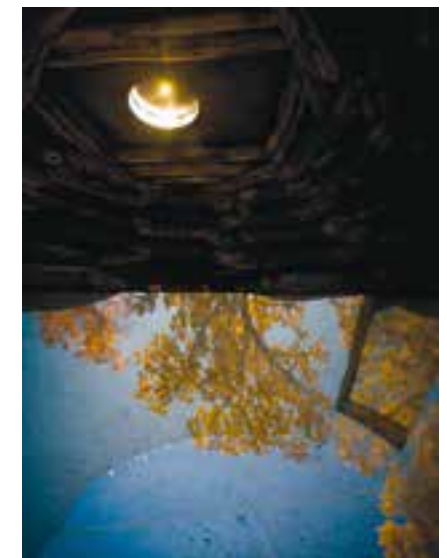


Fig. 412. Interior de Star Chamber. (Arbres amb fulles).



Fig. 413. *Shelter for the Four days on Muckih Mountain*. County Donegal, Ireland, 1986.

que el cas dels núvols o d'aigua projectada a l'interior i al mateix temps movent-se ens accentuï una noció de mobilitat i flux com si les parets del recinte haguessin desaparegut i l'espai s'hagués fet extens, etc. En el cas de la *Wave Chamber* (Fig. 419, 420, 421, 422, 423, 424), per exemple, Drury ens recorda que quan plou i fa mal temps la lent del refugi s'entela i llavors no es veus res, però sí que sents plenament l'embat de la tempesta a l'exterior, com les onades rompen en les roques de fora (Cfr. Drury, 1998: 117). El propi Drury ens recorda també el paper de l'experiència de l'espectador i el seu estat emocional per poder percebre aquell espai com quelcom silenciós i reconfortant, ja que no es pot passar tota la responsabilitat de la situació al refugi en si i a les seves especificitats materials i concretes. Cal recordar que es tracta més bé d'una 'il·lusió' de tranquil·litat i serenor, ja que «com a espai tranquil i meditatiu no garanteix una ment silenciosa. En la vida tot és moviment; només la ment manté la possibilitat d'estar-se quieta.» (Drury, 1998: 108). Però per altra banda no creu que la gent hi entri i hi accedeixi pensant en les seves preocupacions i inquietuds, sinó abocant-se plenament a l'experiència i, per tant, esdevenint possible la quietud i la calma, pròpia d'un espai de meditació pel qual està fet (Cfr. Furlong; Drury, 2002: 76).



Fig. 414. *Air Vessel*, 1994.

El treball de Drury, com el mateix fet de teixir cistells, té quelcom de repetitiu, manual i pràctic, però al mateix temps 'hipnòtic', ja que ens porta la ment a un altre estat i situació en la qual podria estar en un principi si es presentés desconneca i desfragmentada d'allò que l'envolta i s'està fent en aquell precís moment, o en una experiència determinada, posem per cas. En el seu treball, la combinació i necessitat complementària alhora de treball físic per un costat i mental per l'altre és innegable (Cfr. Grande; Drury, 2005: 412). Les imatges a través de fotografies són un dels recursos que utilitza per presentar i poder donar a conèixer el seu treball però, a diferència per exemple de Richard Long, qui realitza les intervencions en llocs apartats on no seran visitades per ningú ni en té interès -ja que només se n'emporta i l'interessa l'experiència d'aquell lloc i moment sintetitzada en la fotografia, la qual acaba en certa manera esdevenint l'obra, o bé el resultat final d'aquesta-, Drury reivindica l'experiència directa del lloc per poder experimentar i entendre en pròpia pell l'obra, de manera que està interessat en el fet que la gent pugui visitar l'indret (Cfr. Furlong; Drury, 2002: 81).

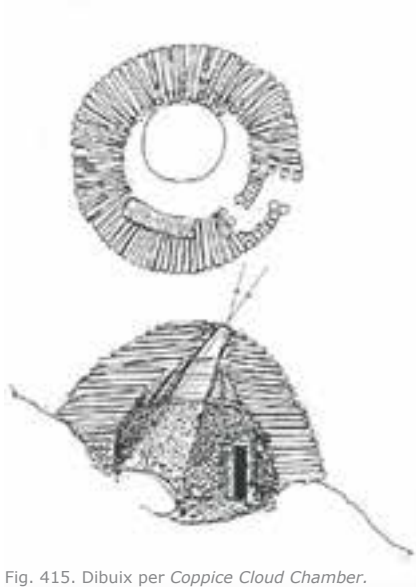


Fig. 415. Dibuix per Coppice Cloud Chamber.

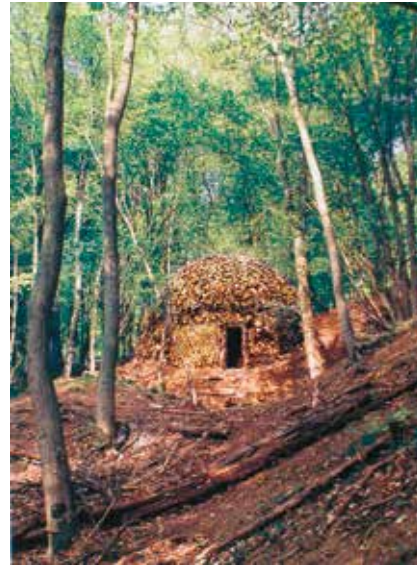


Fig. 417. Coppice Cloud Chamber. Kings Wood, Challock, Kent, 1998.



Fig. 419. Dibuix per Wave Chamber.



Fig. 420. Procés de construcció de Wave Chamber,



Fig. 422. Ibidem.



Fig. 423. Ibidem.

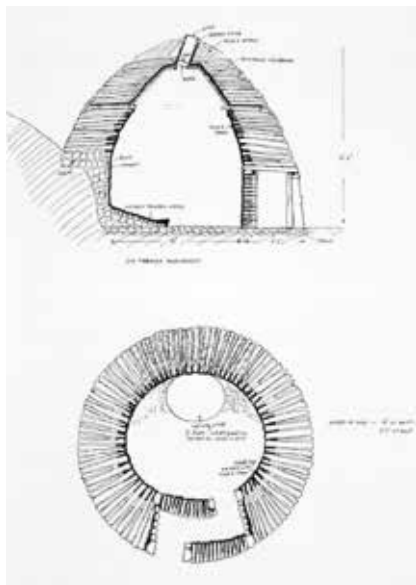


Fig. 416. Ibidem.



Fig. 418. Ibidem.



Fig. 421. Wave Chamber, 1996. Dry stone with mirror and lens in a steel periscope. Kielder Reservoir, Northumberland.

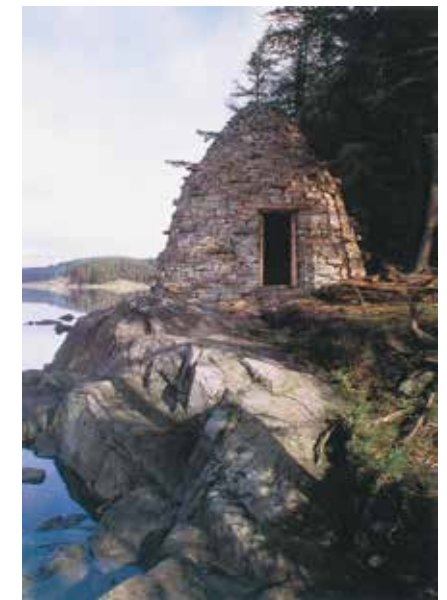


Fig. 424. Ibidem.

## **Bibliografia [APROXIMACIÓ A L'EXPERIÈNCIA DELS CREADORS]**

ALBERTAZZI, L. (1994a). «Chris Drury» dins Albertazzi, Liliana (ed.). *Différentes Natures. Visions de l'art contemporain*. Turin: París: LINDAU - EPAD. p. 110.

ALBERTAZZI, L. (1994b). «Andy Goldsworthy» dins Albertazzi, Liliana (ed.). *Différentes Natures. Visions de l'art contemporain*. Turin: París: LINDAU - EPAD. p. 126-127.

ALBERTAZZI, L. (1995). *Més enllà del bosc. David Nash. Escultures: Del 27 d'octubre de 1995 al 7 de gener de 1996, Palau de la Virreina*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

ARRIBAS, D. (2010). «Paisajes alterados. La acción entrópica del arte» dins Maderuelo, Javier (dir.). *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada Editores. p. 275-302.

BOCHER, MEL; SMITHSON, R. (2009). «El domino del gran oso (*Art Voices*, otoño de 1966)» dins Smithson, R. *Selección de escritos*. México: Alias. p. 32-50.

BUTLER, R. (2008). «In The Mud with Richard Long» dins *Intelligent Life magazine*, Autumn 2008. En línia: <http://www.moreintelligentlife.com/story/in-the-mud-with-richard-long> [consulta 14-8-2013] (s. p.)

CASTRO, F. (2008). «El arte (de perderse) en un bosque» dins Maderuelo, Javier (dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores. p. 83-142.

CASTRO, F. (2005). «El espíritu geométrico de los árboles [Notas o, mejor, vessels para aproximarse a la obra de David Nash]» dins Luesma, Teresa. (Coord.). *David Nash*. Huesca: Diputación de Huesca. p. 47-66.

CODOGNATO, M.; LONG, R. (1998). «Interview between Mario Codognato and Richard Long, 1997» dins Long, Richard. *Mirage*. London: Phaidon Press Limited. (s.p)

COLLINS, J. (2001a). «The Spiritual World is Geometric» dins Nash, David. *David Nash. Black & Light: 5 June-21 July 2001, Annely Juda Fine Art, London*. London: Annely Juda Fine Art. p. 4-5.

COLLINS, J. (2001b). «Light, Ash Dome» dins Nash, David. *David Nash. Black & Light: 5 June-21 July 2001, Annely Juda Fine Art, London*. London: Annely Juda Fine Art. p. 6-7.

COLLINS, J. (2001c). «Light on Black» dins Nash, David. *David Nash. Black & Light: 5 June-21 July 2001, Annely Juda Fine Art, London*. London: Annely Juda Fine Art. p. 24-25.

CORK, R; LONG, R. (1991). «An interview with Richard Long by Richard Cork» dins Long, Richard. *Walking in Circles*. London: Thames and Hudson.

CRAIG-MARTIN, M.; LONG, R. (2009). «And So Here We Are: A Conversation with Michael Craig-Martin, November 2008» dins Wallis, Clarrie (ed.). *Richard Long. Heaven and Earth*. Londres: Tate Publishing. p. 172-177.

DEAKIN, R. (1997). «Zen and the art of Andy Goldsworthy» dins *Modern Painters*, (March) v. 10 Spring: 97. p. 50-53.

DRURY, C. (1994). «Covered Cairns» dins *Art and Design*, London, Vol. 9, núm. 5/6 Maig-Juny. p. 38-39.

DRURY, C. (1998). *Found Moments in Time and Space*. Verona: Harry N. Abrams, Inc.

FRIEDMAN, T.; GOLDSWORTHY, A. (1990). «Terry Friedman and Andy Goldsworthy» dins Goldsworthy, Andy. *Hand to Earth. Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*. Leeds: The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture. p. 165-168.

FRIEDMAN, T. (1996). «Stonewood» dins Goldsworthy, Andy. (1996). *Wood*. London: Viking, Penguin Books Ltd. p. 6-13.

FRIEDMAN, T. (2000). «Chronology» dins Goldsworthy, Andy. (2000). *Time*. London: Thames & Hudson. p. 178-202.

FOWLES, J.; GOLDSWORTHY, A. (1990). «John Fowles and Andy Goldsworthy» dins Goldsworthy, Andy. *Hand to Earth. Andy Goldsworthy Sculpture. 1976-1990*. Leeds: The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture. p. 160-163.

FUCHS, R. H. (1986). «Walking the Line» dins Fuchs, R. H. (ed.). *Richard Long*. New York: Thames and Hudson Ltd; The Solomon R. Guggenheim Foundation. p. 43-44.

FURLONG, W.; DRURY, C. (2002). «William Furlong interviews Chris Drury» dins Gooding, Mel; Furlong, William. *Song of the Earth. European Artists and the Landscape*. London: Thames and Hudson. p. 72-93.

FURLONG, W.; LONG, R. (2002). «William Furlong interviews Richard Long» dins Gooding, Mel; Furlong, William. *Song of the Earth. European Artists and the Landscape*. London: Thames and Hudson. p. 124-145.

GILCHRIST, M.; LINGWOOD, J. (1993). «The Wreck of Former Boundaries» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 261-263.

GOLDSWORTHY, A. (1990a). *Andy Goldsworthy: A Collaboration with Nature*. New York: H. N. Abrams.

GOLDSWORTHY, A. (1990b). *Hand to Earth. Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*. Leeds: The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture.

GOLDSWORTHY, A. (1992). *Ice and Snow Drawings. 1990-1992*. Edinburgh: The Fruit Market Gallery.

GOLDSWORTHY, A. (1994). *Pierres*. Verona: Anthes.

GOLDSWORTHY, A. (1996). *Wood*. London: Viking, Penguin Books.

GOLDSWORTHY, A.; STEVE C.; NESBITT, P.; HUMPHRIES, A. (1996). *Sheepfolds*. London: Michael Hue-Williams Fine Art Ltd. p. 7-23.

GOLDSWORTHY, A. (2000). *Time*. London: Thames & Hudson.

GRANDE, JONH K.; NASH, D. (2005). «David Nash: Verdadero arte vivo» dins Grande, Jonh K. *Diálogos Arte Naturaleza*. Lanzarote: Fundación César Manrique. p. 29-50.

GRANDE, JONH K.; DRURY, C. (2005). «Chris Drury: El corazón de la materia» dins Grande, Jonh K. *Diálogos Arte Naturaleza*. Lanzarote: Fundación César Manrique. p. 395-412.

GROUT, C.; GOLDSWORTHY, A. (1994). «Andy Goldsworthy. A pragmatic Aesthetics». *Rev. Art Press*, París, Juny, núm. 192, p.30-35.

GOLDSWORTHY, A. (2004). *Andy Goldsworthy. Passage*. London: Thames & Hudson.

GOLDSWORTHY, A. (2007). *Andy Goldsworthy. Enclosure*. London: Thames & Hudson.

GOLDSWORTHY, A. (2007). *Andy Goldsworthy (En las entrañas del árbol) : 2 octubre 07-21 enero 08, Palacio de Cristal, Palacio del Retiro, Madrid*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

GOLDSWORTHY, A. (2008). *Ríos y mareas*. [Enregistrament de vídeo]. Director: Thomas Riedelsheimer; productors: Annedore V. Donop, Trevor Davies, Leslie Hills. Madrid: Karma Films. [videodisc (DVD) (90 min.)].

JUNCOSA, E. (1989). «El paisaje como experiencia» dins *Rev. Lápiz*. Madrid, Octubre, núm. 61. p. 60-63.

LARSON, K. (1993). «Robert Smithson's Geological Rambles» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 266-269.

LINGWOOD, J.; GILCHRIST, M. (1993). «The Enteopologist» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 264-266.

LOBACHEFF, G.; LONG, R. (1998). «Interview between Geórgia Lobacheff and Richard Long, 1994» dins Long, Richard. *Mirage*. London: Phaidon Press Limited. (s.p)

LONG, R. (1986). «Words After the Fact» dins Fuchs, R. H. *Richard Long*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation. p. 236.

Long, R. (1988). *Stones and Flies: Richard Long in The Sahara*. Producció, direcció i guió: Philip Haas. Editor: Julian Sabath. Música: Marc Wilkinson. Amb Richard Long. Amsterdam: Bernard Zitzerman. [38 minutes. Color. 16mm i vídeo].

LONG, R. (2000). «Five, six, pick up stiks. Seven, eight, lay them straight» dins Peran, Martí; Picazo, Glòria (eds.). *Natures. Una travessa per l'art contemporani*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. p. 135-139.

LYNTON, N. (2007). «Introduction» dins Nash, David. (2007). *David Nash*. Verona: Thames & Hudson. p. 6-40.

MADERUELO, J. (1996). *Nuevas visiones de lo pintoresco: El paisaje como arte*. Lanzarote: Fundación César Manrique.

MADERUELO, J. (2005). «Un bosque de esculturas» dins Luesma, Teresa. (Coord.). *David Nash*. Huesca: Diputación de Huesca. p. 7-18.

MADERUELO, J. (2008). «La construcción del paisaje contemporáneo» dins Maderuelo, Javier; Martín de Argila, María Luisa (eds.). *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN. p. 7-72.

MARCHÁN, S. (2010). *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidd "post-moderna"*. *Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal.

MAROT, S. (2006). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili.



MOURE, G. (1996). «El natural como bucle; a propósito de Richard Long» dins Maderuelo, Javier (dir.). *Arte y naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca. p. 107-120.

MOURE, G. (1998). «Richard Long, el paisaje recuperado» dins Long, R. *Spanish Stones*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. p. 11-34.

NANJO, F.; GOLDSWORTHY, A. (1990). «Fumio Nanjo y Andy Goldsworthy» dins Goldsworthy, Andy. *Hand to Earth. Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*. Leeds: The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture. p. 163-165.

NASH, D. (2007). *David Nash*. Verona: Thames & Hudson Ltd.

NESBITT, P.; GOLDSWORTHY, A. (1996) «Sheepfolds. Andy Goldsworthy in conversation with Paul Nesbitt, Senior Scientific Officer and Director of Exhibitions, Royal Botanic Garden Edinburgh, 11 June 1996» dins Michael Hue-Williams Fine Art (ed.). *Andy Goldsworthy - Sheepfolds*. London: Michael Hue-Williams Fine Art. p. 11-23.

ORTEGA, D. (2009). «Presentación» dins Smithson, R. *Selección de escritos*. México: Alias. p. 11-13.

PERAN, M. (2000). «Dibuixant un mapa. La imatge dialèctica de Robert Smithson» dins Peran, M; Picazo, G. (eds.). *Natures. Una travessa per l'art contemporani*. Barcelona: Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. p. 51-73.

REASON, D. (1987). «A Hard Singing of Country» dins Cutts, S.; Reason, D.; Williams, J.; Burckhardt, L.; Murray, G.; Bevis, J.; Clark, T. A. *The Unpainted Landscape*. London -Edinburgh: Coracle - Scottish Arts Council - Graeme Murray Gallery. p. 24-87.

REASON, D. (1988). «The World's Room: Shelters and Baskets: Gathering Place» dins Drury, Chris. *Shelters and baskets*. (s.l.): Derry City Council; The Orchard Gallery. (s.p.)

SEROTA, N. (2009). «Walking Abroad» dins Wallis, Clarrie (ed.). *Richard Long. Heaven and Earth*. Londres: Tate Publishing. p. 28-29.

SMITHSON, R. (1993a). «La entropía y los nuevos monumentos (Artforum, junio de 1966)» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 65-71.

SMITHSON, R. (1993b). «Algunos pensamientos vacíos acerca de los museos (Arts Magazine, febrero de 1967)» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 71.

SMITHSON, R. (1993c). «Ultramoderno (Arts Magazine, septiembre-octubre de 1967)» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 72-74.

SMITHSON, R. (1993d). «Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey (Artforum, diciembre de 1967)» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 74-77.

SMITHSON, R. (1993e). «Incidentes del viaje de los espejos en el Yucatán (Artforum, septiembre de 1968)» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 111-117.

SMITHSON, R. (1993f). «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte (Art International, marzo de 1968)» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 117-125.

SMITHSON, R. (1993g). «Una sedimentación de la mente: Proyectos de tierra (Artforum, septiembre de

1968)» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 125-132.

SMITHSON, R. (1993h). «Una atopía cinemática (Artforum, septiembre de 1971)» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 173-174.

SMITHSON, R. (1993i). «Federick Law Olmsted y el paisaje dialéctico (Artforum, febrero de 1973)» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 174-181.

SMITHSON, R. (1993j). «The Spiral Jetty (Arts of the Environment, 1972)» dins Smithson, R. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González, 22 abril – 13 Junio 1993*. Valencia: IVAM Centre Julio González; Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 181-187.

Smithson, R. (*et al.*). (2000). «Converses amb Heizer, Oppenheim i Smithson» dins Peran, M; Picazo, G. (eds.). *Natures. Una travessa per l'art contemporani*. Barcelona: Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. p. 37-49.

SMITHSON, R. (2009a) «Cuasi-infinitos y la disminución del espacio (*Arts Magazine*, noviembre de 1966)» dins Smithson, R. *Selección de escritos*. México: Alias. p. 52-64.

SMITHSON, R. (2009b) «Hacia el desarrollo de una terminal aérea (*Artforum*, junio de 1967)» dins Smithson, R. *Selección de escritos*. México: Alias. p. 65-75.

SMITHSON, R. (2010) «La entropía se hace visible» dins García-Germán, J. (ed.). *De lo mecánico a lo termodinámico: Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Barcelona: Gustavo Gili. p.51-62.

SMITHSON, R. (2011). *Hotel Palenque, 1969-1972*. México: Alias Editorial.

SEYMOUR, A. (1991). «Walking in circles» dins Long, Richard. *Walking in Circles*. London: Thames and Hudson. p. 7-39.

SEYMOUR, A.; LONG, R. (1991). «Fragments of a Conversation I-VI» dins Long, Richard. *Walking in Circles*. London: Thames and Hudson. p. 44, 52, 66, 76, 92, 104.

SYRAD, KAY. (1998). «Introduction» dins Drury, C. *Found Moments in Time and Space*. Verona: Harry N. Abrams, Inc. p. 6-15.

TESSON, S. (2013). *La vida simple*. Madrid: Alfaguara.

TROMBLE, M.; GOLDSWORTHY, A. (1993) «A Conversation With Andy Goldsworthy». Rev. *Artweek*. (jul) vol. 23, núm. 19. p. 16-17.

WALLIS, C. (2009). «Making Tracks» dins Wallis, C. (ed.). *Richard Long. Heaven and Earth*. Londres: Tate Publishing.p. 33-61.

WATKINS, J.; GOLDSWORTHY, A. (1989). «Andy Goldsworthy: Touching North» Rev. *Art International*. París, Hivern, núm. 9, p. 69-71.

WHISTON, A. (1998). *The Language of Landscape*. New Haven and London: Yale University Press.





## 5. TREBALL DE CAMP I DE CREACIÓ PERSONAL

El treball fora de l'aula és un recurs didàctic de gran interès, ja que facilita l'aprenentatge de conceptes i procediments, afavoreix el desenvolupament d'actituds i possibilita el creixement afectiu de l'alumnat, tant vers companys com vers indrets. [...]. D'aquesta manera, el treball fora de l'aula no ha de ser entès com una activitat determinada principalment per l'espai físic on es realitza, sinó, més aviat, per l'espai mental en què es genera i la predisposició cognitiva a la que dona lloc. (Serrano, 2007: 107)

## 5. 1. Paisatge i harmonia

Hi ha qui fa, crea, o és més productiu quan està neguitós, o fins i tot quan es troba malament (Cfr. Marchán Fiz, 2010: 443). Però una cosa és fer sense la necessitat de reflexió o massa inspiració -fent ús del propi neguit a mode de primer impuls- i l'altra és fer quelcom que impliqui noves idees, que fins i tot signifiqui desmuntar tot o gran part d'allò anterior, portar a terme proposicions en les que la resta no hi cregui o hi desconfii d'entrada (Florida, 2010: 73). Per tant, si considerem aquest darrer cas -a mode d'exemple general sobre algunes de les situacions més comunes-, queda clar que un bon estat emocional i de salut en general és indispensable en l'acte creatiu<sup>1</sup>, però a més cal considerar també de quina manera el paisatge que ens envolta arriba a repercutir i incidir en la nostra salut (Nogué; Puigbert; Bretcha, 2008). Per tan, afecta també a un possible estat favorable per estar bé amb un mateix, poder concentrar-se amb el que un fa i està implicat, en definitiva poder estar receptiu i amb les millors condicions per si arriba la inspiració que aquesta no es quedi a mig camí i/o hagi de tornar enrere, a fi de poder-la desplaçar a través de l'esforç i d'una dedicació apassionada.

El paisatge no es pot quedar en la seva imatge, en la seva estètica a mode de superfície, és també emoció i experiència i, com breument apuntarem, és també salut, en la manera com aquest incideix i repercuteix d'alguna o altra manera en nosaltres, incidint finalment en la nostra salut. El mateix Conveni Europeu del Paisatge ja és prou clar en aquest aspecte, remarcant-nos que el paisatge «té un paper important en el benestar dels europeus» (Consell d'Europa, 2005: 13-14), així mateix es manifesta que «la qualitat i diversitat de molts paisatges s'estan deteriorant a conseqüència d'una gran diversitat de factors, i que tot això està tenint un efecte advers sobre la qualitat de les seves vides quotidianes.» (Consell d'Europa, 2005: 13). A banda de factors que puguin ser conscients dels purament mediambientals i de contaminació de tot tipus, cal recordar també els efectes adversos d'un ambient sonor poc agradable i/o estressant -com s'ha vist en l'apartat 2.3.2-, així com les traumàtiques conseqüències emocionals sobre el sentiment de pèrdua d'un lloc -com el mateix Vallerani (2008) ens ha recordat en l'apartat 2.2.4-.



A banda de certes discrepàncies purament culturals sobre determinats fenòmens meteorològics<sup>2</sup>, està clar que el temps i els canvis atmosfèrics repercuteixen i afecten d'una o altra manera la gent, considerant que afecta més del 50% de la població (Medina; Antón, 2008: 135), però també cal deixar clar que hi ha qui serà més sensible que altres a aquests tipus de fenòmens. Si per exemple considerem l'augment de les temperatures, aquest simple fet repercuteix en la regulació de les emocions, associant-se amb cert comportament agressiu, degut a les alteracions de l'hipotàlem i les glandules pituïària i adrenal (Medina; Antón, 2008: 138). També cal afegir que «la combinació d'altres temperatures i humitat s'ha relacionat amb una disminució en la capacitat de mantenir la concentració mental» (Medina; Antón, 2008: 139). Precisament en relació amb aquest fet, en el nostre cas, i per pròpia experiència, ens plantejem fins a quin grau la temperatura elevada amb un ambient molt humit afecta a la concentració mental, ja que en certs dies xafogosos d'estiu a Menorca es fa especialment difícil la concentració. Per altra banda, per raons que desconeixem amb precisió, moments previs, o fins i tot un dia abans de la presència de pluja i al llarg d'aquestes, ens trobem en un cert estat mental fluïd i lliure, creatiu i amb bona capacitat de concentració, que en part vindria a ser la resposta als fenòmens atmosfèrics oposats esmentats més amunt<sup>3</sup>.

Tot i que es reconeix que s'aconsegueix adaptar-se als paisatges i situacions adverses, per a la salut, tant mental com física, aquest mateix procés d'adaptació també afecta d'una forma clara (Ortiz; Baylina; Prats, 2008: 312). «El dolor no et permet concentrar-te.» ens recorda Murakami (2010: 73) quan ens parla del seu procés creatiu, recordant-nos la importància d'estar centrat i concentrat amb el que es fa i de no pensar en res més, d'aquí que el dolor o qualsevol altra distracció no faci més que dissipar l'energia (Schafer, 1998: 33). Al mateix temps però, de la mateixa manera que en el costum, i en qualsevol acte o 'ritual' quotidià que el reforci, són clau la rutina i l'hàbit per poder donar pas a l'atenció, al fet de poder-se concentrar sense caure en l'apatia i monotonia; «la costumbre siempre tiene que verse perturbada por la atención, si no quiere paralizarlo por completo.» (Benjamin, 2010: 151).

A banda dels efectes positius clarament demostrats només pel simple fet de tenir una

finestra que doni a zones verdes<sup>4</sup> (Sallent, 2008: 344), un dels factors que més incideix de forma positiva sobre les persones és el que es considera la capacitat restauradora d'un paisatge, propiciant-nos a desconnectar de cert estrès mental que es pugui patir, en definitiva a recarregar les piles, desconnectar de la rutina que es porti o pugui implicar la vida quotidiana, tot i que en aquests aspectes positius també hi incidiran elements subjectius (Pol; Castrechini; Di Masso, 2008: 49) i propis de cada persona en relació amb cada paisatge i/o experiència d'aquest.

Kaplan ho explica a través de quatre fases: la fascinació que és aquesta forma involuntària d'atenció que requereix poc esforç o curiositat; la percepció de trobar-se lluny, d'evasió, com si s'escapés del lloc o de la situació habitual; l'extensió o abast, que és la percepció de formar part d'alguna cosa gran; i la compatibilitat amb les inclinacions personals, o la satisfacció dels desitjos individuals [...]. (Moscoso; Cristòbal; Pecurul, 2008: 236)

## Notes

1. Entre altres aspectes que es comenten se'ns exposa que «En la persona sana, y especialmente en la persona sana que crea, descubro que de algún modo ha logrado una fusión y una síntesis de los procesos primarios y secundarios, de lo consciente e inconsciente, del sí mismo más profundo y el yo consciente.» (Maslow, 2008: 117).

2. En el cas del vent, per exemple, cada país tendeix a relacionar un determinat vent, no coincidint entre ells, a certs trastorns i malestars. El que sí s'ha comprovat científicament però és que «els vents càlids i secs estimulen la presència d'ions positius a l'atmosfera, els quals poden alterar les reaccions bioquímiques del nostre organisme. Un dels efectes més estudiats és l'augment dels nivells de seretonina a la sang que produeixen l'anomenat *serotonin irritation syndrome*, caracteritzat per símptomes d'ansietat, irritabilitat, migranya, insomni i dificultats per respirar, entre d'altres. A Barcelona, una recerca recent va mostrar que el nombre de persones amb atacs de pànic al servei d'urgències psiquiàtriques de l'Hospital del Mar era tres vegades més gran els dies amb vent càlid de ponent» (Medina; Antón, 2008: 143).

3. A mode d'anècdota, després d'un parell de dies de donar-hi voltes i d'estar mig indecís i potser incubar la manera de reformular, escriure i replantejar el text, me n'adono -quan pràcticament he acabat el text- que ara plou a Barcelona (4-5-2013, a les 21:12h).

4. Cal recordar també el que ja s'ha comentat a l'apartat anterior (2.3.3) sobre la relació entre l'estètica i el sentiment de benestar i supervivència que ens proporciona, posem per cas, un camp verd, o qualsevol indret que ens suggereixi que hi podríem sobreviure, amb aigua i amb terres productives en lloc de deserts.

## 5. 2. Paisatge i instint creatiu

«¿No existe cierta antinomia entre paisaje y pensamiento? [...]. Sin embargo, tampoco hay duda de que el paisaje invita a pensar de determinada manera e incluso que algunas ideas nos vienen precisamente del paisaje.» (Berque, 2009: 17)

«[...] el paisaje educa e inspira el acto creativo.» (Milanini, 2007: 55)

A banda del sentit estètic i de les conceptualitzacions i/o les teories per les quals ens ha-guem deixat portar o trobem més afinitat, el paisatge, un cop s'experimenta i es viu en pròpia persona i a través de l'experiència quotidiana, esdevé quelcom inseparable de qui el percep, l'observa i el contempla, arribant potser a tal punt que es farà més difícil discernir què és pròpiament físic/material i què és mental, què és 'exterior' a nosaltres i què és pròpiament 'humà'. Cal recordar també que el paisatge no és quelcom que pot ser reduït a una única dimensió, sinó que tant la realitat física -paisatge material-, la realitat social -paisatge dinàmic-, com la realitat interior -paisatge mental- (Hans; Crommentuijn, 2009: 208) s'interrelacionen mútuament. Creiem interessant remarcar aquesta idea bàsica que la realitat física un cop percebuda esdevé imatge mental, i en part subjectiva, però que al mateix temps aquestes imatges, de la realitat física, poden establir una relació analògica, mostrant quelcom que ja es coneix. Per altra banda ens trobaríem amb les «imatges materials visuals conceptuals» (Rizo; de San Eugenio, 2009: 311).

La creació, o el propi instant creatiu, es troba estretament vinculat al lloc, en el sentit d'espai concret i realitat física, però sobretot també en el sentit d'esdevenir espai de sentit, de ser quelcom significatiu gràcies i a través de la seva percepció i experiència per part del subjecte, a través dels seus vincles emotius, emocionals. Fins i tot el que tradicionalment s'ha entès per 'no llocs', de Marc Augé (2008), és digne de ser fructífers en pensaments<sup>1</sup> i inquietuds, de generar vivències quotidianes, de ser generador de noves idees -ja sigui per confrontació, en el sentit també «d'espai difícil» el qual requereix més llibertat i creativitat (Martínez de Pisón, 2009: 280-281), o per afinitat-, i d'engegar processos creatius.

Fins i tot hi ha qui posa de manifest la relació de dependència que s'estableix entre el seu pensament i un lloc concret (Nogué, 2006: 212). La clau es troba en la receptivitat i l'estat emocional del propi subjecte. Aquest fet es posa clarament de manifest quan es posa en evidència una relació en certa forma indissoluble entre el pensament i les formes de l'exterior, amb la imatge que captem a través dels sentits. Al mateix temps cal considerar i no deixar tampoc de banda que cada percepció esdevé una projecció intencionada sobre allò percebut<sup>2</sup> (Milanini, 2007: 21).

A part que es tendeix a buscar patrons geomètrics a la natura, així com crear espais mentals abstractes, l'ésser humà també projecta els seus pensaments i emocions a la matèria (Tuan, 2011: 17). D'aquesta manera, els objectes i la realitat física i mental que ens envolten progressivament va adquirint un caràcter simbòlic en relacionar uns elements amb uns altres (Tuan, 2007: 40). L'atenció als signes que ens envolten s'explica a través de l'interès i necessitat de conèixer les circumstàncies que ens envolten (Zambrano, 2011: 221); són així mateix, els signes que es puguin discernir, com el punt de partida del pensament i de la posterior reflexió sobre les coses del món que ens envolten.

Signos, figuras parecen así ser como gérmenes de una razón que se esconde para dar señales de vida, para atraer; razones de vida que, más que dar cuenta, como solemos creer que es el único oficio de las razones y aun de la razón toda, y que más que ofrecer un asidero a las explicaciones de lo que pasó y de lo que no, llaman a alzar los ojos hacia una razón, la primera, a una razón creadora que en la vida del hombre modestamente -adecuadamente- ha de ser la razón fecundante. (Zambrano, 2011: 219)

En el cas de l'antiga Xina, a mode d'exemple, els poetes tenien roques de formes estranyes a fi d'utilitzar-les com a font d'inspiració (Aldrete-Haas, 2009: 72). És prou clara doncs la relació que s'estableix, encara que a vegades difusa i difícil de discernir, entre allò material i allò mental.

Per viure 'en l'acte de creació', per fer-ne d'aquest quelcom rellevant, considerem important, essencial i clau el fet de situar-se constantment en l'instant en procés, viure en estat de flux (Goleman, 2007: 141-148); fluir en el pensament, en el moment present, en

l'instant que es desfà i es transforma constantment amb la càrrega del passat i del futur, però aquesta 'càrrega' ha de ser lleugera i subtil a fi de no desviar-nos excessivament i envair-nos de pensaments i inquietuds que disten dels veritables estat i pulsio creatius. En part es podrien establir certes afinitats amb el pensament i actitud de Henri Bergson (2006: 238) quan parla d'aquest instant en procés i, tal com molt bé remarca Jean-Marc Besse (2010: 173-179), seguint el pensament i l'obra de Péugy, això és part de la clau o del peculiar punt de vista, sobre la forma de situar-se davant el món que es troba molt estretament vinculada amb el propi paisatge i amb la mateixa idea i concepte d'aquest. «El mundo y el espíritu se presentan a la mirada no como un panorama, sino como una sucesión de posiciones que es preciso tomar, ganar o perder. El pensamiento es un arte de la mirada y un arte del movimiento.» (Besse, 2010: 174). Posicionar-se creativament és ésser conscient i formar part activa en l'acte constant de transformar i transformar-se al llarg del procés. Poder assolir aquest aspecte és poder assolir un grau de coneixement i una forma de coneixement del món amb cert potencial, tant en el dia a dia com en qual-sevol altre àmbit o situació que requereixi la creativitat (Florida, 2010). És també viure plenament l'experiència, «dejarse afectar por lo que llega al encuentro y, por así decir, en el solapamiento de lo que sale de nosotros a ese encuentro y de lo que viene a nuestro encuentro. En ese acontecimiento gracioso, indistinción de lo exterior y lo interior.» (Besse, 2010: 184). S'ha de considerar també, en el cas de l'experiència de paisatge, que no tothom ho viu potser com quelcom enriquidor i reconfortant. Per una banda, Petrarca és incapaç de trobar repòs i reconciliació en el paisatge (Besse, 2010: 29) -tot i que potser en el cas de Petrarca no s'hauria de parlar encara de paisatge, al mateix temps pot ser la mateixa 'incomprensió' del paisatge el que provoca cert neguit i no li permet trobar-se plenament reconfortat (Cfr. Petrarca, 2000)- mentre que Goethe apaivagava les seves pulsions més inestables i dissonants, trobant en el paisatge una mena de mediador de les seves inquietuds i interrogants, una reconciliació entre l'exterior i l'interior, sense produir-se una confrontació i rebuig envers una experiència espacial, gràcies a certa capacitat de fascinació (Besse, 2010: 86). És precisament la curiositat que ens desperta allò que ens envolta, la que ens permet conèixer millor i aventurar-nos, potser fins i tot en espais i situacions més incertes i inestables d'entrada. Però perquè aquest fet es produeixi és bàsic també el sentiment de felicitat i seguretat (Nel·lo, 2009: 188-189), que en part ens permet establir

una certa distància de 'seguretat', en podríem dir, sobre allò observat. Sense deixar de banda tampoc que «El pensador o el artista ha de ser más bien un ser de fronteras, habitante del límite [...]. El retraído, el apartado al margen es el que tiene el poder de mirar de lejos.» (Samaniego, 2011: 14).

Walter Benjamin es pregunta si «¿La potente afición por las imágenes no se alimtará posiblemente de una turbia oposición frente al saber?» (Benjamin, 2012: 176-177), però acaba posant de manifest l'estreta relació i dependència d'una altra part del plantejament, exposant que qui somia i s'entrega plenament a les imatges pot deixar de banda, posem per cas, el fet de preguntar-se com es formen els núvols. Però també, a través de la distància torna a formular un somni, que al mateix temps troba el suport en els mateixos núvols. Recordant-nos que el desig del somiador és reprimir la natura, per altra banda el vertader poeta és aquell que les embruixa -a les imatges-, que fa retornar les imatges (Benjamin, 2012: 176-177). El fet d'imaginar ens permet establir una relació amb un objecte absent (Merleau-Ponty, 2011: 42), en certa manera ens possibilita evocar-lo, fer-lo 'aparèixer' de nou. És per tant també la capacitat de refer els objectes i el món material que ens envolta, a fi de poder reformular el seu sentit més o menys a voluntat del propi subjecte i, al mateix temps, deixar-se incidir en certa manera per les propietats dels objectes materials, posem per cas. És també estar receptiu i veure de forma més o menys conscient de quina manera ens incideix allò que ens envolta. Veure per exemple que «El encanto del verano al mediodía reside en que la somnolencia y quietud que se extiende sobre la tierra también llega a mecernos y adormecernos» (Simmel, 2013: 25). És per tant tenir present aquesta correspondència amb les coses, aquesta ressonància amb el món, la qual fa que hi trobem afinitats i similituds en lloc d'entendre-ho com quelcom oposat i distant a nosaltres. Aquesta és part de la clau de la creativitat. Per seguir amb un altre exemple podríem afegir que

[...] las desnudas masas rocosas del núcleo terrestre, con su áspera configuración que no ofrecen ningún tipo de alimento ni cobijo a la vida orgánica superior, y nos sentiremos particularmente retraídos, y duros. Se descomponen las rocas, por influjo del aire y el agua, de la luz y el calor, se forman en ellas las primeras trazas de vegetación, musgos y líquenes, y el sentimiento aparece ya dulcificado y tibio [...]. (Gustav, 1992: 84)

Seguint a Perejaume, aquest ens remarca com «l'ombreig es projecta sobre les nostres paraules, sobre les nostres vides. No debades aquells verals lluent, foscos i alzinats tenen fama d'ofuscar la ment de qui hi passa, i de beure-se'n la salvia, quan estan assedegats.» (Perejaume, 2011: 53). Es podria continuar exposant situacions similars que ens fan prendre certa consciència sobre aquesta relació que s'estableix, però aquest fet agafa un protagonisme i un relleu molt més evident quan és utilitzat en clau poètica, com s'acaba de veure. Llavors és quan es diu que «Els indrets se m'han fet carn» (Perejaume, 2011: 128), quan els llocs disposen del poeta per fer-los un viver (Perejaume, 2011: 274), quan els llocs ens puguen com turons i ens embriaguen (Perejaume, 2011: 275). El poeta i la terra es fan lloc mútuament (Perejaume, 2011: 260), ja que es necessiten mútuament per esdevenir plena realitat de sentit, plena dimensió poètica basada en la vivència quotidiana del paisatge.

En síntesi, se'ns recorda, tal com hem esmentat més amunt, que «así como la pulsación de una cuerda hace vibrar a otra, afinada con ella aunque más grave o más aguda, también en el ánimo y en la Naturaleza las excitaciones afines han de evocarse mutuamente» (Gustav, 1992: 82).

Si lentament ens encaminem cap al procés creatiu i tot allò que esdevé significatiu per afavorir i estar receptiu a la inspiració, en cas que ens vingui a visitar, també ens adonarem que l'estat emocional, en certa manera receptiu i relaxat, posem per cas, també estableix una singular simbiosi amb tot allò que l'envolta. El cas de Haruki Murakami, que entén el córrer com una part essencial del seu dia a dia, com una forma de meditació i desconexió per poder recarregar piles (Florida, 2010: 241) ens recorda que «Mentre corro m'esforço a pensar en el riu. I en els núvols. Però bàsicament no penso en res més. L'únic que faig és córrer en el meu petit buit casolà, en el meu silenci nostàlgic. És una cosa fantàstica.» (Murakami, 2010: 29). És més, se'ns recorda també que en posar-se a manipular frases «hi ha unes toxines que tots tenim a dins que surten a la superfície» (Murakami, 2010: 87), i per tant bo serà trobar la manera d'eliminar-les i ser-ne conscient del seu perill. En sintonia amb el que s'acaba de comentar, cal recordar també que les persones creatives



prefereixen experiències reals enfront a les prefabricades (Florida, 2010: 234, 257-258), a més l'activitat física proporciona la sensació de llibertat que difícilment es trobarà per altres vies (Florida, 2010: 235-236), així com un enriquiment a través de l'experiència (Florida, 2010: 249) que de ben segur beneficia també la creativitat.

En una línia similar a Murakami, però en el cas del fet de caminar com a forma de llibertat i d'alliberar-se, cal també considerar que

Pensamos menos cuando caminamos lejos, nos incorporamos al ritmo del caminar y los pensamientos se suspenden, se convierten en una concentrada atención que se fija en lo que vemos y oímos, en lo que olemos; esta flor, el viento, los árboles, como si los pensamientos se transmutaran y se convirtieran en parte de aquello con lo que nos topamos; un río, una montaña, un camino. (Espedal, 2008: 170)

Si a més considerem que l'artista mai no s'atura de treballar (Espedal, 2008: 114) (Florida, 2010: 54), hi ha qui fa del que per altres seria considerat oci i temps lliure, la part essencial del seu procés creatiu, i el fet de caminar (Walser, 2009) (Chatwin, 2007) (Espedal, 2008) agafa un relleu bastant important. El propi Jean-Jaques Rousseau ens recorda que «Nunca hago nada salvo durante el paseo, el campo es mi gabinete; la visión de una mesa, del papel y de los libros me produce hastío, el aparato del trabajo me desalienta, [...] la necesidad de tener inspiración me la quita.» (Rousseau, 2008: 189). Ser conscients del que ens passa i envolta és bàsic per afavorir la creativitat (Florida, 2010: 74), així com estar més o menys exposat a estímuls visuals constantment (Florida, 2010: 183). El que passa però amb el talent és que «no se'n pot controlar ni la quantitat ni la qualitat [...] raja quan vol rajar i s'esgota quan es vol esgotar.» (Murakami, 2010: 73). A vegades les idees se'ns presenten al lloc més inesperat i fruit potser d'un llarg treball previ més inconscient (Bürgi, 2007: 62). És per això també que es tendeix a tenir un horari més flexible, ja que a part de ser difícil apagar o encendre el pensament creatiu a voluntat, es passa per períodes de molta concentració i per altres on s'intenta desconnectar (Florida, 2010: 179-180) i deixar de saturar el pensament. El que sí és recomanable però és millorar la capacitat de concentració i resistència (Murakami, 2010: 75), les quals, en podríem dir, sí depenen més de la voluntat humana. Un cop es van assolint certs reptes, però sobretot per l'ex-

periència adquirida i pel fet de conèixer i prendre una millor consciència del propi procés ens pot ser més 'fàcil' establir les pròpies estratègies o tàctiques, cadascú amb la que sap que li funciona, però creiem interessant apuntar la de Murakami, quan diu: «Sempre miro d'aturar-me quan noto que encara puc continuar escrivint. Així l'endemà m'és més fàcil reprendre la feina.» (Murakami, 2010: 14). D'aquesta manera no es queda completament 'buit' ni desgastat fins a esgotar les paraules, és com si ja sabés què ha de continuar escrivint però ho deixés per l'endemà, així al llarg del dia hi pot anar donant lliurement les voltes que faci falta, o senzillament deixar que l'inconscient faci la seva feina.

A banda del difús o imprecís que pugui semblar el procés creatiu, si posem per cas que la inspiració suposa el 10% del treball, la resta implica esforç. És gràcies a l'esforç que apareix la inspiració. Però al mateix temps si la inspiració apareix sense esforç tampoc no arribarà enlloc si no es concreta i es materialitza a través de l'esforç i la dedicació. Així mateix es podria dividir el procés creatiu passant per la preparació, la incubació, la il·luminació, i la posterior verificació (Florida, 2010: 74-75). Cal recordar també que la creativitat no és el mateix que la intel·ligència, ja que és una habilitat cognitiva diferent (Florida, 2010: 72). Henry David Thoreau ens recorda que «L'intel·lecte és un tallant» (Thoreau, 2011: 123), manifestant enyorança per la 'saviesa' del nen o infant acabat de néixer, de voler establir un altre tipus de contacte i relació amb el món, més directe, ja que percep -sent- i 'pensa' amb tot el cos, «El meu cap són mans i peus» (Thoreau, 2011: 123) ens recorda. L'experiència del que ens envolta esdevé el pas previ i l'estadi bàsic si, posem per cas, es realitza una pintura, ja que aquesta no es fa tant portant les pintures i el material necessari al exterior, sinó més bé retornant a l'estudi, a pintar, un cop ja s'ha impregnat i vist en primera persona (Yarza, 2002: 138), (Tuan, 2007: 173-174). Hi ha per qui aquesta forma de vagar i deambular, que en podríem dir, entre l'exterior i l'estudi, l'estudi i l'exterior, es torna la base del seu procés creatiu, a fi que la mateixa inspiració no s'acabi desgastant i estancant (Cfr. Yarza, 2002: 151). El concepte de *yijing*<sup>3</sup> ens serveix per reivindicar la relació que s'estableix entre el paisatge i el subjecte, entès a mode d'atmosfera mental de sentit, la qual esdevé possible gràcies a la relació empàtica que es manifesta amb el paisatge (Mechua, 2010: 66-67).

La qüestió clau però segueix mostrant-se només en la distància i d'una forma bastant fugissera, el que sí fa és interrogar-nos constantment i preguntar-nos de nou «si la *Stimmung*<sup>4</sup> o tonalidad espiritual del paisaje se basa objetivamente en el estado psíquico, en el sentimiento reflexivo, del observador o en las propias cosas de la naturaleza, unas cosas que carecen de conciencia.» (Simmel, 2013: 18). I si tenim en compte que tendim a projectar els nostres sentiments, pensaments i inquietuds sobre allò que observem, molts cops i difícilment hi accedirem a través de la contemplació directe, sinó més bé a través d'una idea (Marí, 2008: 151). Per altra banda, cal dir també que si capgirem una mica el plantejament ens hauríem de preguntar també què veiem abans de conèixer prèviament, de quina manera ens sentim en una primera relació amb quelcom. Però potser també és una regió on hi tenim l'accés restringit, ja que coneixem i establim la relació que tenim amb allò que ens envolta gràcies i a través de les múltiples experiències -combinades també amb pensaments i conceptes- que es van superposant contínuament, formant també el nostre paisatge particular. És quan esdevenim paisatge (Perejaume, 2011: 276), i si bé el paisatge a través de l'intel·lecte es pot separar i intentar-ne discernir millor les seves parts 'independentment', el paisatge viscut i del dia a dia esdevé quelcom que forma un tot indestruïble de qui realment el viu i el sent, de qui en fa un bon aliat o mediador per mantenir un procés creatiu fructífer.

## Notes

1. Vegeu també (Colafranceschi, 2007: 223) i (Ulrich, 2012: 57-59).
2. D'aquí la qüestió clau, l'interrogant sobre qui incideix sobre qui.
3. Vegeu també: (Mechua, 2010: 56-59).
4. Entès al mateix temps per tonalitat espiritual, atmosfera i estat d'ànim.

## 5. 2. Paisatge i procés creatiu

Desde luego, el artista, emplea en su obra muchos *materiales*: sucesos y emociones que le ocurren, o incluso que le cuentan. Pero al cabo de un tiempo, pasado el soplo del instante, a menudo es incapaz de distinguir el cómo, y el cuándo ocurrió aquel *acontecimiento* que intuyó como algo que podría ser interesante para realizar una obra artística [...]. El cuaderno del artista, como todo lo indescifrable, tiene su aquel poético, misterioso ¿Qué hay en él anotado que sólo conoce el autor? A todos nos gustaría saber cuál fue el detonante de tal o cual obra famosa ¿Cuándo empezó? ¿Qué día? ¿A qué hora? ¿Qué la condicionó? [...]. (Viladecans, 2012:19).

## **La proximitat com origen de l'experiència: Alaior, Menorca**

**'Espai casa'**





*Batec emergent de la fosca, febrer 2009*  
[sèrie de 6 imatges]







*Batec emergent de la fosca II, febrer 2009*  
[sèrie de 6 imatges]





*Batec nocturn*  
d'una "passadora", febrer 2009  
[sèrie de 8 imatges]





*Batec capvespre,  
racó de tanca, febrer 2009*  
[sèrie de 16 imatges]





*Batec capvespre,  
racó de tanca VIII, febrer 2009*  
[sèrie de 16 imatges]



*Batec damunt paret II,*  
febrer 2009  
[sèrie de 8 imatges]

*Batec damunt paret,*  
febrer 2009  
[sèrie de 16 imatges → ]

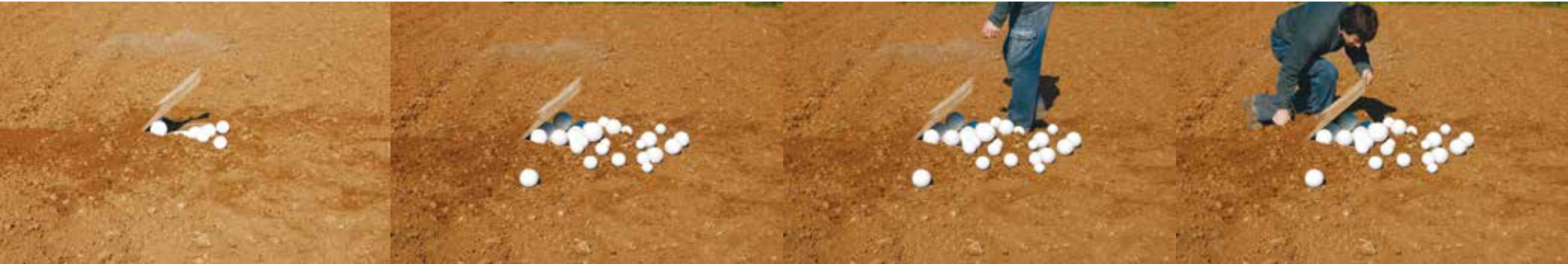


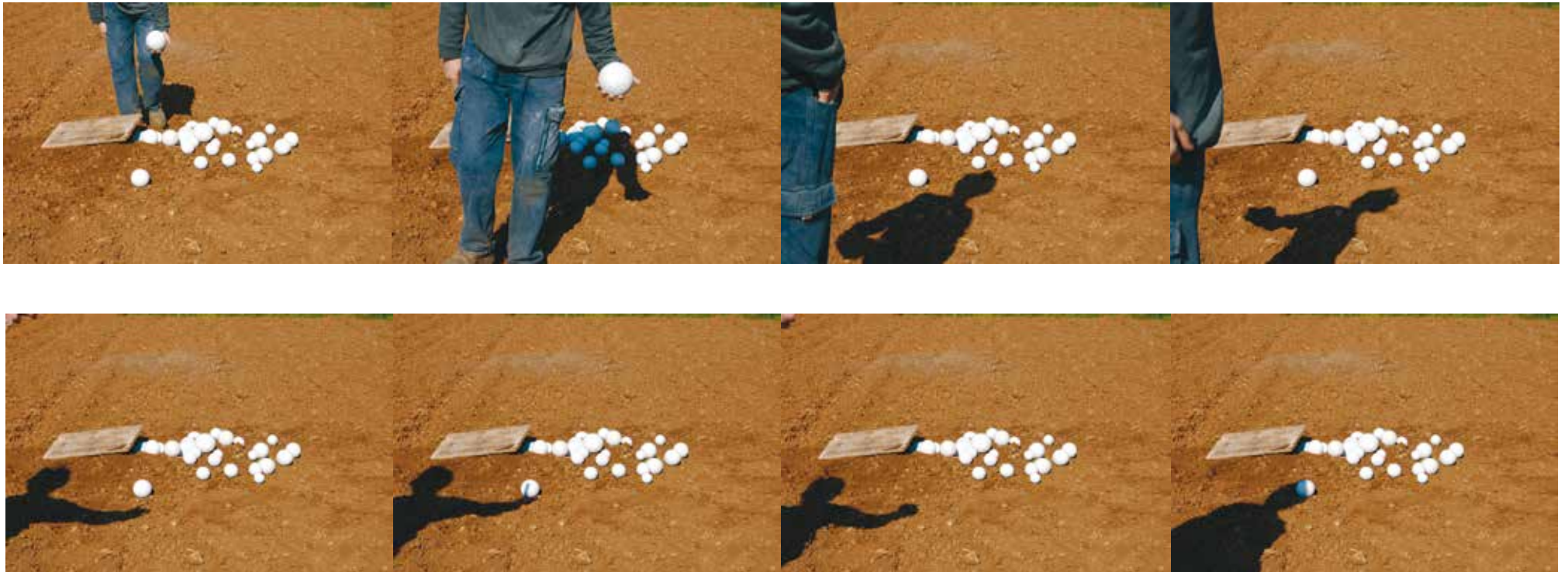






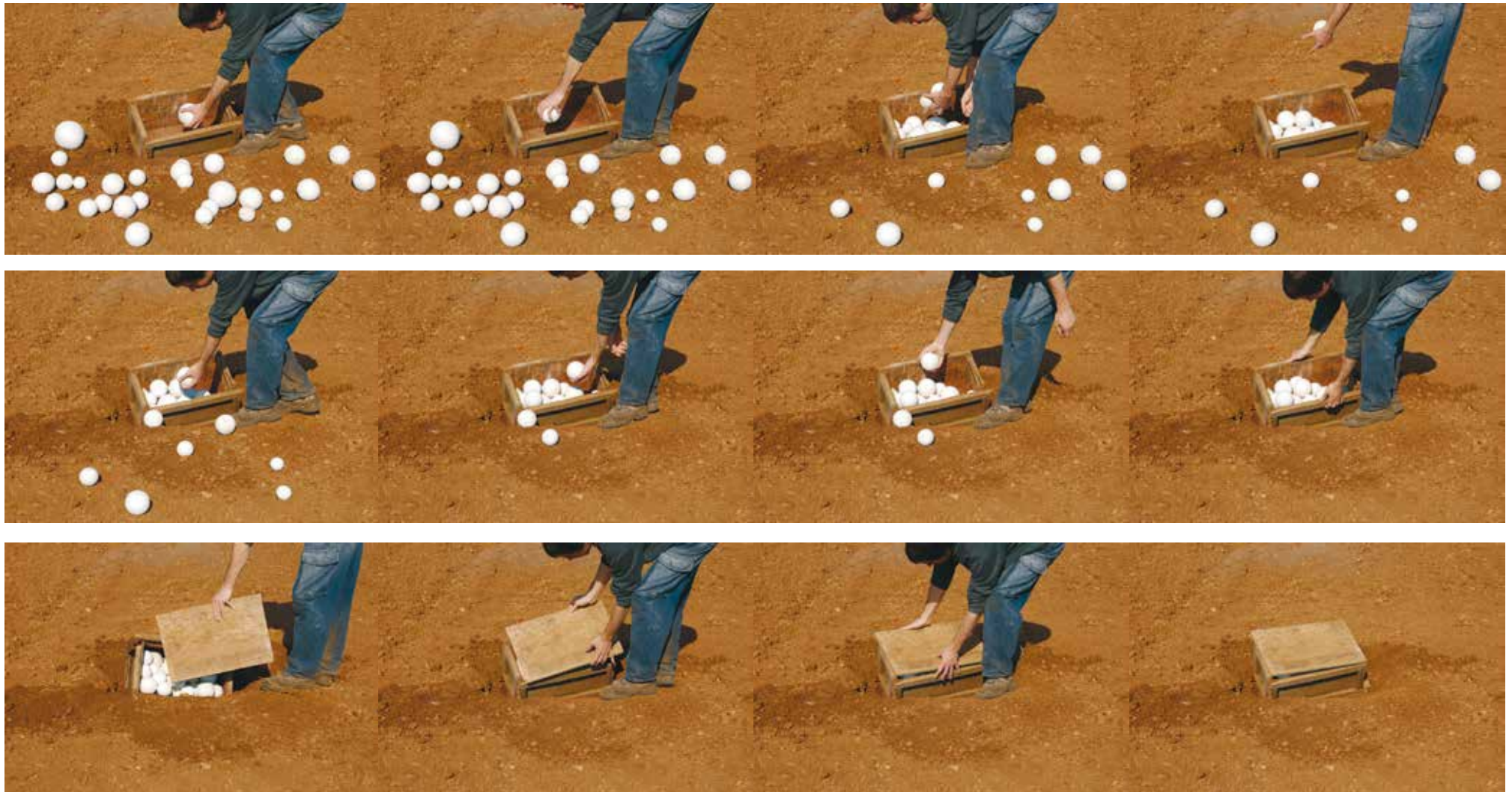
*Troballa batec inicial,*  
febrer 2009  
[sèrie de 24 imatges]



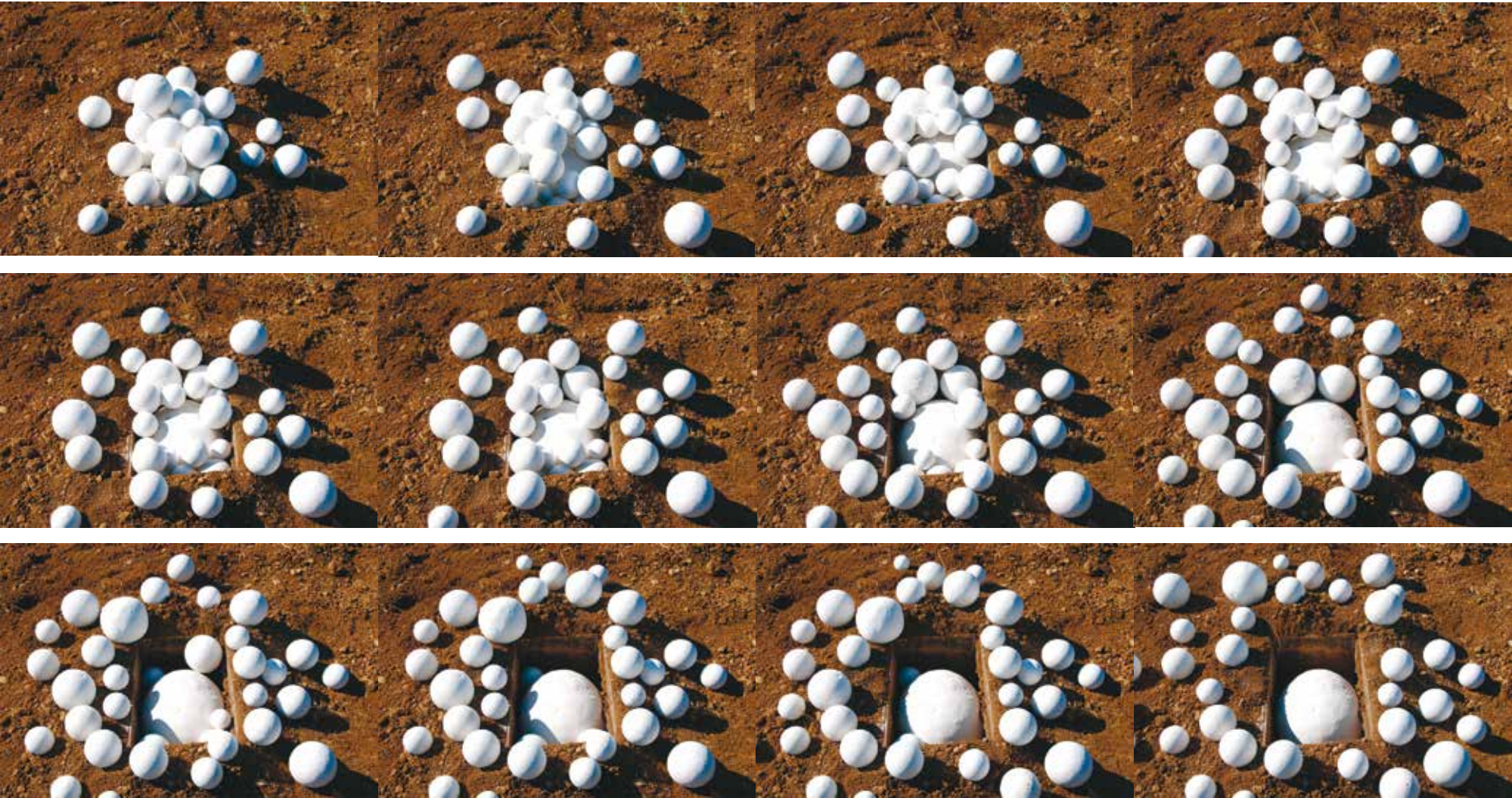


*Troballa batec inicial III,*  
febrer 2009  
[sèrie de 16 imatges]

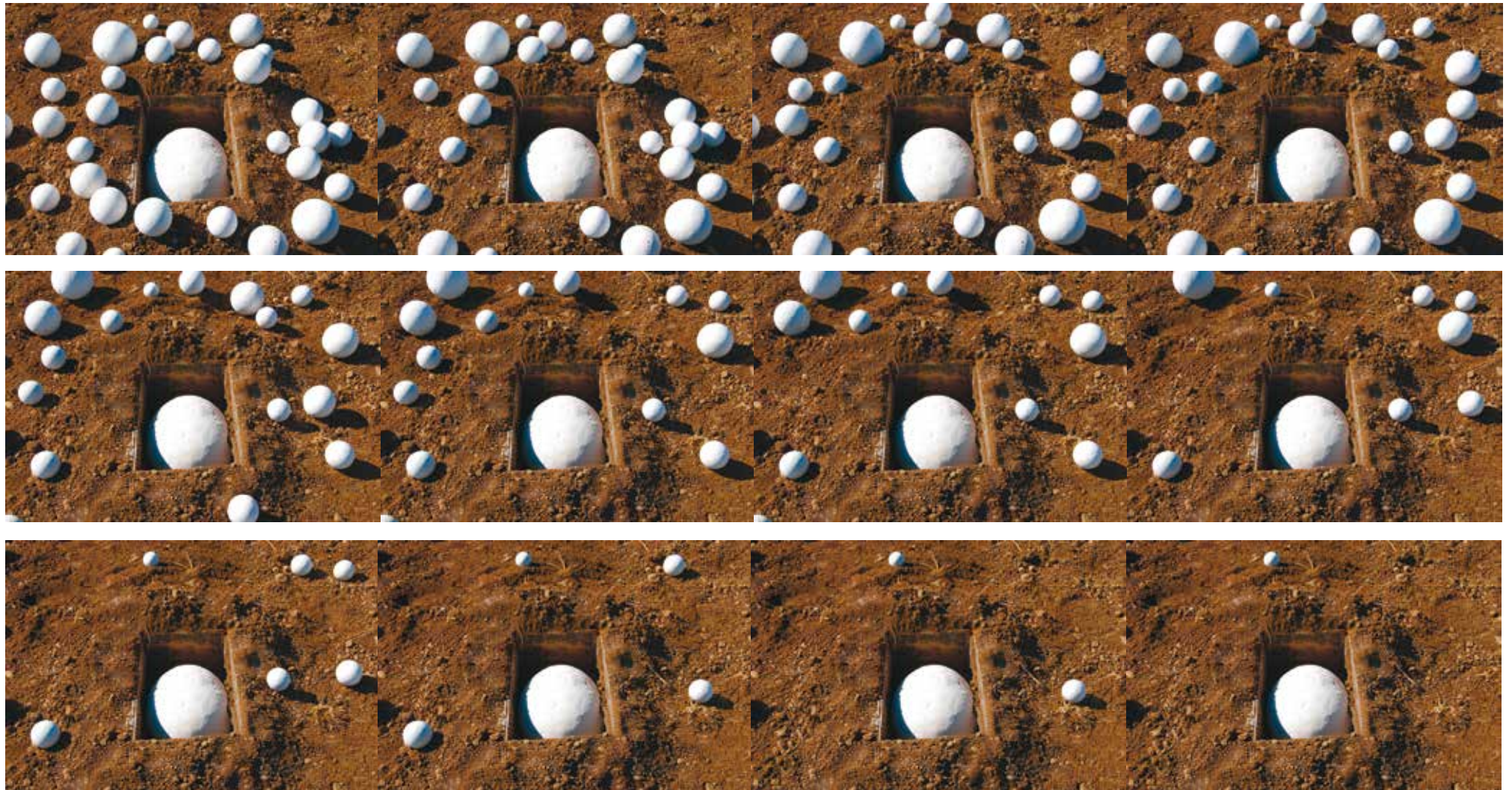




*Troballa batec inicial IV,*  
març 2009  
[sèrie de 24 imatges]

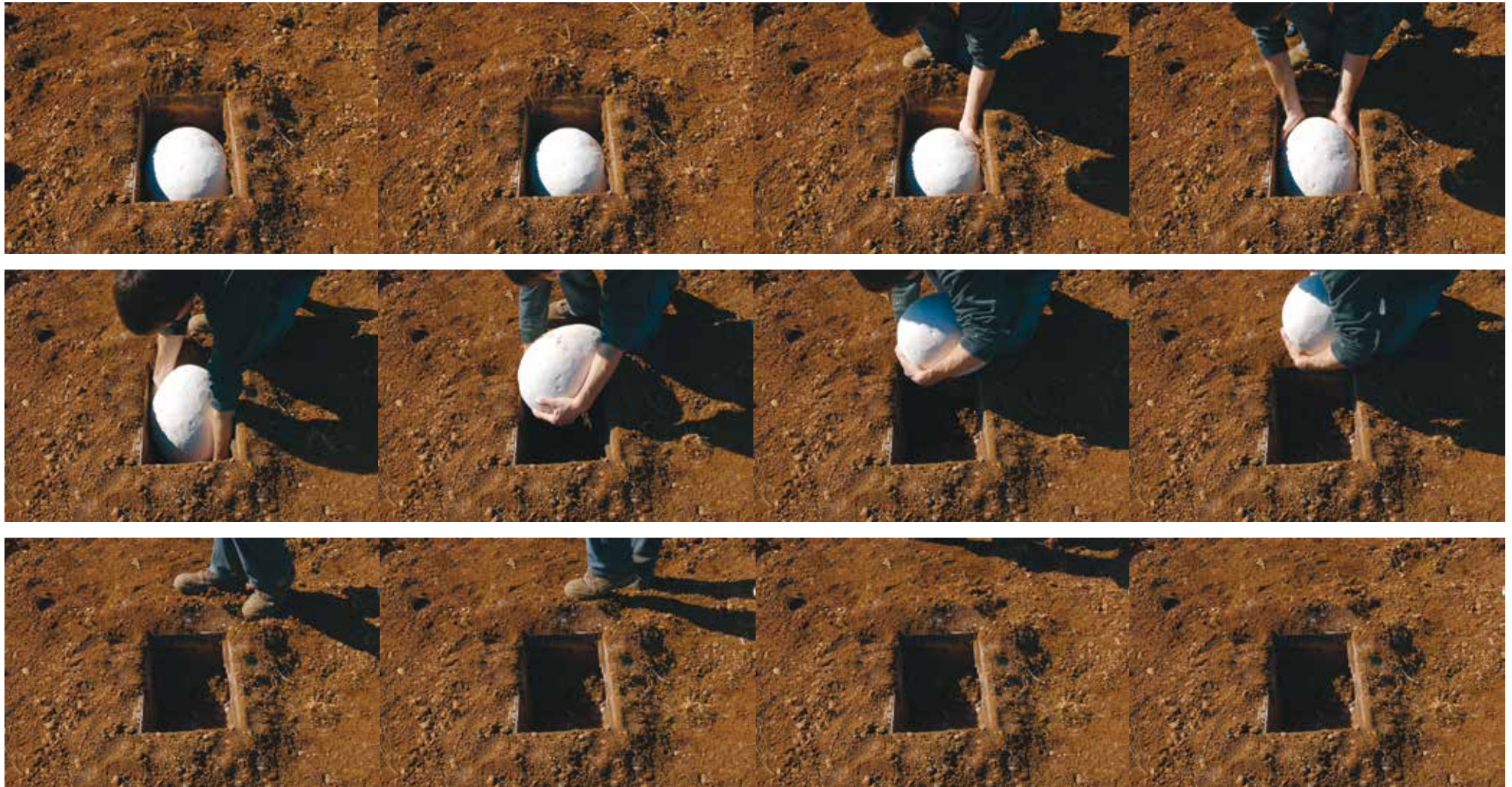




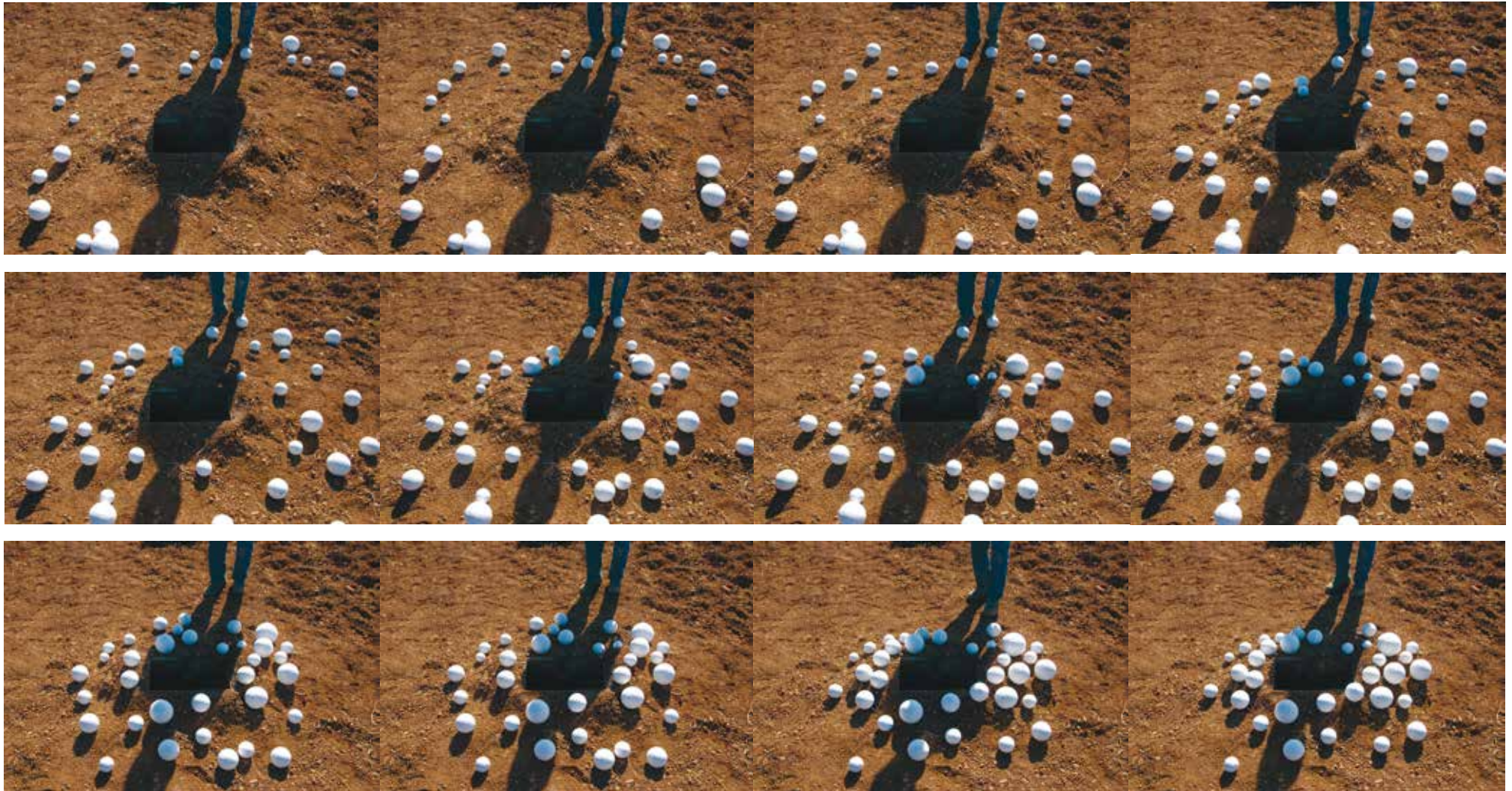


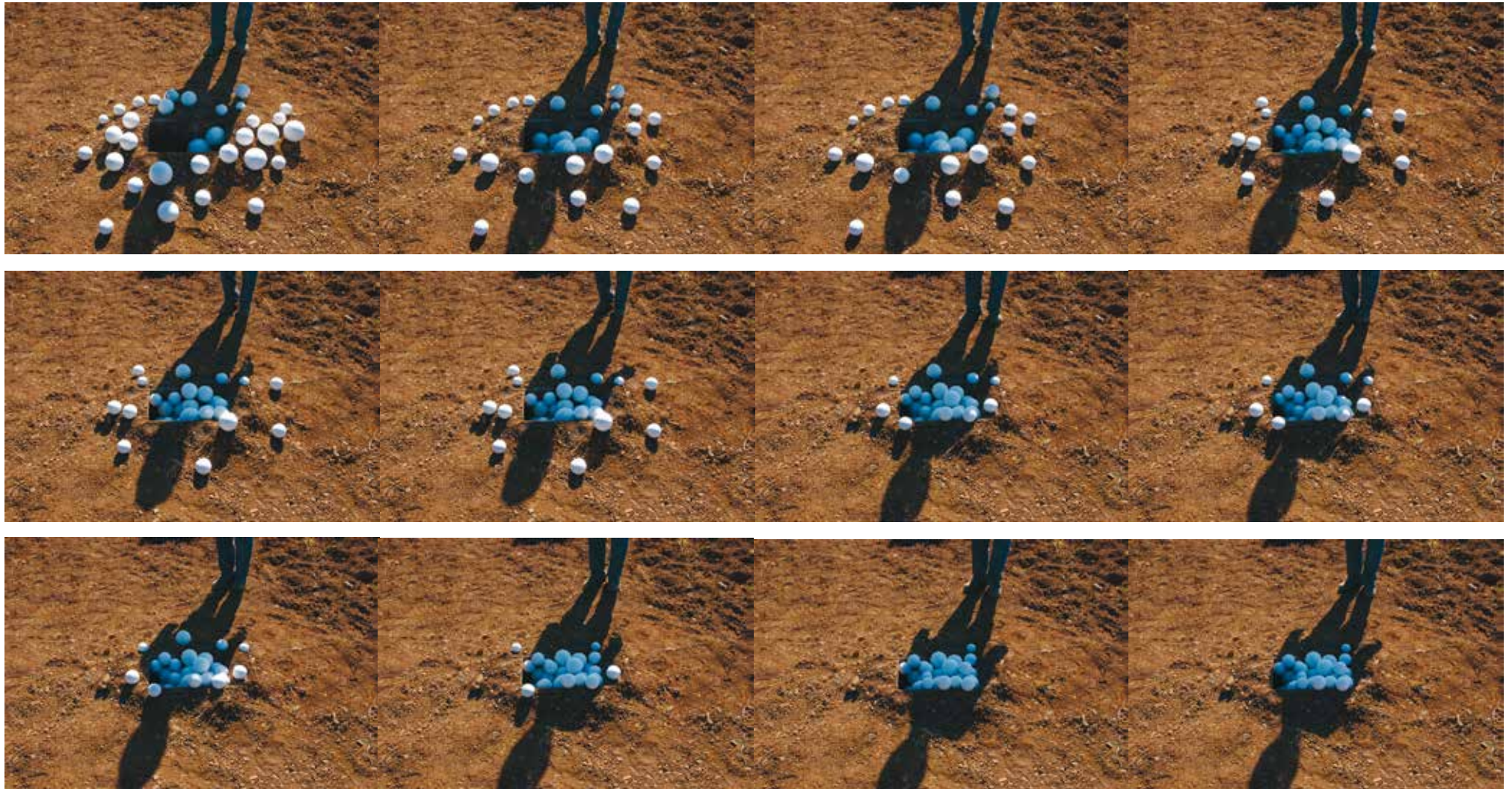
*Batec expansiu encaixonat,*  
febrer 2009  
[sèrie de 24 imatges]



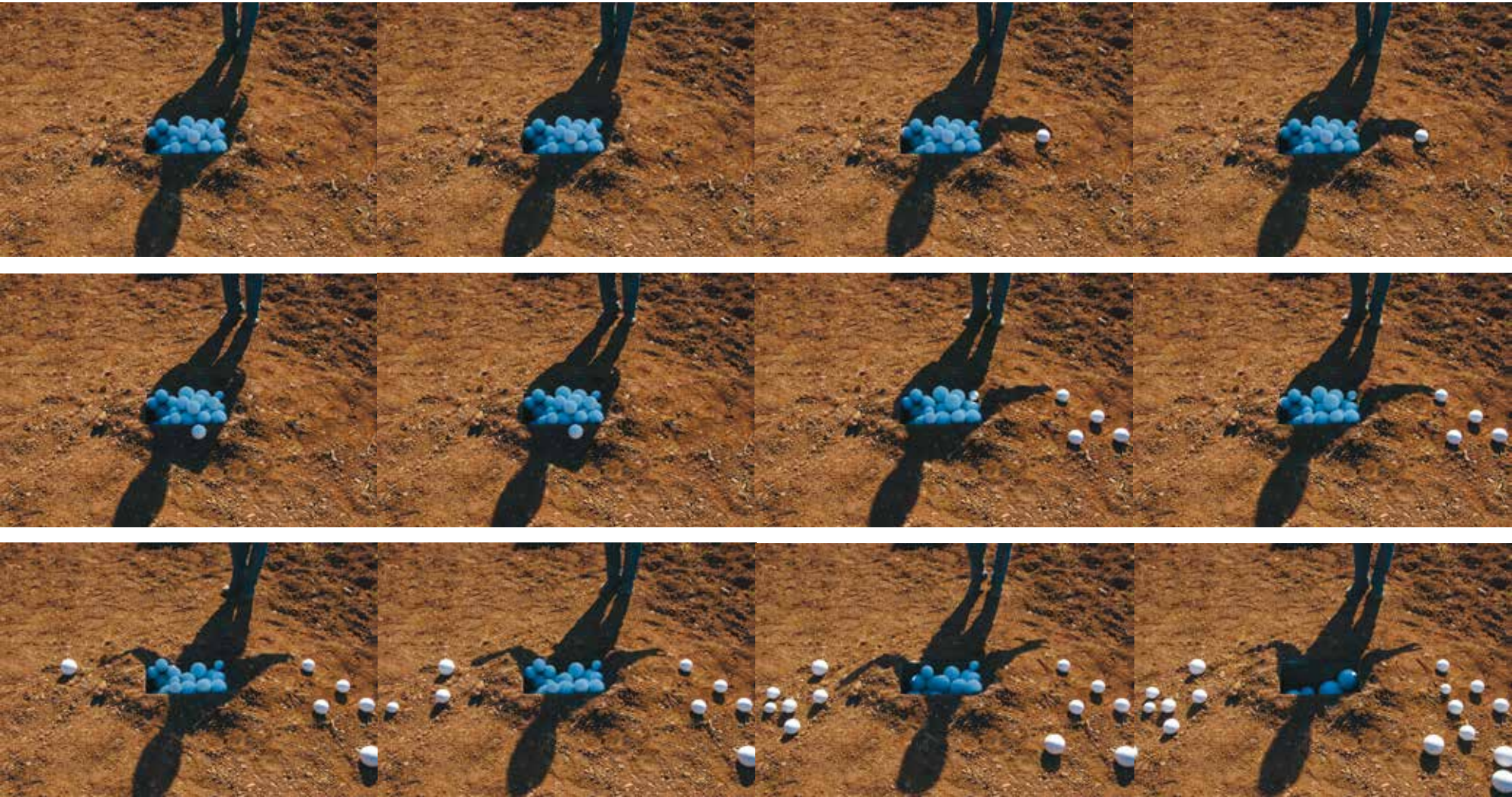


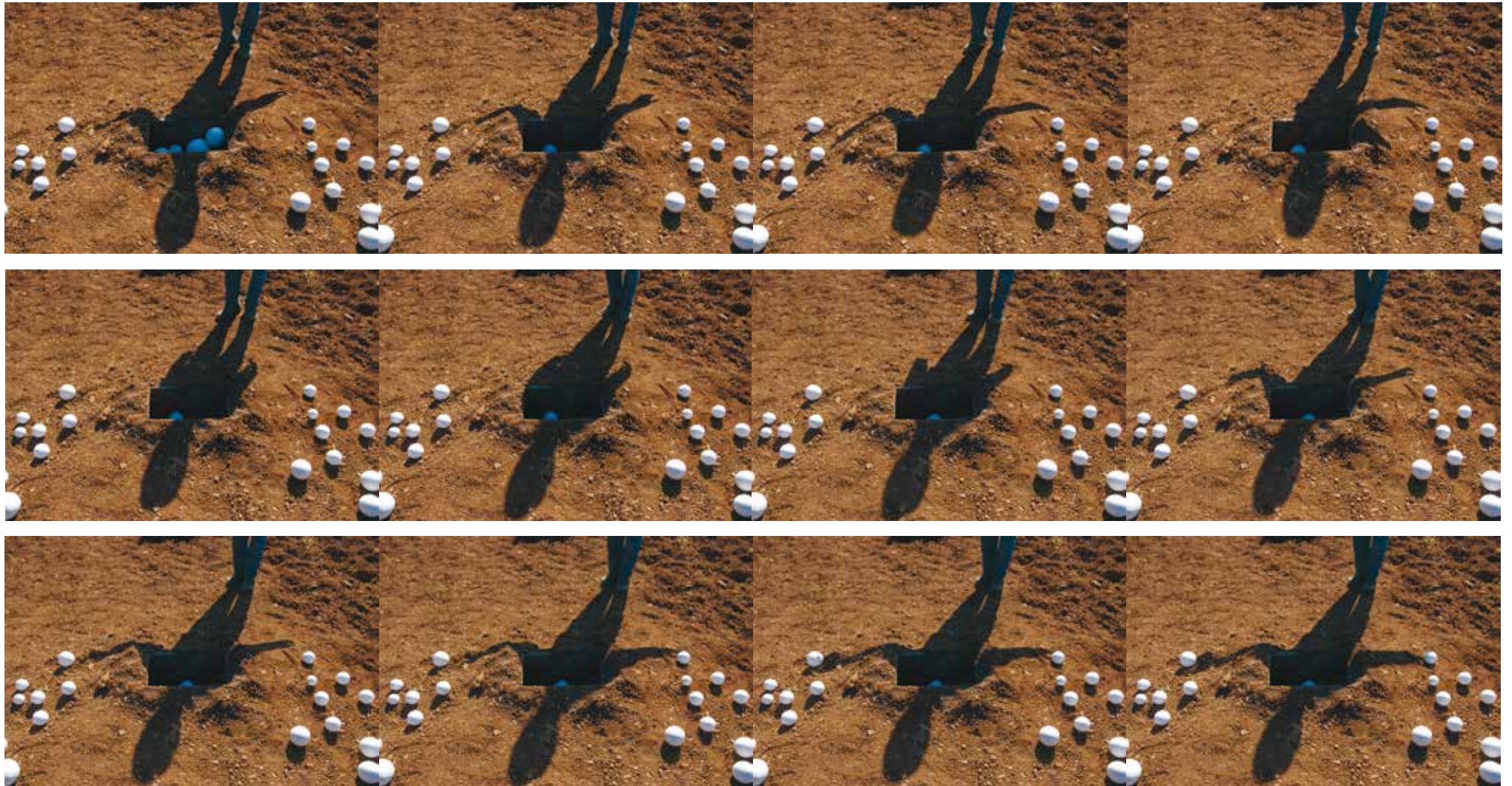
*Recol·lecció essencial,*  
febrer 2009  
[sèrie de 12 imatges]





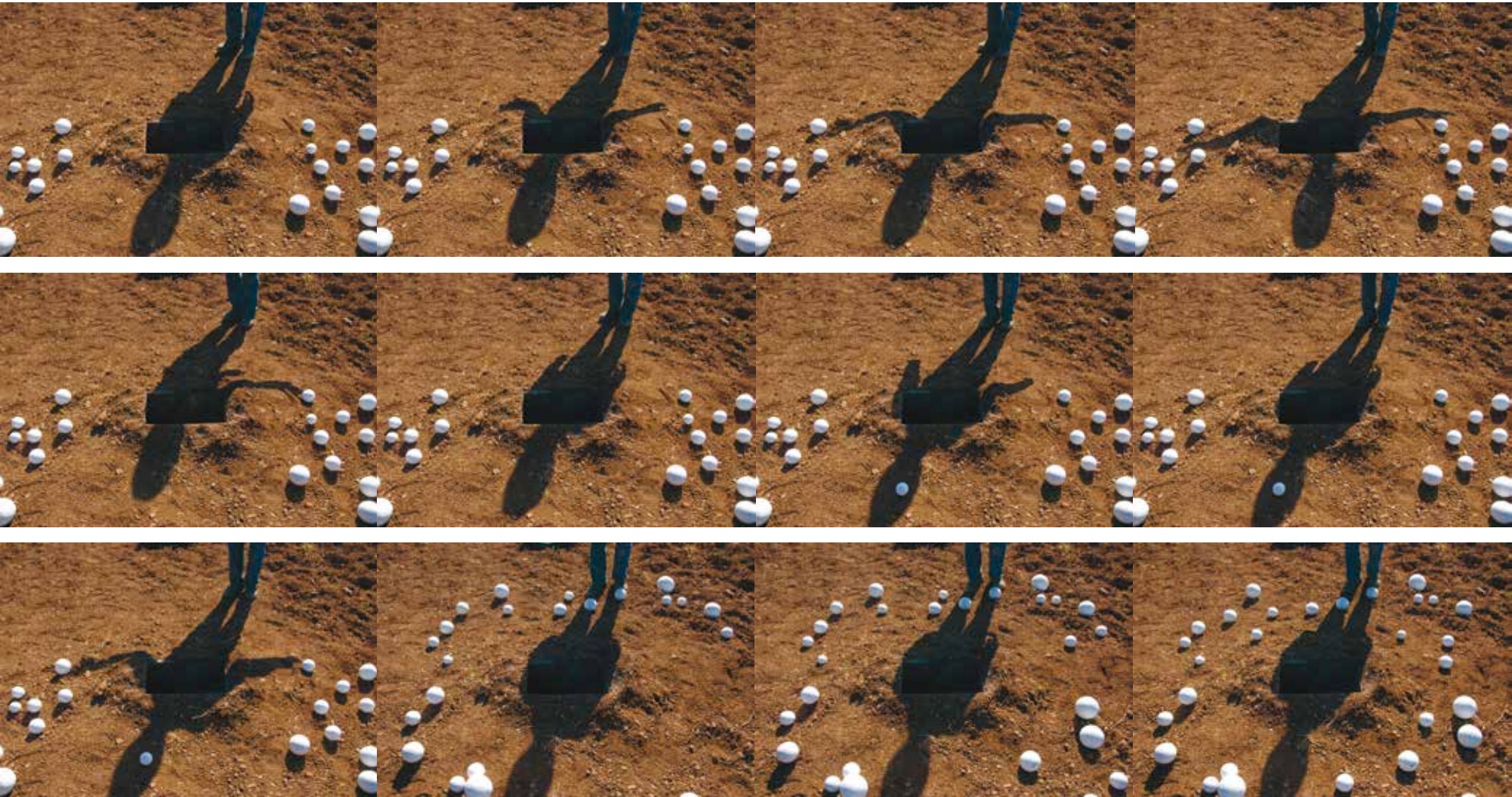
*Batec de presència projectada-receptora,*  
febrer 2009  
[sèrie de 72 imatges →]



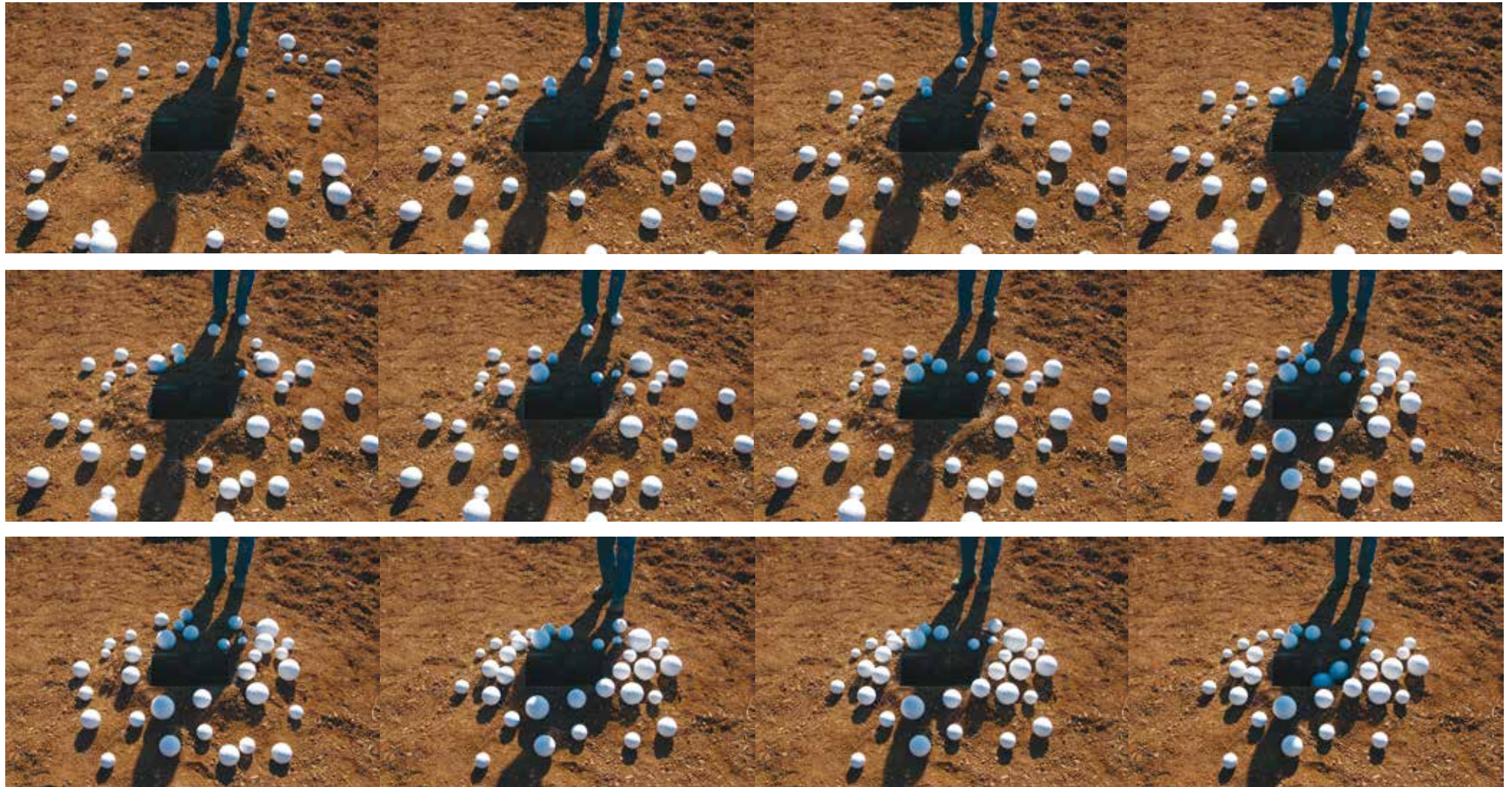


*Batec de presència projectada-receptora,*  
febrer 2009

[ ← sèrie de 72 imatges → ]





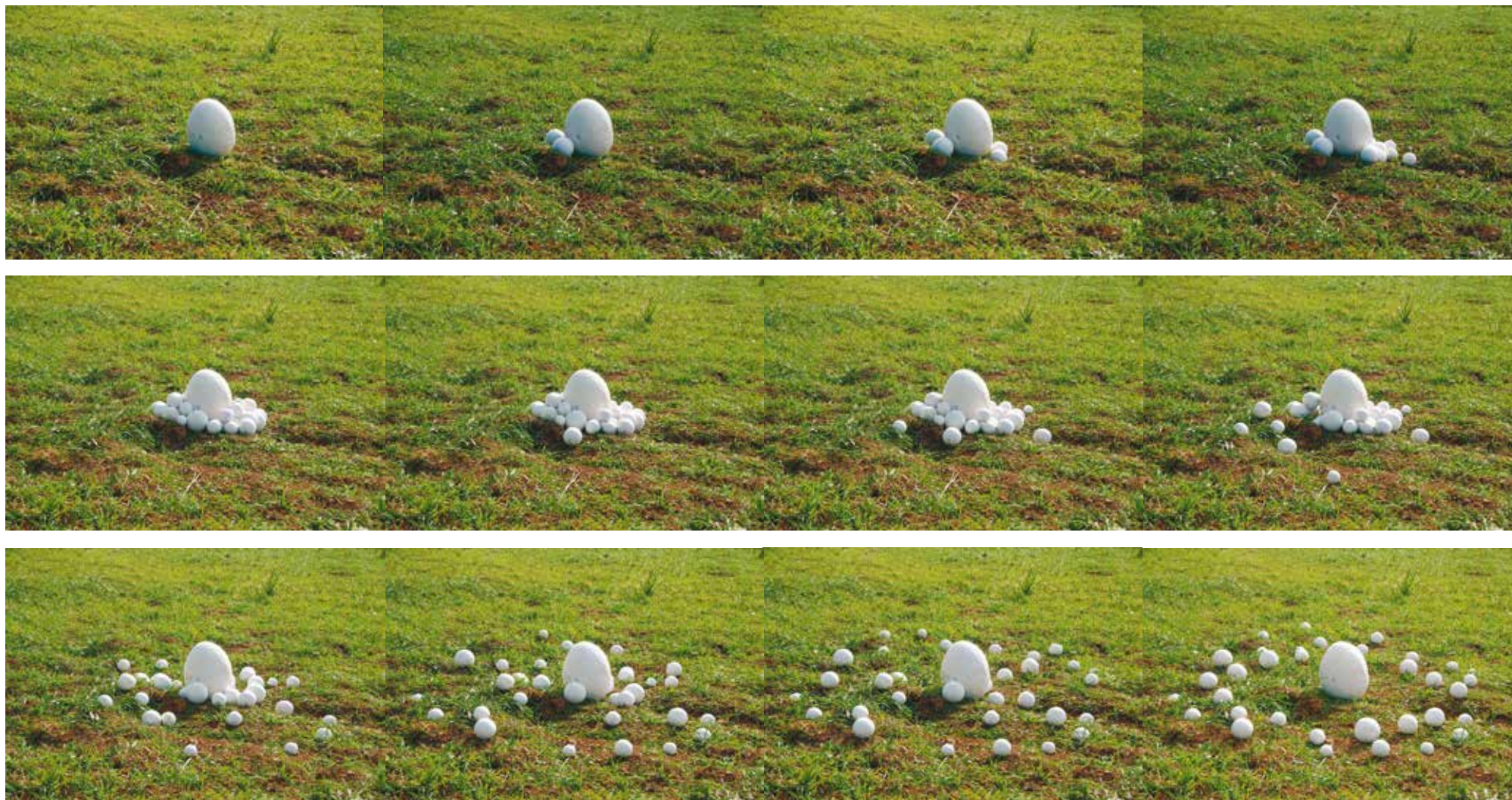


*Batec de presència projectada-receptora,*  
febrer 2009  
[ ← ← sèrie de 72 imatges ]





*Batec de tanca,*  
març 2009  
[sèrie de 24 imatges]



*Batec alliberat d'escorça,*  
març 2009  
[sèrie de 12 imatges]



*Batec alliberat d'escorça II,*  
març 2009  
[sèrie de 10 imatges]



*Batec alliberat d'escorça, llançaments,*  
març 2009  
[sèrie de 8 imatges]



*Batec alliberat d'escorça, recol·lecció,*  
març 2009  
[sèrie de 12 imatges]



*Batec alliberat d'escorça, recol·lecció-llançaments,*  
març 2009  
[sèrie de 24 imatges]



*Batec alliberat d'escorça recol·leció-despreniment,*  
març 2009  
[sèrie de 16 imatges]





*Batec síntesi recol·lecció·llançament-recol·lecció,*  
març 2009  
[sèrie de 16 imatges]





*Projeccions de foner,*  
abril 2009  
[sèrie de 36 imatges —>]





*Projeccions de foner,*  
abril 2009  
[ ← sèrie de 36 imatges ]



## **'Sobre el pas de l'estiu'**



*Aproximacions al pas de l'estiu,*  
setembre 2009  
[Conjunt de 2 imatges]

Quants dies han passat des de la darrera imatge, com t'has fus sota el sol i la humitat pròpia d'un estiu xafogós. Ben bé no és així, perquè mai t'atures de fer, i sempre es fa en algun sentit. Però sí, feia cert temps que no desplegaves insistència vivencial, en part perquè potser pensaves massa; en part perquè eres conscient de no voler caure en les mateixes imatges, tot i la voluntat de continuar desplegant part del mateix esquema iniciat. Es pot dir que a l'estiu et replanteges i et poses a prova, et qüestionaves veient passar imatges sota un front de suor i l'impuls insaciablable del fer en cert repòs, apagat, potser mancat de forces, conscient, que tot hi tenir més hores de llum, et fons sota el sol d'estiu. Matí i capvespre es tornen curts, el migdia s'allarga i crema. Les nits-fosquets: repòs i silenci sota l'ombra de l'olivera. Abans de dormir, mig passeig embadalit, aixecant el cap, sota la fresca i la llum de les estrelles.

Saps que quelcom passa, com si els dies s'acabessin, mig conscient que si no fas serà massa tard. Principis de setembre, encara no ha plogut, però la llum ja ha canviat; s'apropa a allò que podria ser una mena de llum més fresca. Són dies d'anar i venir, a mig camí entre Alaior i Macaret, entre la terra i el mar. Distanciar-te també és una forma de replantejar-te. Algun capvespre tornes, i passeges incert, erràtic, i buscant quelcom, sense saber ben bé què, però conscient que et desfàs, conscient de cert buit, però al mateix temps necessari. Passar i tornar a passar pel mateix lloc, mirar de passar-hi en la direcció contrària, recórrer tota la casa, tots els petits itineraris i racons, conscient que busques, però sense voler depredar<sup>1</sup> res en concret. La llum i l'ombra, la presència projectada al lloc, ho sents, ho vius, saps que és cert però dubtes; fas algunes fotografies, però és prest i les ombres s'accentuen d'una forma massa dramàtica, tapant i desdibuixant les formes. Has d'abandonar, però saps que has captat l'essencial per poder seguir, tot hi que dubtis i que sàpigues que és millor plantejar-ho un matí i des d'un altre punt de vista.

#### Notes:

1. Tal com molt bé expressa Robert Doisneau: «Como usted sabe, siempre se dice que un fotógrafo es "un cazador de imágenes". Ésa es una imagen adulona, la idea de un cazador; es un poder viril, adquirido. En verdad, sin embargo, no es así. En realidad, somos pescadores con anzuelos y cordeles! Por suerte el hombre es todavía la parte más importante del proceso fotográfico.» (Doisneau, 2007: 83-84).





*Reubicar fragments d'estivada,*  
setembre 2009  
[sèrie de 12 imatges]





*Aglutinació de fragments d'estivada,*  
setembre 2009  
[sèrie de 24 imatges]





*Espaiar fragments d'estivada,*  
setembre 2009  
[sèrie de 24 imatges]





*Compactacions-despreniments,*  
setembre 2009  
[sèrie de 24 imatges]







*Expansió longitudinal-reubicació,*  
setembre 2009  
[sèrie de 48 imatges →]





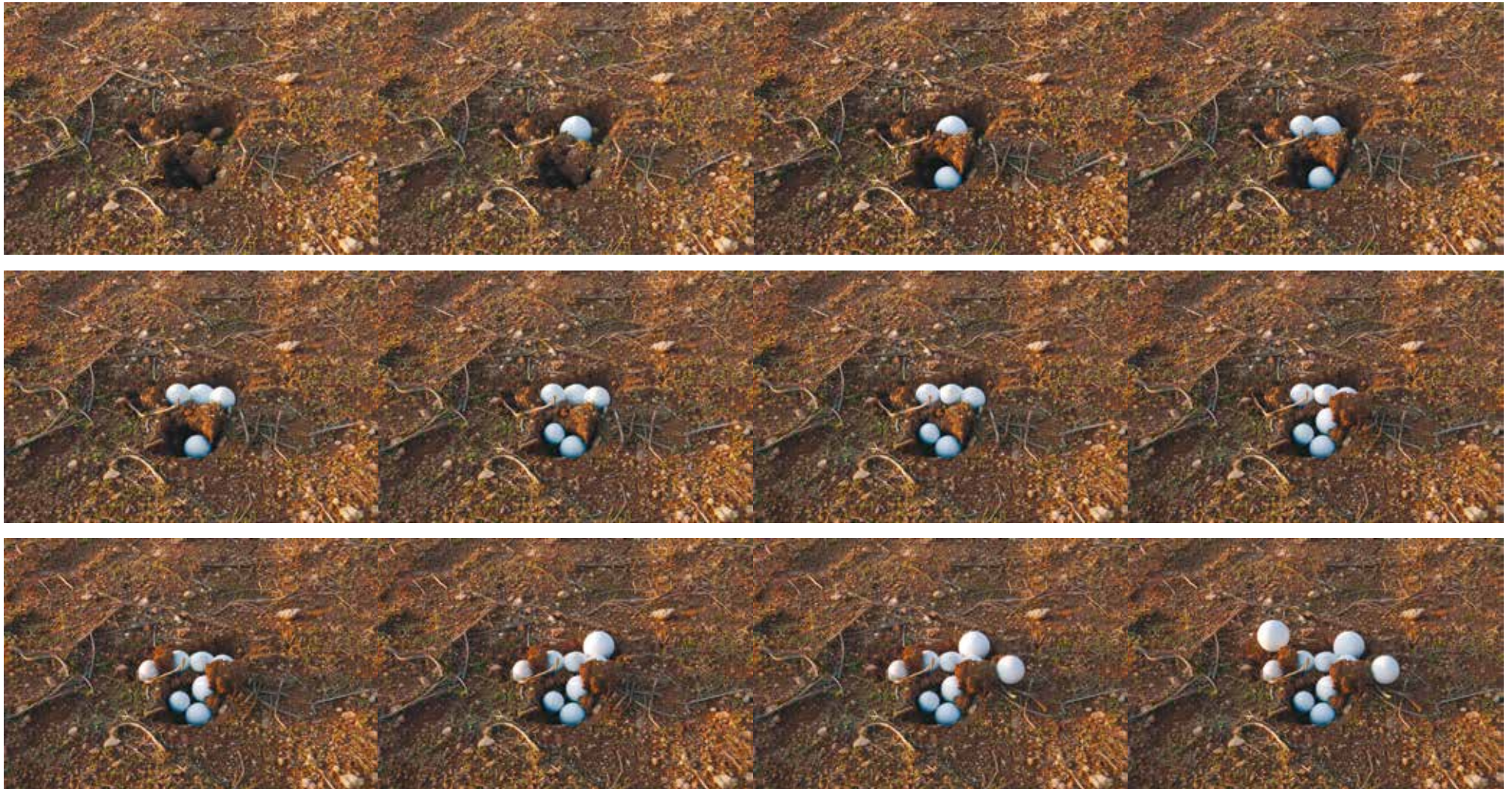
*Expansió longitudinal-reubicació,*  
setembre 2009  
[ ← sèrie de 48 imatges ]

Passen alguns dies en blanc, però pocs, ja has captat l'impuls que et mou, però ara és com si esperessis un nou impuls que et condueix al moment exacte, al dia precís, aquell que t'empeny a fer. Plou, plou, ara ja pots dir que ha arribat el setembre. Una pluja com cap altra. Quant temps feia que no senties l'olor de la terra mullada tastant un brot de raïm i provant els primers gínjols mentre passeges de nou, captant aquell aire que buscaves, una olor com cap altra i que no es produeix en cap altra època ni moment de l'any. Sembla que durant tot l'estiu esperessis les primeres pluges de setembre, després és com si no et poguessis aturar de nou.

De matí hi tornes, amb la llum que anhelaves. Fas i vius, i aquest cop sí que les coses conflueixen, gairebé acabes la targeta de memòria de la càmera, però no n'acabes d'estar del tot conforme, com si no ho haguessis acabat de resoldre. El sol ha pujat de pressa i ha estat prest que has hagut de refugiar-te a l'ombra, enlluernat a contrallum, necessites ombra per verificar i visualitzar correctament les imatges.

Rastres i restes de l'estivada, a mig camí entre el que ha estat l'estiu i el que s'apropa. Ramificacions i connexions que generen fruit. Però ara s'acaba i s'apaga; les tiges s'assequen i queden fruits dispersos que no han acabat de madurar bé ho han sortit massa tard.

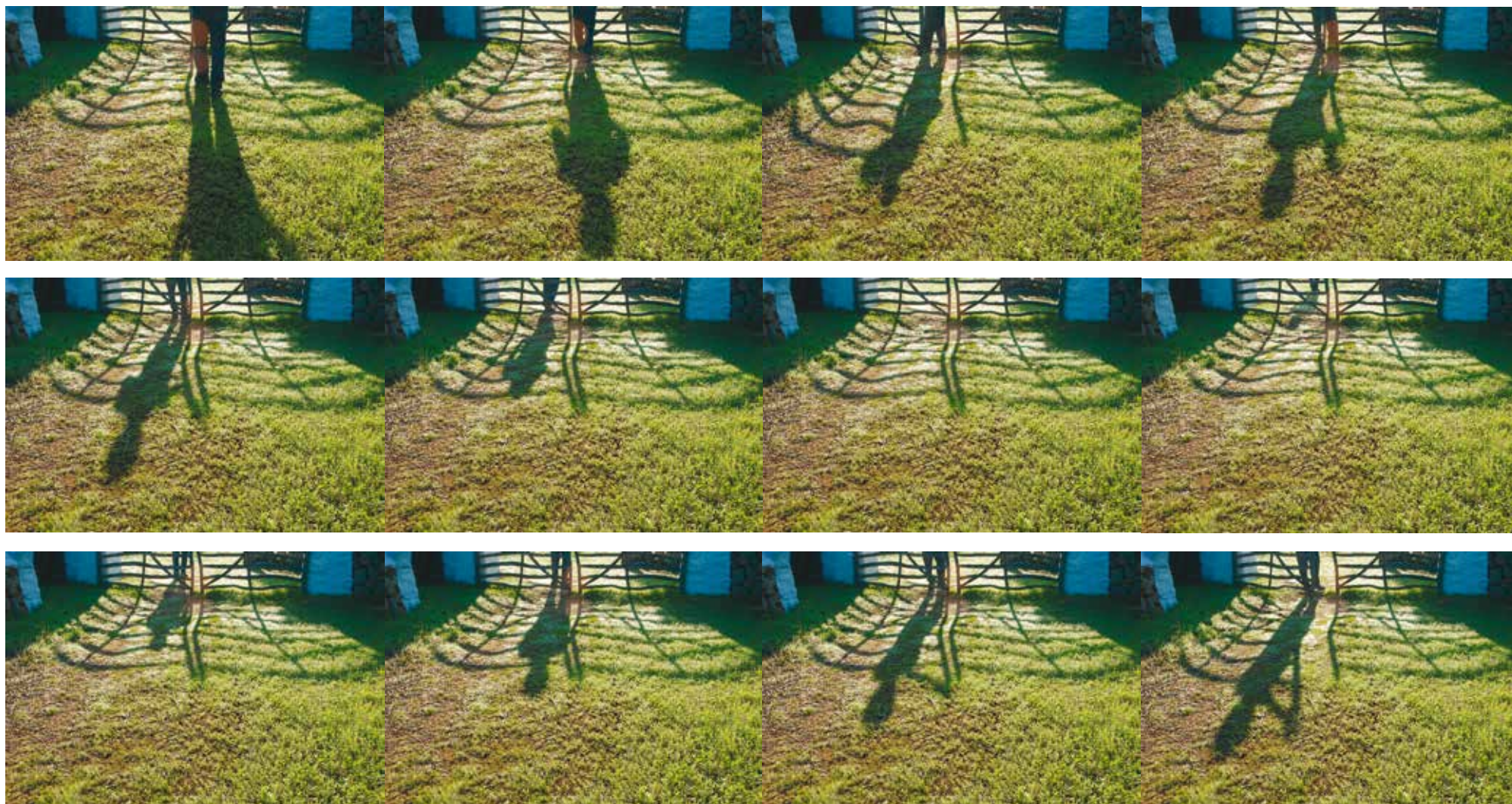
Necessites recollir i aglutinar, et situes, et veus i registres. No hi ha nova sessió de millora, la pluja és insistent, plou hi ho enfanga tot, es mig soterra, a punt per una nova naixença. Cíclic.



*Troballes emergents,*  
setembre 2009  
[sèrie de 12 imatges]



Obrir una barrera, passar d'un espai a un altre. Hi has passat moltes vegades, fins i tot més d'un parell de cops al dia quan ets per l'illa. Per què has esperat tant? Potser no estava prou preparat per mirar així com calia, les circumstàncies no afavorien en aquesta direcció, quin conjunt de factors han fet confluïr en aquesta determinada direcció, els altres dies i moments no eren tan especials...? Matí de llum, de la primera herba que esquerda aquesta terra tan trepitjada, després de dies de sol, de pols i rostoll. La llum a contrallum, rebrots d'humitat lumínica i rastres d'ombra que van d'un lloc a l'altre. Conté quelcom aquest espai, aquest portell, aquest pas; o és un simple trànsit rutinari? Entre altres, potser conté i reté la síntesi dels dos espais; hi conté aquesta síntesi, s'hi genera i s'hi aglutina quelcom que es pot captar per qui sent i es mou per l'espai.







*Portell amb trajectòries i presències de pas,*  
octubre 2009  
[sèrie de 168 imatges —>]

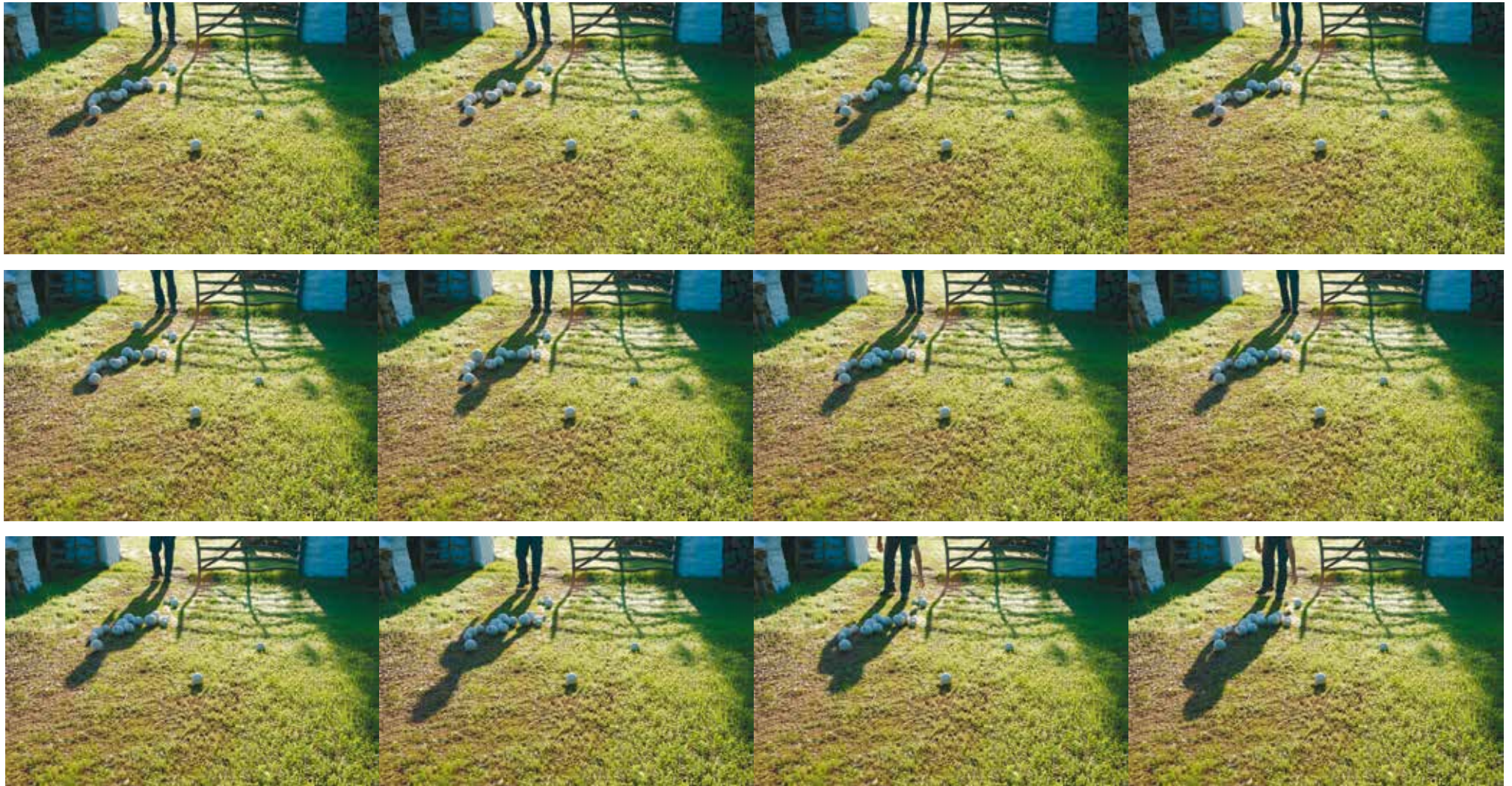




*Portell amb trajectòries i presències de pas,*  
octubre 2009

[ ← sèrie de 168 imatges → ]





*Portell amb trajectòries i presències de pas,*  
octubre 2009

[ ← sèrie de 168 imatges → ]





*Portell amb trajectòries i presències de pas,*  
octubre 2009

[ ← sèrie de 168 imatges → ]







*Portell amb trajectòries i presències de pas,*  
octubre 2009  
[ ← sèrie de 168 imatges → ]





*Portell amb trajectòries i presències de pas,*  
octubre 2009  
[ ← sèrie de 168 imatges → ]





*Portell amb trajectòries i presències de pas,*  
octubre 2009

[ ← sèrie de 168 imatges ]



Hi ha dies que et sorprens per les imatges que es generen sense moure's de dins el mateix espai, relativament reduït; d'altres, que per moltes imatges que vegis o deixis de veure, no et deixes seduir amb facilitat i/o bé consideres que és millor marxar a un altre lloc, sentir un nou espai i viure'l al llarg del trajecte, en constant evolució i transformació.







*Abocar esbroquellant,*  
octubre 2009  
[sèrie de 24 imatges]





*Desplegament a mig ombra,*  
octubre 2009  
[sèrie de 16 imatges]





*Desplegament sota pica esbrellada,*  
octubre 2009  
[sèrie de 24 imatges]



**'Retorn'**



*Brot de desembre,*  
desembre 2011  
[conjunt de 3 imatges]

Hivern, desembre, retorn cap a casa. Barcelona-Menorca. Sobrevolar l'illa un dia ventós i ennuvolat. Les clarianes destapen un tresor perdut mentre l'avió s'aproxima a l'aeroport. Aterrar. Tornar a tocar de peus a terra? Més o menys retornen les mateixes sensacions d'estranyesa, d'aquell que fa mesos que sembla que no hi veu, reconeix i no reconeix. Mirar amb certa passivitat i recollir incomptables canvis, més o menys evidents, inconscients o presents en el paisatge, en la imatge de l'illa, en el trajecte que fas amb cotxe i a cada racó i petit indret que veus més o menys canviat -però no només canviat per l'evidència del contrast de finals d'estiu, setembre, fins ara, sinó per les transformacions antròpiques, fruit de l'acció de l'home, algunes més encertades que d'altres; algunes més evidents i xocants; i d'altres més desapercibudes-.

La casa, que per temps havia estat una estància. Ara són dies freds i humits, o bé amb vent que bufa de tramuntana i en un parell de dies eixuga les pluges de setmanes. Calen -com en cada visita de retorn- un parell de dies per situar-te, o bé per organitzar i aclarir l'espai que t'envolta, voltar-lo, i tornar-lo a passar, canviar quelcom de lloc, aclarir o ordenar quelcom altre, recórrer i tornar a passar un parell de cops pel mateix lloc, revisar-ho i actualitzar la imatge mental d'aquell espai. Com si no ho poguessis tornar a fer fins que no en 'controlessis' de nou la seva imatge -passatgera en el fons- per molt que els dies posteriors et dediquis a escriure o a fotografiar quan els dies siguin oportuns i les esperes s'hagin fet massa llargues, massa insuportables. Massa condicionades o bé condicionat pel temps, pels núvols que passen massa insistents, i pels dies que t'has de dedicar a altres 'obligacions' abans de poder capbussar-te plenament en el que realment et mou i et motiva.

Els dies passen i han passat, normalment sense avisar ni poder programar amb massa més certesa que l'incert els dies que podràs treballar a fora, però més que això, em refereixo als dies de les condicions justes i precises; a la 'mania', de certs dies clau d'hivern, de sol i de no massa núvols baixos i espessos.

Ahir semblava que tot tornava al seu lloc. El dia pintava bé. Havia de ser un primer contacte, per això tampoc et vas aixecar excessivament prest i fins que el sol i la llum no es van fer ben presents no et vas començar a moure i a organitzar o intuir en quina direcció podrien anar les fotos que possiblement, i degut a les llargues esperes, inevitablement faries.





*Aproximació,*  
desembre 2011  
[sèrie de 3 imatges]



*Pluja d'aproximació,*  
desembre 2011  
[sèrie de 3 imatges]



*Brot i presència,*  
desembre 2011  
[conjunt de 2 imatges]

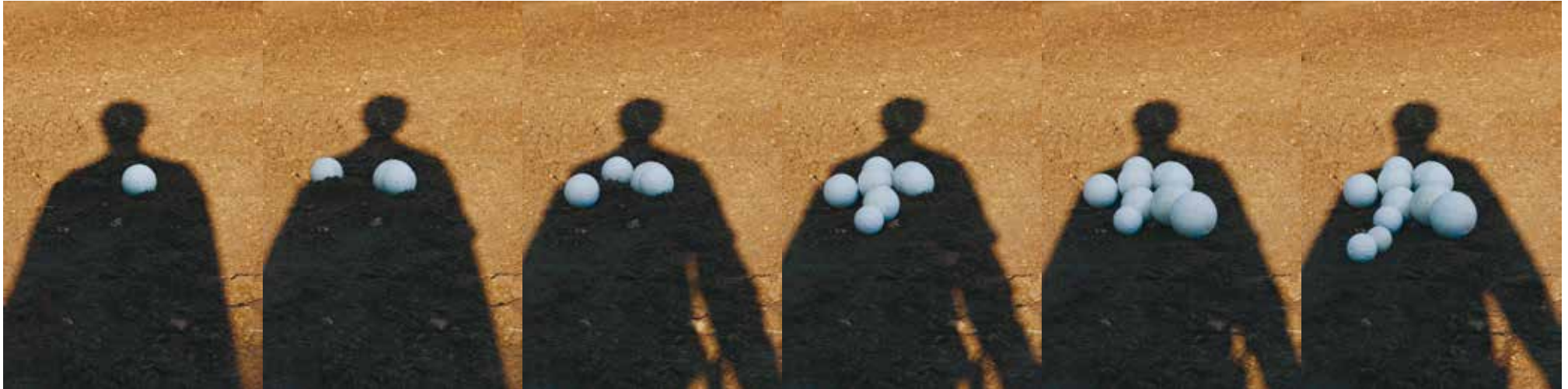
Càmera, trípode, 'roba d'anar-hi', però on són les vambes? On les vas deixar -a Menorca- per darrera vegada; sé segur que les vaig deixar aquí; però l'excés de teoria i de llegir comencen a passar factura i fa massa temps que no retornes, o no 'pots' retornar a l'exterior, a l'entusiasme del treball de camp. A la teoria posada a la pràctica, i a la pràctica feta quotidiana poesia.

[Ara hauria de sortir a veure -sortir- el sol i encara no ho he fet, escric a l'habitació, amb la finestra i porta tancades].

Fer algunes imatges, 'sense massa importància inicial', per documentar l'espai que has començat a transformar i que possiblement et servirà per un seguit d'imatges a fer al llarg del pròxim estiu; has hagut de llevar herbes, i de moment cavar a mà, amb l'aixada o el gavilà per rompre la crosta pesada, densa i compacta per la pluja -i que amb el motocultor tampoc aconseguia gran cosa-. Després analitzes les imatges, n'elimines un parell i deambules amb la càmera penjada al coll. Tot just són les deu. I essent ple hivern -no fa ni dos dies que va ser el solstici d'hivern-, les ombres són allargades i evidents a contrallum... Passes i tornes a passar, sí, ho veus de nou, el punt de partida per desplaçar un nou seguit d'imatges -actualitzades a la nova situació actual-. Un bri d'herba brota de la teva ombra i el voltant és tot de fems que renovarà la terra.

A punt d'agafar el trípode, i tot i que encara disposava d'uns trenta minuts de bona llum em veig de sobte empès a 'abandonar' aquest primer intent. El jardiner del veí arriba per fer net la piscina. -És clar que podria seguir, però senzillament no em trobo igual de còmode si en ple procés de treball em sento observat, i menys encara si a mig fer hagués de donar certes explicacions o senzillament dir bon dia. Estrany o no tan estrany, però sí que sé que m'agrada treballar en les millors condicions-. Quan al cap de vint minuts marxa, la llum ja no és la mateixa i l'ombra ja no coincideix allà on a mi m'interessava; els bons instants s'escurcen i els núvols comencen a passar cada cop amb més freqüència, fent les esperes massa llargues i els 'bons' moments massa curts. Tot i provar per una altra via, amb els galls d'indi i una de les esferes de guix, tampoc et surt bé la jugada -a part de mancar la bona llum-, els indiots no reaccionen així com somiaves als minuts previs de preparar les imatges. Decideixes abandonar, més o menys resignat i al mateix temps més o menys convençut que l'endemà podràs aprofitar millor.

I arribats a l'endemà, que ara aquell endemà distant és avui i en aquest precís instant te n'adones



*Batec presència desembre,*  
desembre 2011  
[sèrie de 6 imatges]

de la badada 'monumental' de l'altre dia i dels dos dies de la setmana anterior amb un parell d'hores bones.

Ahir el cel era clar i estrellat com cap altre des que vaig arribar per aquests dies; però avui a les set, quan has anat a mirar quin temps feia a fora ja es començava a tapar el dia i els núvols grisos i espessos acompanyats de la tramuntana començaven a amenaçar. Amb prou feines has vist i t'has hagut de conformar amb el llevat un poc més descobert i tènueament rosat per la proximitat de la sortida del sol que minuts després ha acabat ennuvolant-se completament. -Per tant haurà de ser dia d'estudi, de viatge amb 'la finestra i portes tancades'-.

Tornes a sortir per veure com està el temps. Ja comença a plovisquejar, s'ha tapat completament de gris. Mentrestant el baròmetre -digital- marca sol. -Qui sap si per d'aquí a unes hores o ja per demà-.





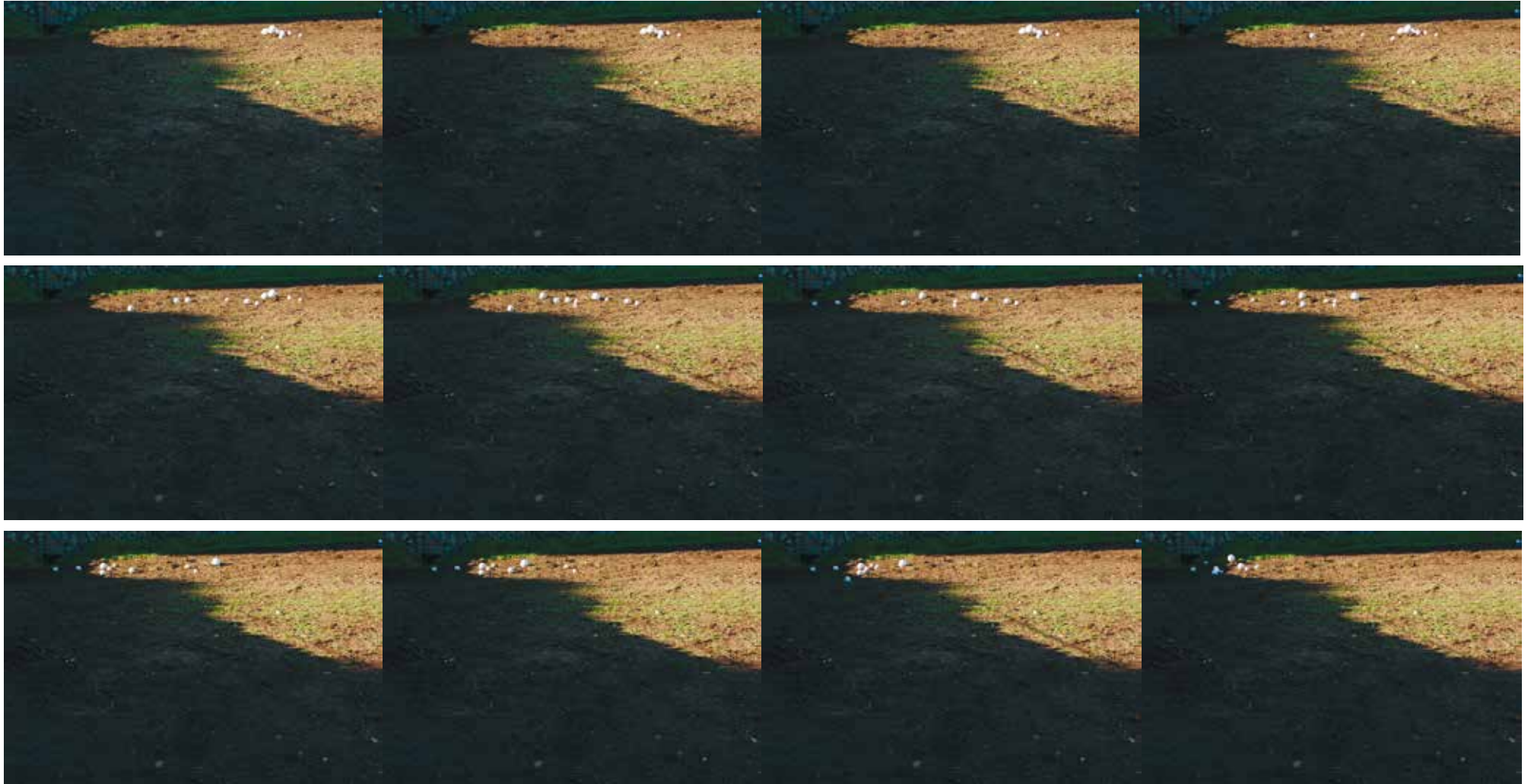
*Desembre incert,*  
desembre 2011  
[sèrie de 8 imatges]



*Contacte amb l'ombra,*  
desembre 2011  
[sèrie de 6 imatges]



*Verificar l'ombra,*  
desembre 2011  
[sèrie de 6 imatges]







*Origen, ombres i llums,*  
desembre 2011  
[sèrie de 24 imatges]



*Fems generador,*  
desembre 2011  
[sèrie de 8 imatges]



*Brots,*  
desembre 2011  
[sèrie de 8 imatges]





*Bri,*  
desembre 2011  
[sèrie de 24 imatges]





*Entre galls d'indi,*  
desembre 2011  
[sèrie de 12 imatges]







*Gàbia nidificant,*  
desembre 2011  
[sèrie de 12 imatges]



**Per racons i recorreguts de la costa nord de l'illa**

**'Espai i vivència del recorregut'**



abril 2009  
[horitzons visuals]



abril 2009  
[camí pedregós de la costa nord]

Esperes el dia de cel clar i sol radiant, a ser possible amb pocs núvols, on la llum modela i degrada subtilment l'horitzó. L'espai hi és, però l'instant no arriba, com si hagués fugit el *genius loci*. Preparaes i planifiques. Un matí decideixes marxar, el dia no acompanya i et fa retornar a mig camí. Massa absència de llum. Les formes són absorbides per la grisor dels núvols. Cauen les primeres gotes, anunciades per un aire fred alleventat.

Hi retornes acompanyat d'un nou dia. La nit va ser estrellada. Fas algunes fotografies per casa i marxes de nou. Càmera, trípode i motxilla amb esferes a dins; inicias el viatge en solitari, quan la llum del matí és ben present, quan les ombres es comencen a escurçar però encara es manifesten.

Necessites distanciar-te i caminar, seguir caminant. Passa cert temps fins que no fas la primera fotografia, després t'has de tornar selectiu. El camí és rocallós, sembrat de còdols i de certa dificultat d'accés. Puges i baixes al mateix temps que voreges la costa. Passes per Cala Prudent i el silenci es comença a manifestar. Un agró gris s'alça amb un vol pesat i plàcid silent. Ha sentit el frec de les passes entre el bruc, el romaní i la música dels còdols.

Travesses la cala enfonsant les passes al mantell d'alga i arena. Tornes a pujar, segueixes caminant sota el sol del matí i les esferes a l'esquena. El camí deixa de definir-se, es desfà, s'interromp, continua per totes direccions o difícilment es pot apreciar. Les passes s'han d'aixecar d'entre els arbusts i la rocalla. Quelcom s'insinua, l'horitzó es torna distant, les parets desapareixen; l'espai s'obre al mateix temps que et reté quan travesses una zona on la vegetació no hi creix i pràcticament no hi ha còdols, camines a peu pla per primera vegada. El silenci canta. Deambules per l'indret com si no en poguessis sortir, l'espai t'acull i s'expandeix al mateix temps, et situes al centre i sents de nou el silenci.

Descarregues la motxilla, et reubiques, situes el trípode, inicias les primeres sessions. L'indret et canvia la mirada i, al mateix temps que seleccions i fas fotos en cada sèrie, sents l'impuls de seguir caminant, no pots aturar. En determinats casos sents la necessitat de situar únicament una esfera a l'espai, la fotografies i la poses en relació amb l'espai que l'envolta i acull, així com les roques i còdols que apareixen de la terra. Portes aquesta esfera a la butxaca i la vas situant i fotografiant al llarg del camí. Hi ha indrets, instants i racons en els quals t'agradaria deixar el lloc, l'espai, intacte, potser sense cap petjada ni rastre de presència humana. Ets conscient que l'espai, un cop fotografiat deixa de ser el mateix, perd certa puresa perquè te n'emportes un fragment que amb prou feines és una aproximació a l'indret i a la vivència, contemplació i experiència del recorregut al llarg del camí.

Voreges més la costa i dediques cert temps a gaudir de caminar i observar absort i incisivament l'entorn sense fer massa fotos. Segueixes caminant fins que t'atures de nou, te n'adones que sense ser-ne massa conscient vas a parar al mateix lloc que fa un parell o tres d'anys. Això sí, amb una nova mirada que et replanteja la situació. Estàs al costat d'un forn de calç construït a la vora de la costa aprofitant el desnivell per construir-lo, així com l'abundant quantitat de còdol que hi ha per la zona. Avui però, no camines per baix, sinó que el contemples des de dalt, absort en la circumferència que forma, absort i acollint la mirada que se situa al centre.

Situes el trípode mirant de captar la força de tota la construcció, que al mateix temps pateix una mena de desgast i estat de despreniment, com si portés massa anys retenint i escalfant còdols. Transformar-los, transmutar-los en calç, la llum i la pell de les cases que encara vibren llum.

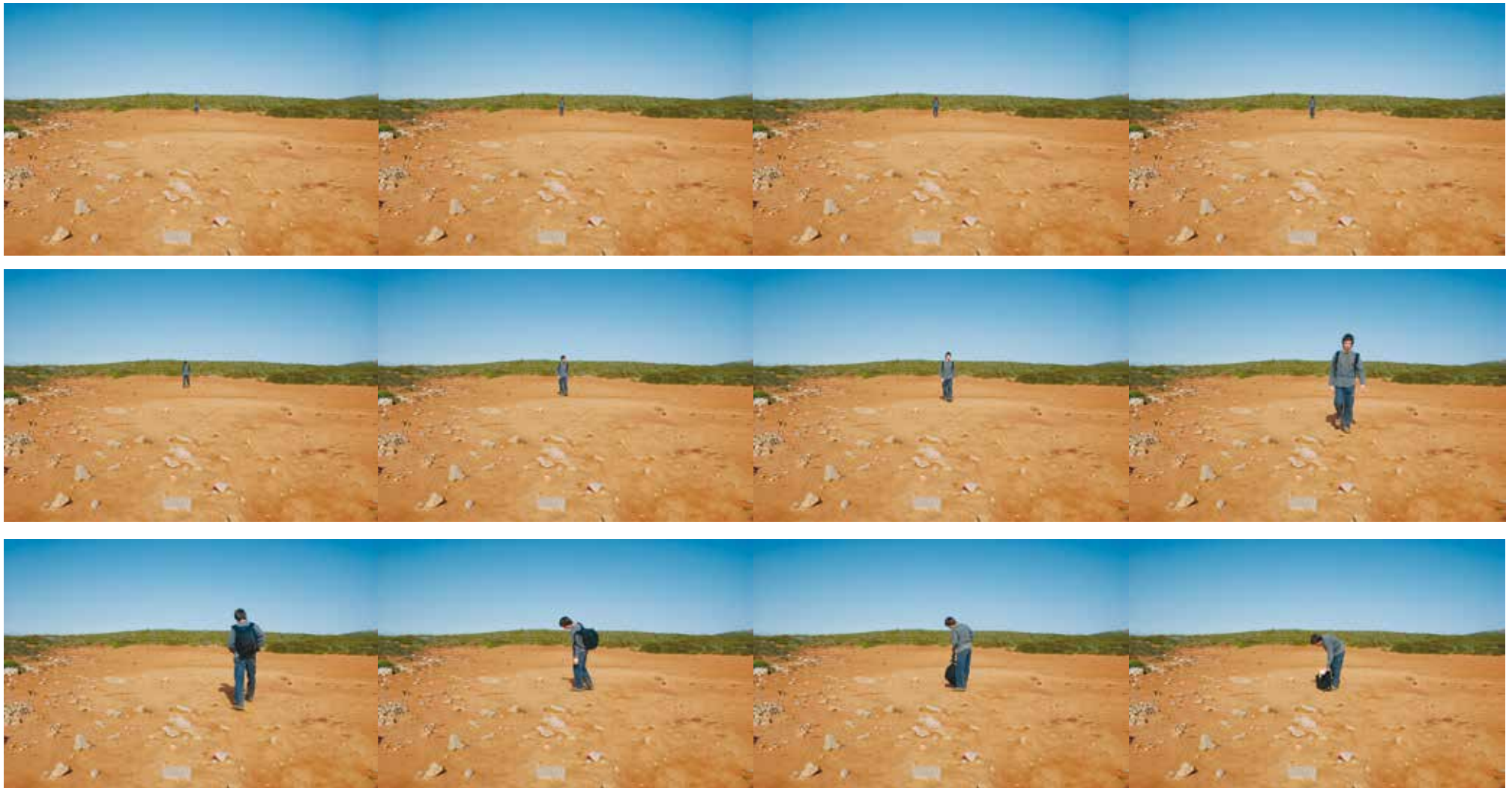


*Retenir a frec d'aire,*  
 abril 2009  
 [conjunt de 2 imatges]



*Referència espaïal III,*  
 abril 2009  
 [conjunt de 2 imatges]





*Recórrer, sentir l'espai obert II,*  
abril 2009  
[sèrie de 32 imatges →]



*Recórrer, sentir l'espai obert II,*  
abril 2009

[ ← sèrie de 32 imatges ]

*Expansió-contracció-expansió de l'espai obert,*  
abril 2009

[ sèrie de 16 imatges → ]











*Absorció en l'ombra de rocalla,*  
abril 2009  
[sèrie de 24 imatges ]

Fas les primeres fotografies -vora el forn-, comproves que tot encaixi i funcioni. Insisteixes i comproves de nou, ara el comandament a distància sembla que no funcioni, quelcom estrany passa, puges a dalt i te n'adones que no estàs sol, un helicòpter de la guàrdia civil s'apropa tant com pot, fins gairebé posar-se al costat; mentrestant comproves les imatges que has fet fins al moment i esperes que es distanciïn del passeig de xafardeig que estan fent. S'hi estan un cert temps, els ignoro i finalment marxen. Dubto que coneguin i estimin la terra.

Res no és com abans, el silenci, la solitud i la poètica de l'indret es pot dir que han mort. Tot hi així acabes la sèrie que estaves fent, conscient que és el punt clau de tot el recorregut. Venies d'un espai relativament pla i obert amb un horitzó distant i has acabat de nou a l'espai i indret que acull i densifica.



*Sintonies amb presència envoltada de còdols,*  
abril 2009

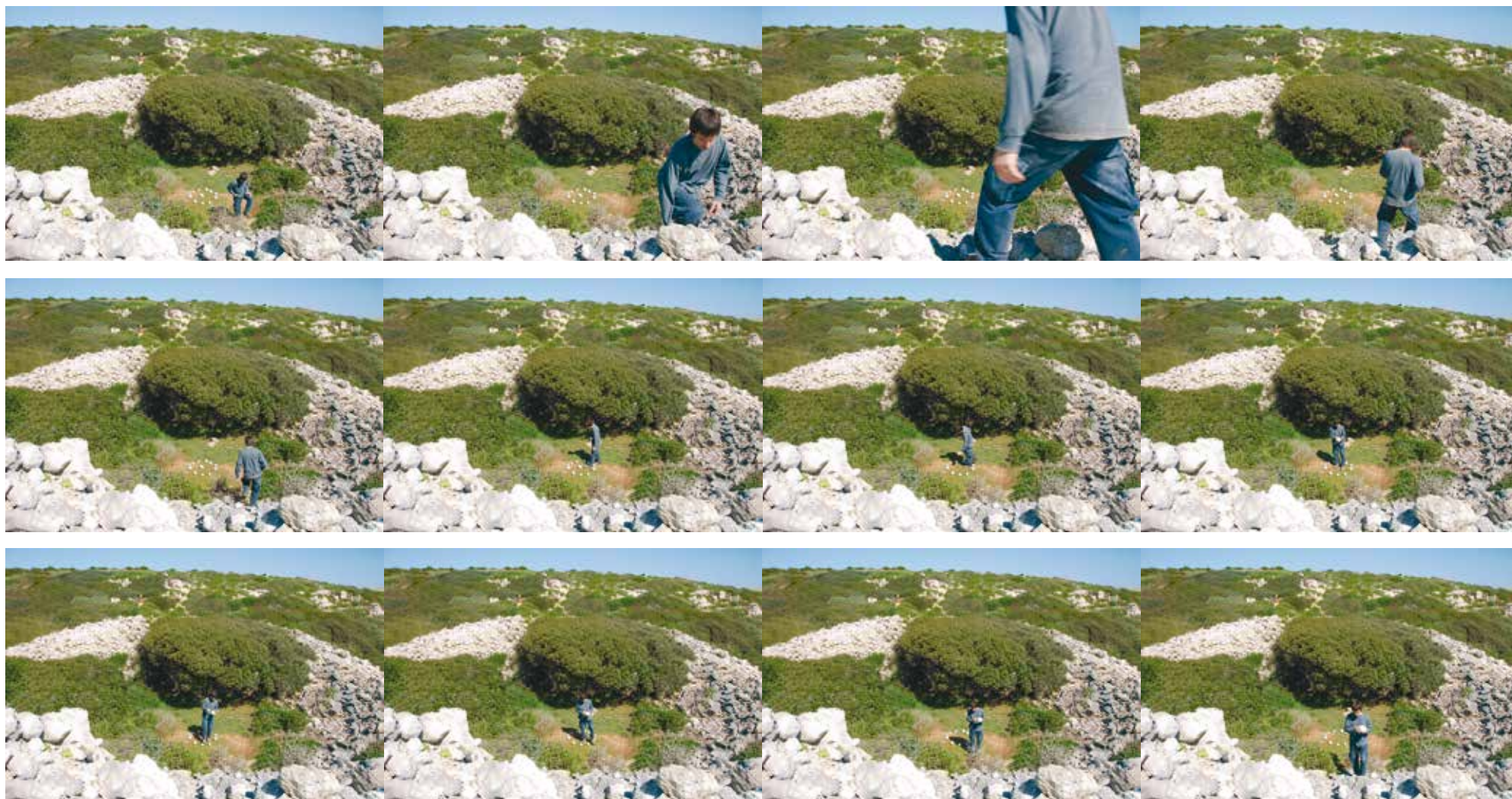
[sèrie de 96 imatges —>]



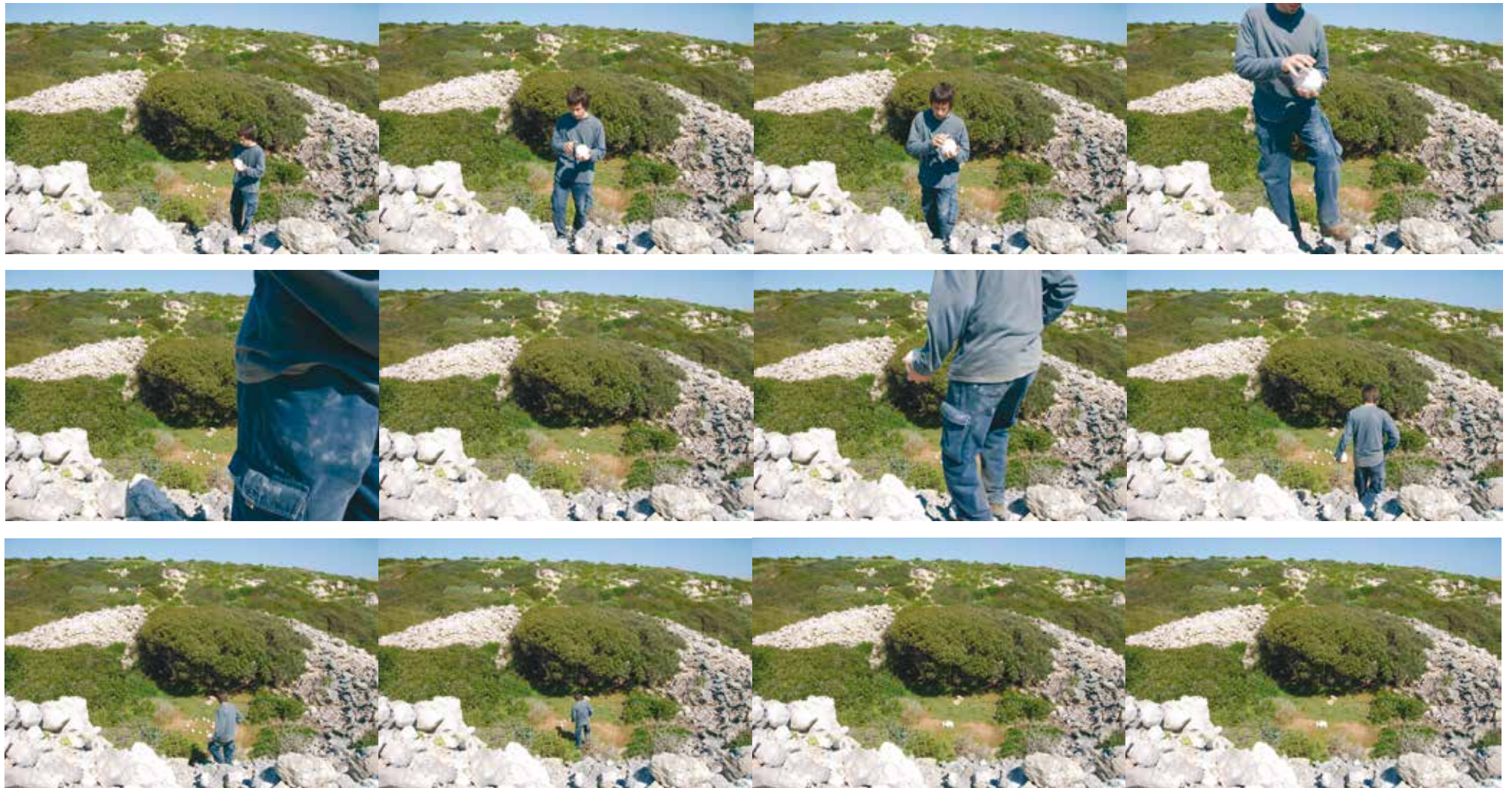


*Sintonies amb presència envoltada de còdols,*  
abril 2009

[ ← sèrie de 96 imatges → ]







*Sintonies amb presència envoltada de còdols,*  
abril 2009

[ ← sèrie de 96 imatges → ]





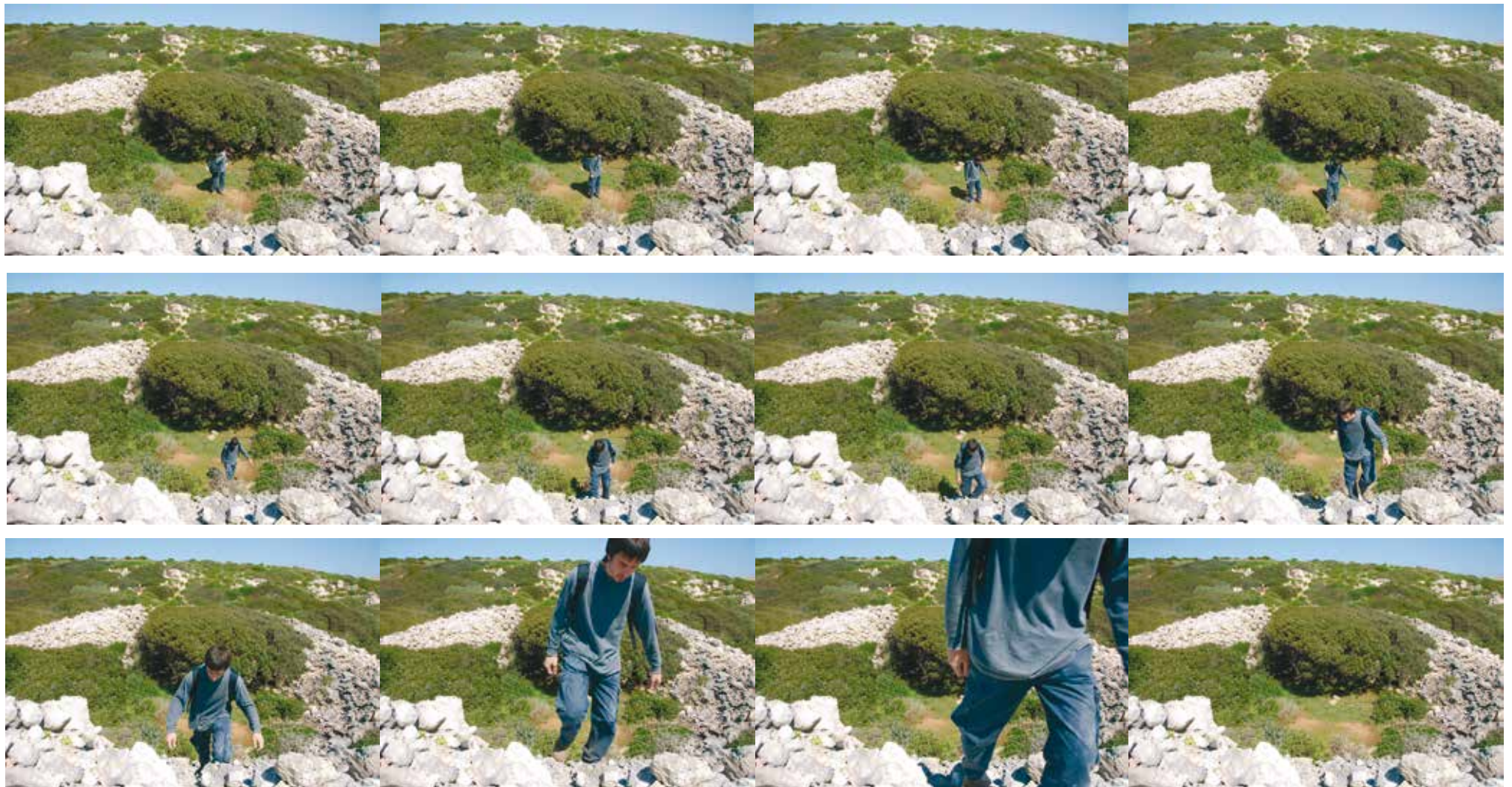
*Sintonies amb presència envoltada de còdols,*  
abril 2009

[ ← sèrie de 96 imatges → ]

Segueixes fent algunes imatges i intervencions més per fora. Camines un tros més fins a Na Pantiner, travesses una altra cala, segueixes, t'apropes a la costa, et veus immers en una extensió rocallosa, punxant i desèrtica, impregnada de l'olor de fonoll marí. No hi neix res, la sal deixa una pàtina a tot el que troba; al fons hi ha un dels molts búnquers construïts durant la guerra civil, que també es poden apreciar al llarg del trajecte si es voreja més la costa. Les gavines envaeixen un petit illot situat al costat, sobrevolen la teva presència com si t'haguessis d'emportar els ous.

El sol comença a caure de ple, l'ombra s'amaga davall els peus. Inicies el retorn, conscient que en cada passa que facis perdràs cert silenci que havies recuperat.

De nou, havent recorregut més de la meitat del camí de tornada, realitzes les darreres fotos, una mica abans de Cala Prudent. Saps que ja res serà igual i que cada passa que fas de retorn es com si s'apropés a l'estiu. Et trobes amb els primers turistes. Segueixes un bon tros, no afluixes el pas fins a retornar de nou al punt de partida.



*Sintonies amb presència envoltada de còdols,*  
abril 2009

[ ← sèrie de 96 imatges ]



## **'Dies d'hivern'**

Canvies d'espai i d'entorn. Viatges de nou cap a casa. Només el fet de fer la maleta ja és una bona exemplificació d'un procés selectiu i aglutinador, per després desplegar-se i expandir-se de nou, un cop arribat al teu destí.

El trajecte en si ja implica un canvi, és un reviure i ullprendre's de nou, carregat amb l'equipatge i en direcció a l'aeroport, veient com el paisatge flueix, es mou, canvia i es transforma al llarg del trajecte; també ho fa interiorment, ja que per moltes vegades que es passi pel mateix lloc o es mirin els mateixos elements paisatgístics sempre mires condicionat i embadalir-se simultàniament per l'experiència de viure un nou dia.

Com més et distancies del nucli urbà, més perifèria veus, més amalgama d'elements descoordinats i heterogenis sense estar sotmesos a cap criteri que imposi uns paràmetres estables i planificadors per aconseguir una actuació a una escala més gran i tenint en compte tot un seguit de variables i característiques identitàries de cada espai.

Tot i així, el trajecte, el desplaçament, et convida a una certa contemplació d'aquesta simultània transformació, dispersió i fugacitat; que no fa més que correspondre's amb imatges mentals, pensaments, evocacions... que potser parteixen d'algun element paisatgístic concret que t'hagi cridat l'atenció, però que en realitat és el vehicle, el mitjà, per arribar a una nova imatge, pensament, espai, intuïció; i així successivament, passant d'una imatge a una altra, i d'aquesta altra a una altra, fins que sembla que n'has perdut el fil i no en pots trobar l'origen; com si et quedessis mig endormiscat, però te n'adones que el fil conductor no és més que la pròpia presència i consciència que es desplega al llarg del trajecte. Potser tornant-se a replegar en reviure's de nou el moment en una altra situació, potser en una habitació, en un espai tancat, com si assegut des de la teva cadira anassis replegant aquell fil que vas deixar anar, o bé et dediquessis a recollir certs fruits de la teva sembra d'aquell dia.

L'aeroport no deixa de ser, en realitat, un espai de transició, un espai en blanc, un espai d'espera i de saturació interferida, al mateix temps, per una mar de gent i de mirades que es troben en un espai `a mig camí de'.





*Recull de primera mirada,*  
gener 2010  
[conjunt de 4 imatges]



*Contacte líquid,*  
gener 2010  
[sèrie de 3 imatges]



*Recollir amb  
ombra d'aigua,*  
gener 2010  
[sèrie de 3 imatges]



Volar, i en els dies clars contemples el territori a vista d'ocell, però no veus territori, vius i sents el paisatge, si el seient ha pogut ser al costat de la finestra.

Desembarques, arribes; i de nou trajecte de carretera. Tot és nou, però res no s'ha mogut del seu lloc. En aparença veus 'el mateix', però sembla que siguis incapaç de mirar com la darrera vegada. Veus impregnat de tot el que ha estat els dies a Barcelona, ets buit, com si no reconeguessis l'espai. Necessites un parell de dies per situar-te, per agafar la mida de nou a tot allò que t'envolta. Això tant és vàlid en la direcció Barcelona-Menorca com Menorca-Barcelona. Després és com si tot tornés al seu lloc.

Dies tapats, dies grisos, grisos, grisos, de pluja, de fred, de vent. Hi ha dies que sembla que la terra no pugui beure més aigua.

[...] llega la melancolía. La relación entre este estado anímico y emocional y los meses de otoño es de sobra conocida. Desde la psiquiatría se ha demostrado que, en un porcentaje de población nada despreciable, se observa en esta estación del año cierta descincronización entre algunos sistemas neurofisiológicos y los ritmos diarios [...] bienvenida sea la melancolía, si la entendemos, simplemente, como un estado de hiperconsciencia, de sensibilidad a flor de piel, de serena inquietud existencial, de una cierta capacidad para situarse en los umbrales. (Nogué, 2009b: 22-23)

Per altra banda, Thoreau proposa que «un hombre sano, en realidad, es el complemento de las estaciones, y, en invierno, lleva el verano en su corazón» (Thoreau, 2005: 54). Segueix reforçant aquesta idea quan afegeix que «Aunque el invierno está representado en el almanaque como un anciano frente al viento y el aguanieve arrastrando su capa, preferimos considerarlo un alegre leñador, joven y de sangre caliente, tan entusiasta como el verano» (Thoreau, 2005: 76-77). Aprofitant aquesta època de l'any per cert replegament interior, que novament podria establir similituds amb el comentari i article esmentat de Nogué, si s'estableix el vincle de cert grau de melancolia i/o replegament interior amb creativitat, per poder posteriorment desplegar, fent i materialitzant d'alguna manera, ja que, de nou en la mateixa línia, «en invierno llevamos una vida más interior. Tenemos el corazón



*Recollir amb ombra d'aigua II,*  
gener 2010  
[Sèrie de 3 imatges, conjunt superior]

*Recollir amb ombra d'aigua III,*  
gener 2010  
[sèrie de 3 imatges]

tibio y jovial, como una cabaña cubierta de nieve, con las puertas y ventanas semiocultas, pero de cuyas chimeneas surge alegremente humo». (Thoreau, 2005: 77)

Per tant ho podríem entendre com una actitud vital per poder travessar l'hivern anímicament amb prou forces, a fi de trobar un cert punt mig d'equilibri, com si es visqués en un perpetu dia primaveral -que pel cas que em correspon són els que de moment m'han permès donar i desplegar més creativament-.

Una pluja que no té res a veure amb les primeres pluges de setembre, et trobes com desubicat, apagat, com incapaç de «sentir la llamada del afuera» de la qual en fa esment Fernando Castro Flórez (2008: 85)<sup>1</sup>.

Dies intermitents, mancats de llum i de força, tot i així, per poc que pots surts a fora, necessites sentir també el fred, caminar i veure el que t'envolta. Però això sí, massa mancats de bons intervals per poder emprendre alguna caminada amb la càmera i trípode penjats al coll i les esferes a la motxilla penjant de l'esquena. Els dies passen, mentrestant vas llegint i passes avant amb altres aspectes del projecte, però no és el mateix. Per altra banda, no deixa de ser un dels condicionants per qui treballa a fora.

Els dies passen, s'apropa el dia de tornar a partir, et sents incapaç de fer-ho amb les mans buides<sup>2</sup>, et conformaries amb una única i bona imatge, quelcom amb què poder vincular aquets dies.

Avui, fins i tot ha provat de nevar, possiblement demà es preveuen unes hores sense pluja i de sol sense massa núvols que homogeneïtzin i difuminin els perfils de l'entorn. Sí, així és, llum per la finestra, i quan t'aixeques es manté i perdura. Preparaes quatre coses i decideixes canviar el trajecte, conscient que no podràs allargar tot el dia perquè els núvols s'imposaran de nou. Un tram de camí d'en Kane, després en direcció a Favàritx. Verds, tanques de verd i de terra banyada, llum de matí i aire fred.

La carretera t'ajuda a fluir amb l'espai que t'envolta i al mateix temps a deixar endarrere els dies grisos i a projectar-te endavant, cap a un cert buit<sup>3</sup> necessari per poder impregnar



*Efervescència de contacte líquid,*  
gener 2010  
[sèrie de 6 imatges]



de nou amb imatges renovades i actualitzades.

Tal com Agustín Berque considera, posant l'exemple del Land Rover, en un sentit més general es pot dir que les 'màquines' i els avenços tecnològics ens permeten desvincular-nos, per exemple, dels límits que suposa a la percepció el treball de la terra, afavorint una percepció més desvinculada del treball i l'esforç, i més centrada en els valors estètics i emocionals fruit de les noves percepcions.

Su Land Rover, por ejemplo, es su máquina para soñar esa vuelta a la Edad de Oro, al fondo de «la naturaleza». Además, ¿sabían ustedes que *to rove* significa «vagar», que es el primer sentido de *rêver* [soñar]? (Berque, 2009: 47)

No sols ser molt partidari d'anar per camins massa marcats, segueixes un tros, et desvies, botes un parell de parets i continues un tram més, però vas massa carregat; càmera, trípode i motxilla amb esferes, t'enganxes per tots els passos de difícil accés, entre arbusts atapeïts i qualque argelaga, segueixes i enganxes el camí, saps que el dia és curt i el lloc es trobarà, en més o menys mesura, pel nombre de passes fetes. Fa devers un any aproximadament vas trepitjar la zona, però ho vas fer en una altra direcció. Veus i recordes un dels racons que et van atraure, però ara la llum encara no hi dóna; potser serà millor anar-hi envant del migdia si fas el camí de tornada.

Entre la costa pedregosa i el mar salat de tramuntana, entre les pedres que travesses i el cel d'aire fred. Els verinals d'aigua dolça que emana per tot allà on trepitges.

El Pou d'en Caldes és especial, sempre ho ha estat, però necessites temps per situar-te, impregnar-te i poder seleccionar millor. Un pescador de canya empara onades vora la costa. L'aigua et condueix i t'inicia a fer les primeres fotografies amb les esferes; després d'haver-ne fet algunes abans és com si no et deixessis fer visible del que t'envolta. Un racó entre una paret que l'aigua traspasa a través d'una passadora<sup>4</sup> i unes roques tapades de vegetació; t'hi endinses, com si no et deixessis fer visible del que t'envolta. Un espai bastant acotat, delimitat, però al mateix temps en relació i comunicació amb tot el que abasta la mirada més enllà d'aquesta mena de recinte.

Vistes construccions i espai d'incert,  
gener 2010

Segueixes de nou deambulant per la zona, i fent algunes imatges més. Les esferes sembla que respirin en situar-les dins l'aigua. Efervescència en ebullició i expansió a partir de la seva densificació matèrica.

El trajecte continua, mirant de no submergir els peus en els grans bassals que s'han format per la zona i que fan pràcticament inaccessible l'altre tram del camí. Passes i traveses, puges a pas decidit i mantenint cert ritme. Aire fred, paisatge banyat de llum, aigua que corre pels costers i turons arrodonits, camins pedregosos. Geologia del Paleozoic, zona amb els terrenys més antics de les Balears.

Camí, direcció, aigua que davalla a banda i banda, petit turó al davant, mirar a contrallum. Situes de nou les esferes, ara l'espai et demana actuar seguint la direcció, la linealitat és marcada, esferes sota un mantell verd. Et situes i el recorres. Desplegues linealment i tornes a replegar a mode de camí de tornada. Sents veus d'un parell de caminants, baixen pel coster del camí, s'apropen, t'adones que també ho fan els núvols i tot queda com apagat. De moment no es preveu que torni a sortir el sol de forma immediata. El fred és present i decideixes seguir trajecte amunt.

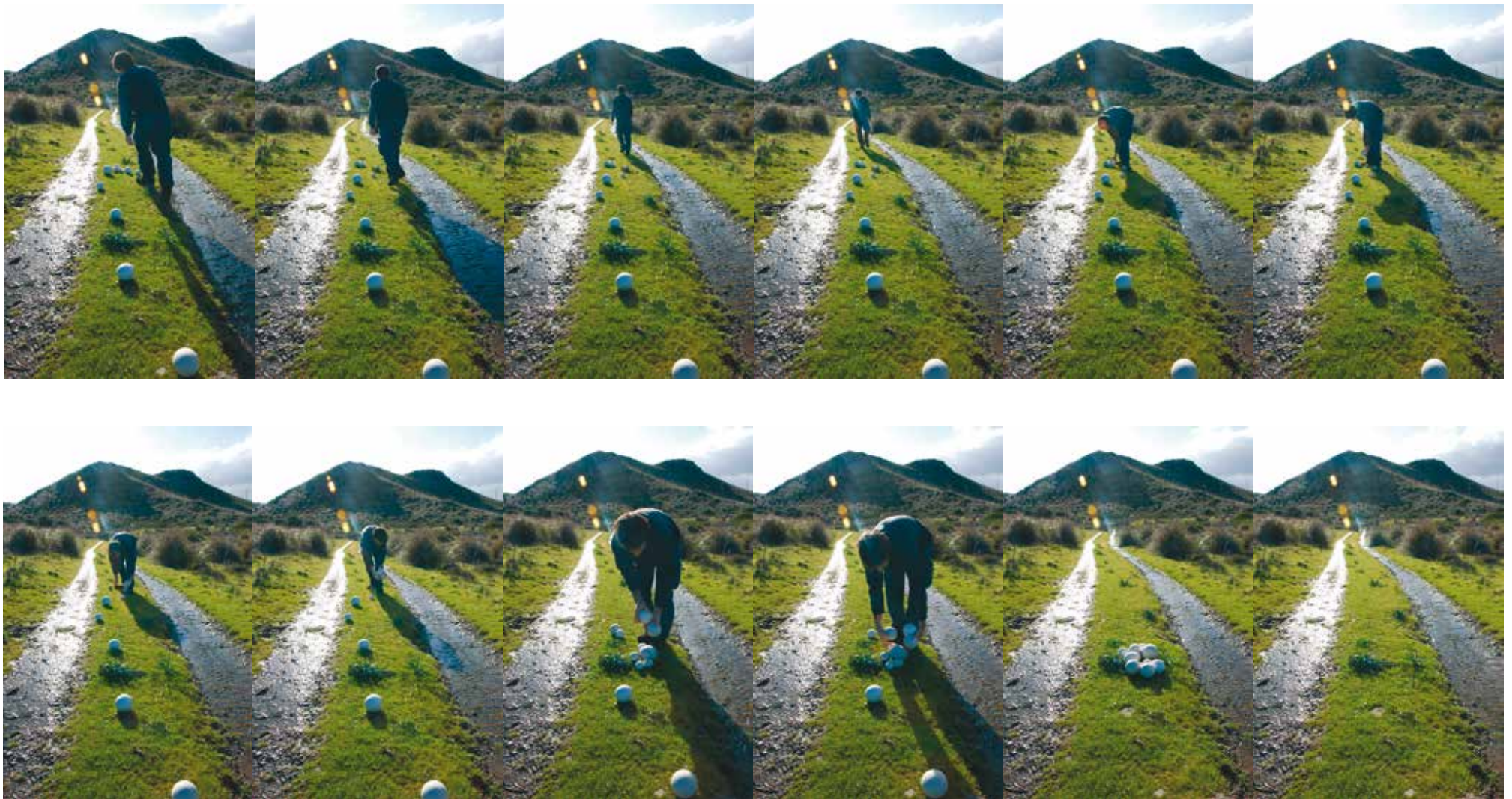
Dies que no se'n troben cada dia, i menys tenint en compte la nostàlgia i monotonia dels dies anteriors. El sol es torna a veure de nou. Segueixes caminant i caminant. Et desplegues a l'espai, deixant petjades més o menys visibles al camí. Vas amunt i avall, vorejant una paret, entre mates, càrritx, argelaga i terreny pedregós davall els peus. Contemples el paisatge i segueixes més endavant. Ho havies mig vist i intuït a través d'un plànol<sup>5</sup>, però ara saps realment on s'ubica i que és real. Botes una paret, i sí, efectivament, desconegut, peculiar, impregnat al mateix temps de cert misteri, si algun mapa en fa menció es limita a dir quelcom similar a: «jaciment arqueològic desconegut o de procedència o ús incert». Aglutinacions i construccions de còdols, formades per pedres d'una mida més bé mitjana-reduïda, formant un conjunt d'unes quantes estructures de no massa altura enmig de l'actual tanca. T'hi apropes i puges per verificar si es correspon amb la vista aèria del plànol que vas veure. Al mig cada estructura té una mena de forat, com una espècie de petit



*Còdols, espai i presència,  
gener 2010  
[conjunt de 2 imatges]*







*Lineal ascend-replegament,*  
gener 2010  
[sèrie de 24 imatges]



*Aproximació a l'espai clos,*  
gener 2010  
[Conjunt de 2 imatges]

pou o espai recipient on no hi ha còdols, aïllat de l'exterior. Un de tants segueix més enllà, picat a la roca mare, altres amb prou feines s'entreveuen. Espais d'incert i de cert misteri, desconeguts, que t'atrapen i t'atreuen. En fas algunes imatges, però comences a veure que tot intent de captar i fotografiar queda curt. Un conjunt de construccions acotades i delimitades per l'actual tanca que les acull i, al mateix temps, que miren i 's'obren' mirant uns kilòmetres enllà pels seus voltants.

Espais que no deixen indiferent, que generen més i més interrogants que respostes, però que et reconforten pel fet d'haver-los pogut contemplar i sentir, encara que sigui per uns minuts.

El dia es va tapant, de tant en tant alguna clariana s'obre i deixa passar la llum de nou. Inicies camí de tornada, tot hi que no vas en la mateixa direcció, ja el coneixes un poc més, tampoc et vols deixar condicionar molt pel que has vist al llarg del camí d'anada.

Ara ja es comença a veure algun altre passejant, però saps que t'encamines en una altra direcció. Retrobaràs de nou la necessitat d'accedir en aquell indret i racó mig arredossat a dalt d'un coster. Una petita cova, picada a la roca que sembla que el seu buit hagi d'expandir i esquerdar la matèria pètria opressora de la roca, i desprendre's en fragments diversos a mode de despeniment pel coster. La llum va i ve, però ara es deixa entreveure i aprofites la situació per enregistrar la vivència d'aquest espai arredossat i allunyat dels turons i petites valls que condueix la vista més enllà de l'horitzó. La vivència és intensa, però els núvols apareixen de nou, com recordant-te que el dia es comença a apagar; aprofitaràs fins l'últim moment i emprendre camí de tornada conscient que si no passes de l'espai més viscut intensament i moment de registre d'imatge al desplaçament caminant a bon pas, possiblement acabaràs sense memòria a la targeta de la càmera fotogràfica<sup>6</sup> i amb un conjunt d'imatges poc depurades o sintètiques del que ha estat la caminada.

Retornes renovat i més o menys reconfortat, relativament serè pel fet d'haver satisfet part d'aquesta necessitat vital de fer i parlar amb imatges.



*Sorgir d'espai clos,*  
gener 2010  
[sèrie de 12 imatges]

## Notes:

1. «Pascal señaló que todas nuestras desgracias emanaban de una sola causa: nuestra incapacidad para permanecer tranquilamente en una habitación. La llamada del afuera es más fascinante que el canto de las Sirenas.» Vegeu: CASTRO, F. (2008). «El arte (de perderse) en un bosque» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores, p. 85.

2. Conscient però, que sempre hi queda la vivència interior i emocional, com passa amb el següent cas que recull Joaquín Yarza: «[...] Envía a Wu Dao ZI para que tome apuntes y pinte luego el paisaje evocado. Hace el viaje y vuelve sin nada en las manos. Ante el interrogatorio del emperador responde: "El siervo de su majestad no tiene esbozos; todo está registrado en su corazón".» YARZA, J. (2002). «Naturaleza y paisaje en la pintura china» dins Sargalat, J.; Ripoll, E. (dir.). *Territori i paisatge: Natura i art*. Girona: Universitat de Girona i Ajuntament, p. 138.

3. «[...] un estado mental en blanco, acrítico mientras se fotografiaba, sensibilizado y preparado [...]». Vegeu WHITE, M. (2007). «El ojo y la mente de la cámara» dins Fontcoberta, Joan (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 243.

4. Nom que reben les obertures a les parets, ja sigui per fer-hi passar l'aigua i evitar enderroalls, o bé pel pas del bestiar (en funció de les mides i característiques en depèn l'ús i funció).

5. «Crecemos y vivimos rodeados de mapas, como si necesitásemos estar "situados" en todo momento, como si aún arrastrásemos un miedo atávico a perdernos en el espacio geográfico. Parece como si, con ellos en la mano, o a la vista, conjurásemos y escapásemos del horror vacui. [...]. El mapa estimula el pensamiento espacial y, a la vez, conserva la memoria de los lugares, rasgo sustancial e inherente a cualquier civilización desde los albores de la humanidad, [...]» Vegeu NOGUÉ, J. (2009a). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit, p. 65.

6. «Si caminase a lo largo de una manzana en estado de sensibilización y armonía con todo lo que viese, se agotaría antes de llegar al final y acabaría la película mucho antes. Tal vez dicho estado mental pueda compararse con una tetera a punto de hervir. Un poco más de calor -una imagen vista-, y la superficie se vuelve turbulenta.» Vegeu WHITE, M. (2007). «El ojo y la mente de la cámara (1952)», dins Fontcoberta, Joan (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 240.

## **'Horitzons pedregosos'**



*Construccions, tanques, parets seques i rocalla.*

març 2010

[conjunt de 4 imatges]

Nit estrellada. Matí primaveral, horitzó net i cel ras de núvols, llum i fresca humida de matí. Fa vent, però és dia clar i nítid com feia temps esperaves. Parteixes per un tram del camí d'en Kane fins as Mercadal, el dia s'aixeca i el verd de les tanques brolla. Segueixes per la carretera general fins a Ciutadella. Direcció a Punta Nati, camí estret i horitzons pedregosos, espai que desconeixes i que accentua la curiositat corpresa.

Atures el cotxe i per fi de peus a terra, sentir la gravidesa, el pes de l'equipatge i les primeres passes sobre el terreny. Obres la barrera i voreges linealment una paret sota la seva ombra de matí. Terreny aspre, pedregós, bens pasturant entremig de la rocalla t'obren pas. Horitzó ampli i distant, a l'esquerra els penya-segats costaners que miren al mar, a la dreta, parets i més parets, àmplies extensions de terreny delimitades per marges i construccions de pedra, com barraques i garites, que esquerden l'horitzó llunyà. L'indret més aspre, pedregós i relativament pla de l'illa, on l'espai s'expandeix i circumda l'espectador expandint-se més enllà de les parets i les imatges a contrallum. Més rocalla i rebles dispersos per les tanques i el camí. Poques passes a peu pla.

Ja fa una estona que camines, la distància justa i necessària per poder fer algunes imatges amb les esferes aprofitant trossos de terra on l'herba hi brota entremig de les roques que s'expandeixen més enllà de la mateixa tanca. Obert al penya-segat del mar i acotat cap a la terra pedregosa mirant a contrallum d'una terra on hi brollen còdols més enllà dels seus límits i horitzons visuals. Seguir caminant a bon pas. Tanques, camins lineals que les voregen, barreres i portells, accessos a nous recintes i espais amb el mateix denominador comú.

Parets que s'aguanten i respiren la sonoritat de la tramuntana, d'altres es desprenen i cauen, ja no s'aixequen enderrossalls. Aljubs i abeurades per al bestiar. Sepulcres pre-talaiòtics mirant les muntanyes de Mallorca. Fosses, recintes, coves i espais de misteri barrejats amb l'empremta humana més recent vinculada a la ramaderia del bestiar oví.



*Situar-recollir entremig de rocalla,*  
març 2010  
[sèrie de 6 imatges]







*Batec d'horitzó rocallós,*  
març 2010  
[sèrie de 24 imatges]



*Referències en la 'immensitat' de la rocalla.*

març 2010

[conjunt de 2 imatges]



*Recinte esfondrat i enderrossall*

març 2010

[conjunt de 2 imatges]

Segueixes i l'horitzó es comença a reduir, la percepció espacial varia en veure's més de mig cos soterrat per mates, ullastres i sivines de poca altura. Trepitges un camí recent que s'ha obert pas entre els arbusts; soques i arrels sobresurten pel camí, es combinen amb els còdols, passes aspres i punxants. Contemples tanques de bens en la distància.

Petits racons i indrets t'atrauen, però no t'acaben de convèncer, prefereixes seguir caminant sense afluixar el ritme. Vora una garita, una menjadora dins la paret.

Passes i fas passes. El camí s'aproxima més cap a la costa. Els xalets de Cala Morell et frenen el pas i et fan retornar. Trobes a faltar quelcom, com si no t'acabessis de conformar amb l'experiència de caminar i la seva mobilitat contemplant i sentint el paisatge. De retorn, en el sentit invers del trajecte i amb el sol més amunt, nous matisos i modificacions perceptives. Vora una paret, la seva ombra fa solcs a la terra del camí i la segueix paral·lela i longitudinalment, ho veus i ho sents, situes el trípod i en fas la darrera sèrie, a mode de nova sembra i recol·lecció dins el solc de les passes del trajecte, del camí recorregut com a element comú en tot el seguit d'experiències i treball amb el paisatge i les seves tipologies que ens atrauen del paisatge menorquí.

En el tram final retrobes les extensions aspres, rocoses i de passes irregulars. Les roques emblanqueixen i el paisatge emmudeix, retorna al seu silenci, parets de retorn que vibren, respiren i transpiren tramuntana, hi entreveus l'altra tanca a través de parets mòbils i esponjoses, i al mateix temps immutables al llarg dels segles.



*Deixar l'equipatge,*  
març 2010  
[sèrie de 3 imatges]

*Mirada de densa rocalla,*  
març 2010  
[conjunt de 2 imatges]







*Despreniment-menjadora,*  
març 2010  
[sèrie de 16 imatges]





*Nova sembra,*  
març 2010  
[sèrie de 8 imatges]







*Recórrer i recollir,*  
març 2010  
[sèrie de 48 imatges →]





*Recórrer i recollir,*  
març 2010  
[ ← sèrie de 48 imatges ]



**'Esquerdes'**

Esquerdes,  
esquerdes a la vora d'un penyal,  
sonoritat abisme,  
llindar frontera,  
despreniment previsible.

So, so com s'esquerda, cau i es desprèn  
gravidesa pesant,  
inèrcia cap avall.

Obrir escletxes,  
traspasar fronteres,  
esquerdar noves fites,  
accelerar processos.

Caminar vorejant límits,  
vorejant penyals,  
deambular espais d'incert,  
espais d'enlloc,  
a mig camí de.

Seguir bifurcacions,  
ramificacions,  
noves escletxes  
s'obren.  
La seva sonoritat,  
s'esquerda,  
retrona.  
Cau i es desprèn.

Caminar per línies invisibles,  
per línies-límit,  
per línies-abisme.  
Espais efímers,  
transformacions irreversibles.

Ésser aire,  
aire que traspasa escletxes.  
Fluir per esquerdes.

Contemplar  
simultaneïtat.  
Presència viva perdurable,  
equilibri més o menys estable,  
procés irreversible.



*Aparèixer d'esclètxes,*  
desembre 2010  
[sèrie de 20 imatges]









*Obrir esquerdes,*  
desembre 2010  
[sèrie de 24 imatges]





*Traspassar esquerra-abisme,*  
desembre 2010  
[sèrie de 12 imatges]



# Per racons i recorreguts de la costa sud de l'illa

**'Marès i pins'**



*Pedrera de Santa Ponça,*  
gener 2012  
[conjunt de 3 imatges]

Aixecar-se. El matí. Obrir la finestra i veure un dia ennuvolat, ventós i fred. Sortir a fora per veure si es destapa el dia, però de moment no sembla que en dugui idea.

Berenes i tornes a l'estudi, decidit a llegir un parell d'hores i a combinar el dia d'una altra manera, ja que sembla que no millori. T'asseus, obres per la pàgina on ho vas deixar, però no, quelcom canvia, fas un parell de passes enrere, obres la porta i te n'adones que la llum del sol arriba fins el passadís i és abundosa a través de la porta i finestral del menjador. De nou el dia canvia.

Si hagués estat massa pendent de centrar-me en la feina de l'estudi potser hauria estat massa tard per adonar-me que el dia era apropiat, per no dir ideal, per sortir a fora. En pocs minuts organitzes i prepares càmera, trípode, esferes i el que t'hagis d'emportar. Potser només serà un matí, però serà suficient per aportar quelcom de nou al treball o per encaminar-lo per altres direccions. Al final, un matí de feina fructífer a l'exterior, de treball de camp, que pot suposar setmanes de treball a l'habitació sense poder-ho deixar enllestit fins la pròxima sortida.

Agafes el cotxe i marxes –necessites ser-hi el més aviat possible per poder aprofitar la llum del matí- i tot i que no et distancies massa més d'un parell de quilòmetres de la perifèria del poble, es pot dir, per la geologia i certa vegetació, que ets al sud de l'illa, i és així però no en el sentit de trobar-te fregant la costa del litoral sud. Carretera secundària i desviació aprofitant un camí estret però asfaltat d'anys enrere i ple de sots; travessar el que fa temps era un polvorí i estava sota el control militar; ara són construccions ruïnoses amb alguns afegits, un ambient inhòspit i opressiu –passa a l'inici d'un barranc que tendeix a certa entropia més o menys reversible en funció de si hi ha futurs interessos per part dels ciutadans o dels polítics-. Seguir el trajecte, enganxar un camí de terra, deixar el cotxe i baixar. Carregar tot el que portes, tocar de peus a terra i respirar mentre l'aire fred t'acarona la cara; el cel és clar i els núvols ben poca cosa, subtils presències efímeres, passatgeres i en estat d'evolució com cada sospir de la pedrera. Sembla lògic i evident, i en part ho intuïes, pel matí a l'hivern la pedrera està pràcticament en la penombra, i tot



just està daurada per la llum matinal a un costat de l'extrem superior. No fa massa anys, en deixar-se d'utilitzar com a pedrera de cantons de marès, es va convertir en un abocador 'públic' i del 'poble' de tot tipus de ferralla, electrodomèstics i runa d'obres; encara en són visibles algunes restes en el camí d'entrada, però ja fa uns anys que es va netejar per entrar a la ruta dels "monuments".

És dissabte i saps que hi ha més probabilitat de trobar-hi gent que en un dia d'entre setmana, però no tens massa més dies i cal aprofitar aquests bons moments. Et situes a l'entrada, prepares el trípod, poses l'ISO a 400 -no tenia massa més remei-, i gairebé abans de fer cap imatge ja has de donar el primer bon dia. Però bé, més val així que a mig procés de treball, i de moment i degut a que és hivern no es preveuen turistes -tot just t'has trobat amb un alaiorenc que fa la seva caminada habitual o del matí de dissabte i ha decidit entrar a fer una volta per la pedrera-. L'entrada supera d'un bon tros qualsevol altra pedrera de marès de l'illa i tot i no ser -la pedrera- de grans dimensions, l'entrada és el que més captiva, és allà on al geni del lloc li agrada freqüentar més de la pedrera. Inicies algunes sèries i has d'enginyar-te-les pel fet de que el disparador a distància sembla que acaba la pila i només fa bo a les dues primeres instantànies... -sort que a la botiga em van dir que la pila gastava molt poc i que no me'n calia cap de recanvi, en part perquè no en tenien-. Avances algunes passes endins a mesura que vas aprofitant els instants i les mirades oportunes per fer imatges; encara no has arribat al mig de la pedrera i ja saps que, tot i estar en la penombra, ja ha valgut la pena fer la primera presa de contacte amb aquest espai -no pel fet de ser la primera vegada que hi poso els peus, que no és així, sinó per ser la primera vegada que decideixo connectar-ho amb el projecte que porto a terme-. Alguns coloms parrujejen i aletegen mentre es mouen alterats per la meua presència. Més amunt, un parell de miloques i un xorric van voltant la pedrera i de tant en tant els puc tornar a veure, però també se n'adonen que hi ha algú i quan vaig a enfocar es desvien del meu camp visual i d'allà on em deixen veure, els límits propiciats pel 'buit-clos' de la pedrera.

Has acabat les primeres 'sèries de l'entrada' i decideixes endinsar-te cap al centre de la pedrera i fer algunes imatges 'generals' per poder situar i contextualitzar l'espai. Se sent un cotxe a l'exterior i efectivament, nova visita. Entra un home amb tres cans -se supo-



*Ibidem,*  
gener 2012  
[conjunt de 3 imatges]





*Accés,*  
gener 2012  
[sèrie de 12 imatges]





*Accés-batec,*  
gener 2012  
[sèrie de 24 imatges]



sa que és el seu lloc habitual on els porta a amollar, així en pot tenir millor control i no li fugen, o bé viu per la zona-. Dos són petits i peluts i l'altre és alt i amb no massa bon aspecte -és a dir, d'entrada un no se'n refiaria, és una espècie de mescla entre gos de caça i *pitbull*-. 'Dissimules' fent algunes fotografies, et situes al mig perquè se n'adoni que hi ha algú -però en part ja se n'ha adonat pel cotxe a l'exterior-, i agafes el trípod amb la mà esquerra per si els gossos no són massa simpàtics. De moment però sembla que tot i estar amollats són bastant obedients. Mentrestant aprofites per saludar i quedar-te una mica al marge, fent més o menys el curiós d'allò que ja coneixes -és a dir, en part fent-te passar per turista, tot i que és evident que no és així-, fins que al cap de cert temps i després de fer la volta i les carreres pertinents -per part dels gossos- decideixen marxar.

De nou et replantes la situació i trobes un nou punt de vista per una possible sèrie, però és qüestió de situar el trípod i provar. Fas però no del tot tranquil perquè tot just a mig procés les veus d'alguns excursionistes delaten que no estaran massa en entrar, intentes acabar, i mentre fas les darreres imatges comencen a entrar per l'altre extrem de la pedrera -per l'única entrada i sortida que hi ha-. Recolleixes el trípod conscient que potser s'ha acabat el moment oportú i de concentració, i tot i que has fet algunes imatges que poden estar bé serà millor tornar-hi un altre moment. Però per altra banda aquest tipus de visites no hi solen estar massa més d'un parell de minuts i en haver fet un parell d'imatges amb la digital compacta -mode automàtic- que porten ja n'estan prou satisfets i marxen seguint el seu trajecte previst.

No et va massa això de sentir-te observat en ple procés de treball, decideixes sortir i gairebé abandonar. T'encamines cap al cotxe, l'obres, introdueixes tot el que portes carregant a l'esquena a dins, i esperes breus segons a que hagin sortit de la pedrera i t'hagin passat amb cert grau d'indiferència o incomprensió. Però ben mirat te n'adones de l'oportunitat que tens, tot i aquests petits 'entrebancs' o moments que impliquen certa desconexió del que estaves portant a terme. Quan pràcticament havies decidit retornar cap a casa decideixes endinsar-te de nou en la pedrera i seguir amb les inquietuds deixades a mig camí i amb algunes imatges de la sortida que t'havies proposat com a mínim. La targeta de la càmera comença a estar bastant plena i tampoc vols caure en la repetició, surts i saps que potser més val tornar en un altre moment, i millor amb idees noves, amb idees que es

Accés-primera passa,  
gener 2012  
[conjunt de 2 imatges]



*Recollir accés-retorn,*  
gener 2012  
[sèrie de 30 imatges →]







*Recollir accés-retorn,*  
gener 2012  
[ ← sèrie de 30 imatges ]





*Transitar per pedrera 'nova',  
gener 2012  
[sèrie de 24 imatges]*



reformularan, es desfaran i es tornaran a fer gràcies al vincle amb l'experiència directa de l'espai. Surts però no vols abandonar tan ràpid, necessites desconnectar del que estaves fent, però al mateix temps veure com està un camí que puja pels voltants de l'exterior de la pedrera. Fas algunes imatges més, contemples el poble des d'allà, així com el conjunt de la pedrera des de la part superior; el cel clar i ras i les pinzellades de subtils núvols que passen mentre de nou veus sobrevolar un parell de miloques i algun corb. Baixes i retornes amb algunes imatges més; ara ja ets a prop del cotxe però cada passa s'ha tornat més densa i la mirada s'ha intensificat, intentes ser selectiu i no deixar-te emportar fàcilment, fas algunes imatges més abans d'entrar al cotxe i retornar cap a casa.

Un cop arribat i descarregat de nou, retornar als mateixos processos i rutines per analitzar el que has fet, seleccionar i descartar imatges i seguidament poder-les passar a l'ordinador, nombrar-les, 'arxivar-les' a la carpeta corresponent i fer-ne 'fulls de contacte' per poder-les seleccionar i visualitzar millor com a conjunt un cop les imprimeixis en paper per fer-ne la selecció definitiva.

Un cop has pogut fer de nou -després de cert temps de massa contemplació i poca acció-, et sents reconfortat i entusiasmat -tot i els dies que no has pogut treballar a fora per motius diversos i que tampoc mencionaré, ja que no m'interessen les excuses-. La mirada s'ha intensificat, ja ho havies notat al llarg del camí de tornada, i just entres a casa també te n'adones d'un nou conjunt d'imatges i possibilitats que potser si no haguessis sortit et costaria més adonar-te'n o no estaria convençut de la seva 'validesa'. De moment però les deixes més o menys passar, ja que saps que aquestes -que les pots fer i treballar des de casa- és més difícil que se t'escapin i encara que no les utilitzis concretament i específicament pel projecte que portes a terme, saps que en algun altre moment les podràs reprendre, i fins i tot actualitzar en nous moments i necessitats.

*Instants i fragments I,*  
gener 2012  
[conjunt de 5 imatges]



*Instants i fragments III,*  
gener 2012  
[conjunt de 8 imatges]



*Instants i fragments II,*  
gener 2012  
[conjunt de 6 imatges]





*Accés-presència,*  
gener 2012  
[sèrie de 36 imatges →]

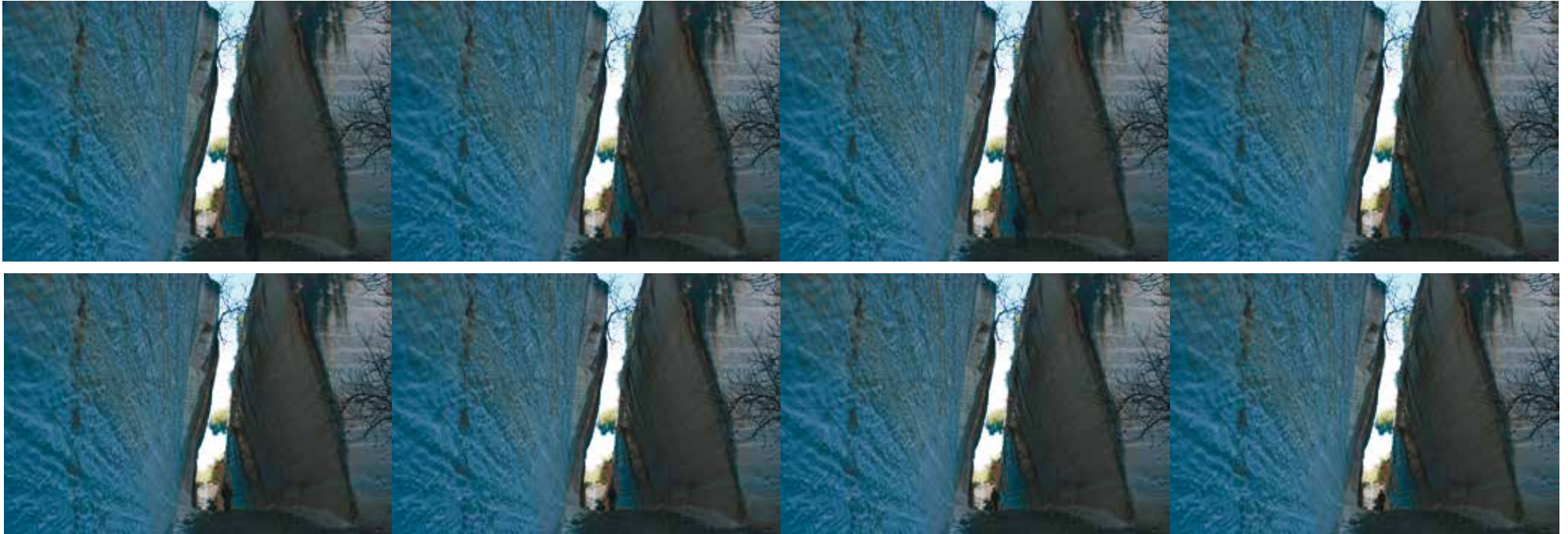






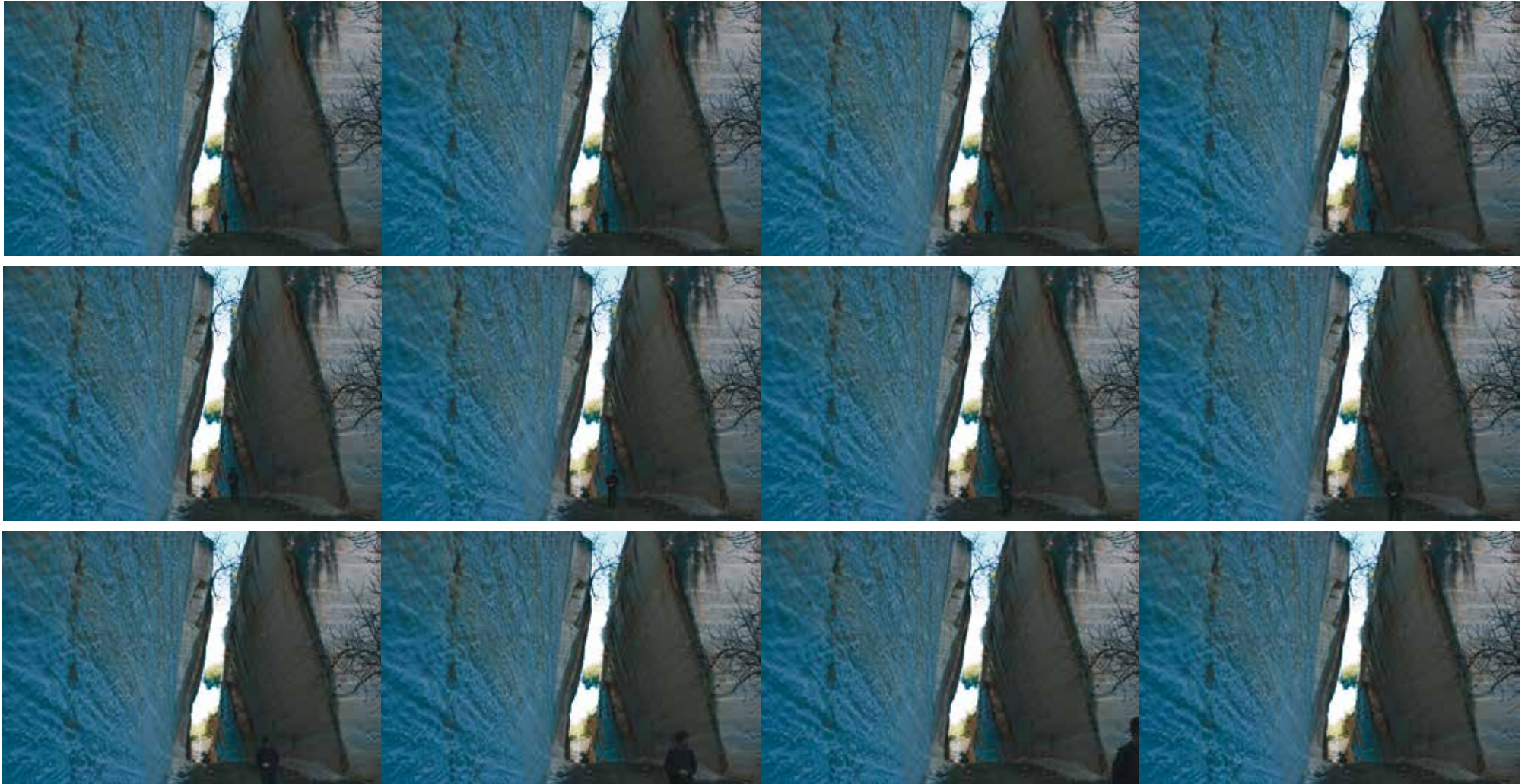
*Accés-presència,*  
gener 2012  
[ ← sèrie de 36 imatges ]





*Accés-sortida-entrada-desplegament-replegament,*  
gener 2012  
[sèrie de 124 imatges →]





*Accés-sortida-entrada-desplegament-replegament,*  
gener 2012

[ ← sèrie de 124 imatges → ]





*Accés-sortida-entrada-desplegament-replegament,*  
gener 2012

[ ← sèrie de 124 imatges → ]



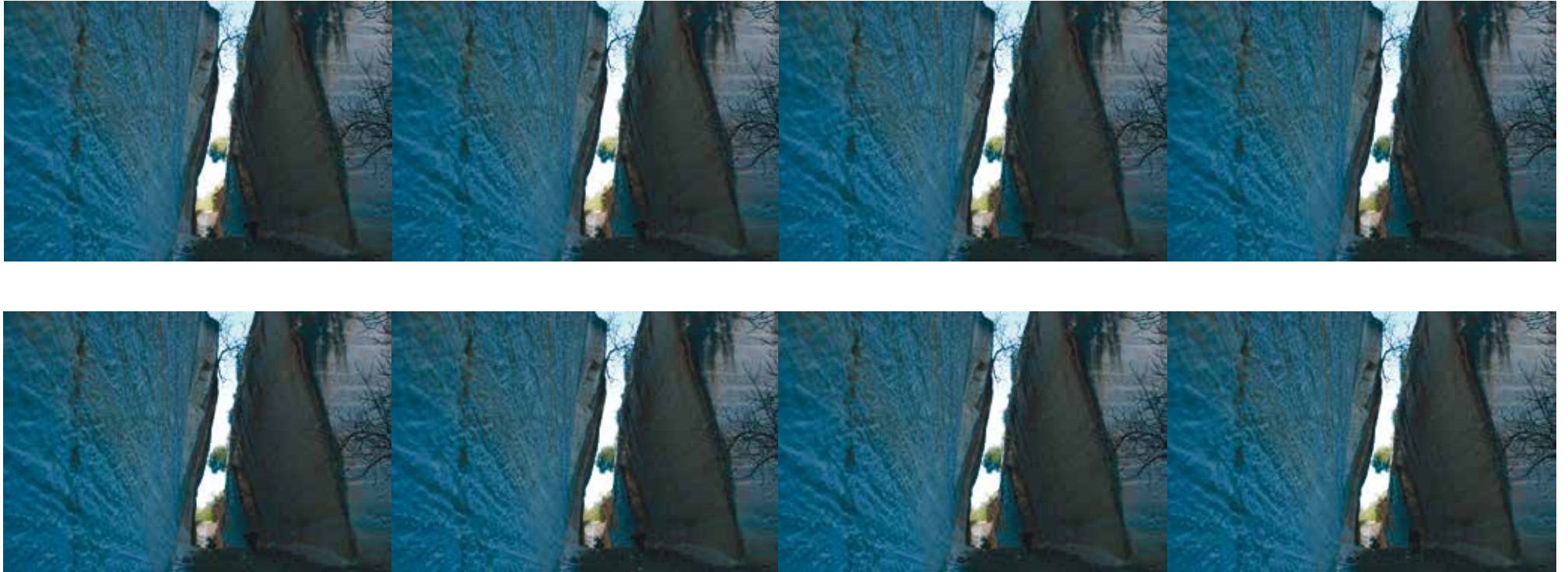




*Accés-sortida-entrada-desplegament-replegament,*  
gener 2012

[ ← sèrie de 124 imatges → ]

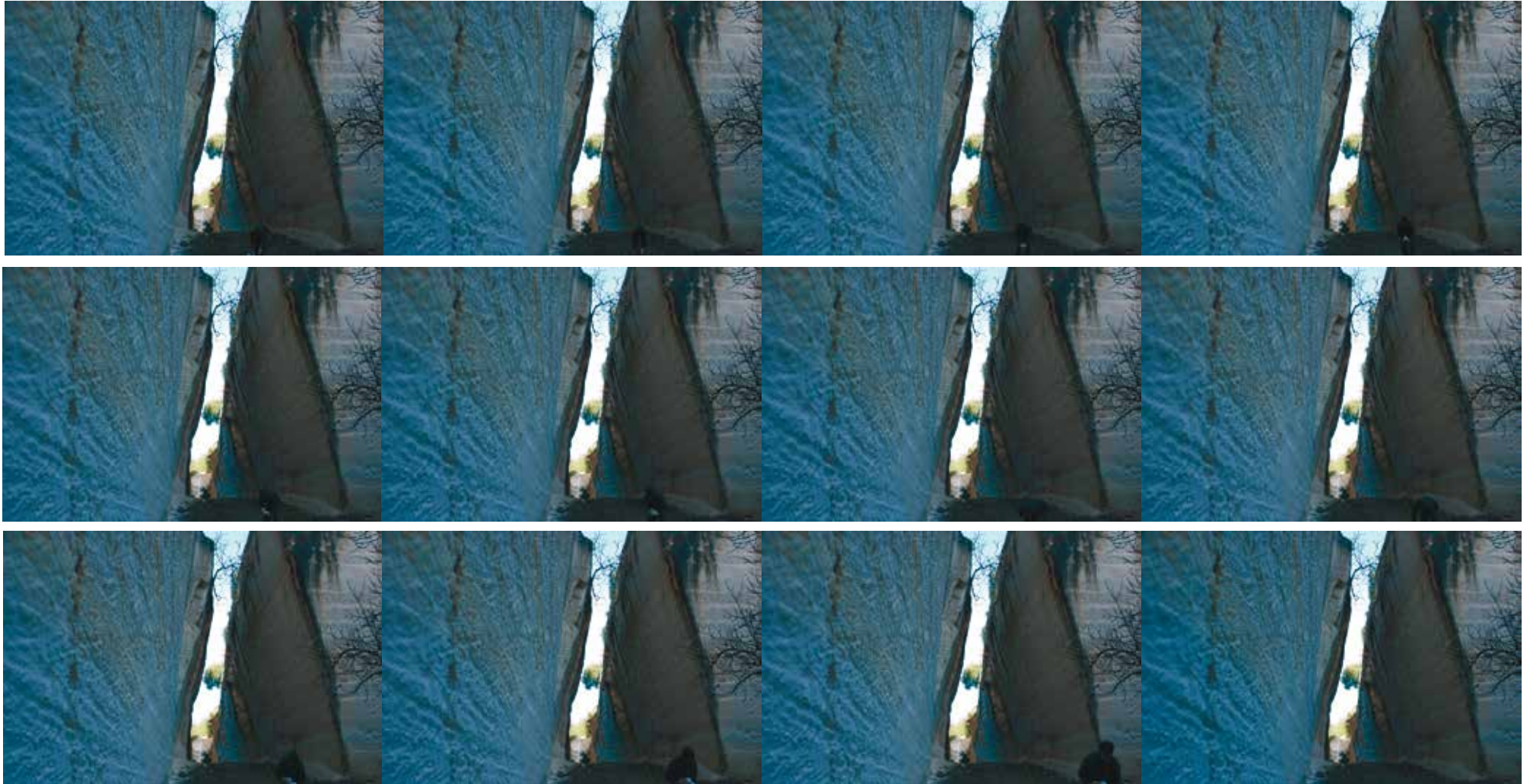




*Accés-sortida-entrada-desplegament-replegament,*  
gener 2012

[ ← sèrie de 124 imatges → ]

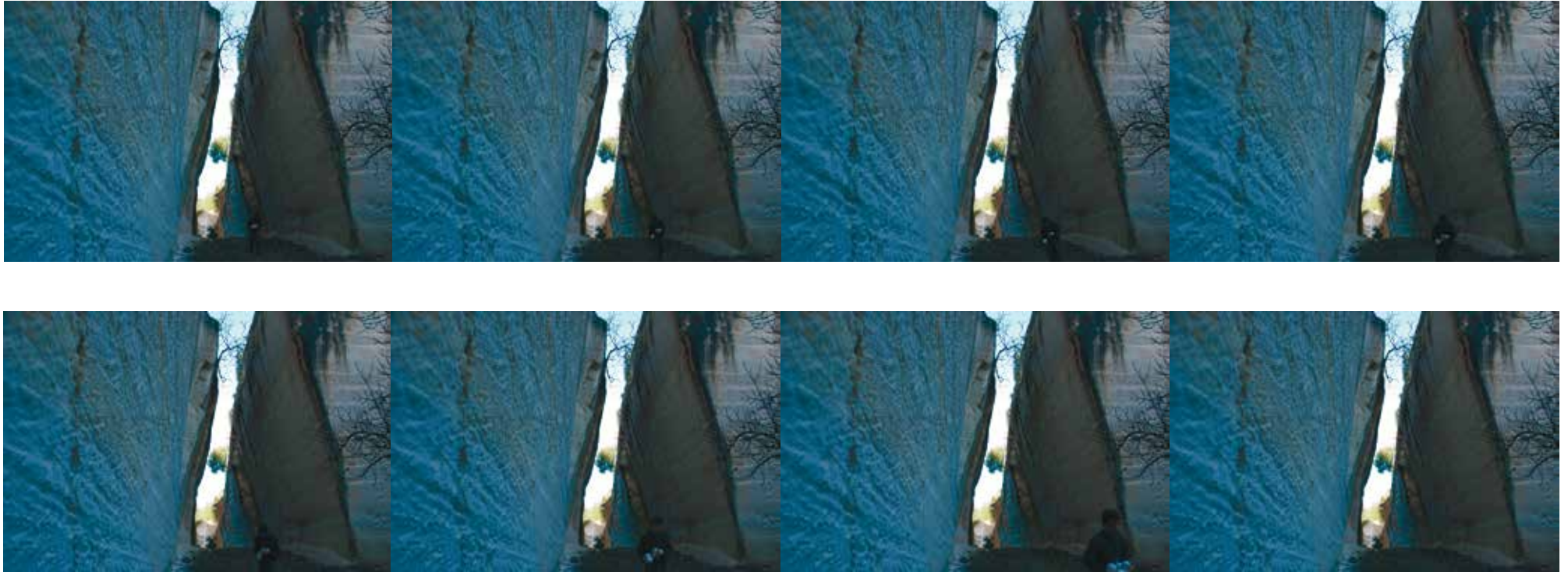




*Accés-sortida-entrada-desplegament-replegament,*  
gener 2012

[ ← sèrie de 124 imatges → ]





*Accés-sortida-entrada-desplegament-replegament,*  
gener 2012

[ ← sèrie de 124 imatges ]



Divendres matí. Arribes a l'aeroport prou prest i amb antelació. Esperes i veus com el dia es desperta, un horitzó nítid i un cel clar vist a través del vidres de l'aeroport, amb fluxos de gent en trànsit. Sembla que l'avió portarà retard, i ja comences a fer enrere la idea d'aprofitar el matí-migdia per anar a fer un parell d'imatges.

En sobrevolar la proximitat de l'illa els núvols són encara ben espessos i amb massa intermitències entre llum i ombra. Arribes sabent que ja et va massa just de temps per fer unes imatges al matí i com que la 'predicció' era de cel clar, prefereixes esperar unes hores.

En haver dinat, i amb el mos encara a la boca marxes direcció a Cala Galdana -que els cartells i panells indicatius turístics ja han fet 'Santa'-. El dia s'ha aclarit bastant. Una llum de tarda primaveral. Però tampoc tens massa temps i estàs a l'expectativa de veure com incidirà la llum entre els pins i la zona boscosa vora la costa que t'has proposat visitar després de cert temps sense trepitjar-la.

Ja no entres botant parets, i has d'entrar pel camí 'oficial'. Carregues l'equipatge, baixes i parteixes. Són poques les passes fetes i ja veus com abordar la primera sèrie. Estrenes nou 'disparador'. Les imatges no acaben d'encaixar exactament amb el que se suposava que havia de fer en aquest lloc -però ja està bé com a punt de partida i per trencar el gel inicial, la distància que separa mirar i imaginar de fer i posar en pràctica-. Per altra banda intento no portar cap idea prèvia, tot i que quan vaig per indrets ja trepitjats se'm fa difícil, ja que hi ha imatges que és com si les hagués fet abans mentalment, preparant-ho tot mesos o anys abans. És aquell constant fer i evocar espais que un cop confrontats amb el lloc real poden caure en la decepció. Però les passes avancen i segueixes, ara t'atures per unes imatges més breus i espontànies, desplegant però de nou el trípod. Després decideixes deixar passar unes altres possibles imatges ja que no et vols 'enredar' abans d'arribar al que havia de ser teòricament la primera aturada al camí.

El clot d'una antiga sitja de carbó, ara envoltada de pins i sota la llum més o menys zenital de la tarda. No estàs sol, se sent algú que puja des d'alguna cala de baix amb el seu gos.

*Pins i Lluna a Cala Mitjana,*  
març 2012

[conjunt de 4 imatges]



Esperes que passi i et disposes a fer sabent que segurament no serà l'única interrupció del dia. I efectivament, atures de nou i deixes passar dos 'caminadors-corredors' que segurament no són de l'illa però que han vingut per entrenar 'l'ultra-trail' que es farà pel maig. Reprens de nou i acabes relativament satisfet i realitzat, almenys per una o dues imatges, les quals possiblement formaran part d'alguna possible sèrie o per la portada.

Segueixes el trajecte fent alguna imatge més espontània per contextualitzar una mica l'experiència i per poder distanciar-te de tanta 'sèrie' mentre t'aproximes a Cala Mitjana. Però de moment prefereixes quedar-te en la distància, pels voltants d'una pedrera de marès i altres sitjots, mentre de tant en tant fas un cop d'ull als turqueses a contrallum retallats per l'ombra dels pins i a l'esvalot d'un grup que possiblement fa el primer bany de l'any al mar.

Renuncies a fer gran part de les noves sèries que tenies intenció de fer pels voltants del nou indret per falta de llum, però més que de llum, de l'hora exacta i més adient. Fas però algunes imatges més i aprofites per inspeccionar la zona, comprovant que el record i l'imaginari reconstruït fruit de l'experiència d'anys enrere no es correspon exactament amb l'indret, com si quelcom físic d'aquell indret ocultés quelcom de les experiències i expectatives passades. Emprens camí de tornada pensant quin serà el millor moment per tornar-hi, tenint en compte que si el temps segueix millorant l'afluència de visitants i turistes anirà en augment.



*Pins al sud,*  
març 2012  
[conjunt de 5 imatges →]



*Projecció-passadora,*  
març 2012  
[sèrie de 20 imatges]



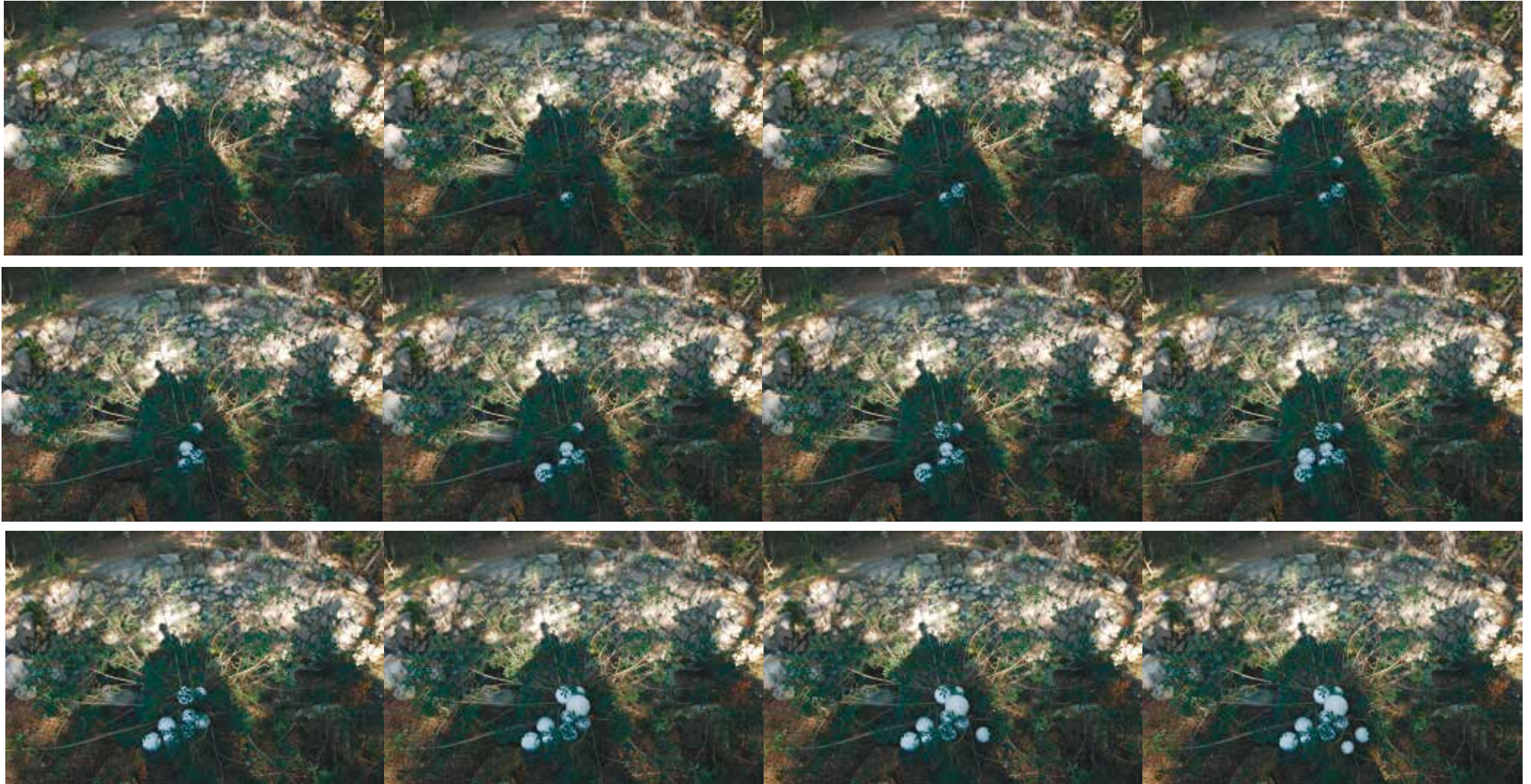




*Arrels de pi,*  
març 2012  
[sèrie de 8 imatges]



*Forn-ombra,*  
març 2012  
[conjunt de 2 imatges]



*Forn al batec,*  
març 2012  
[sèrie de 12 imatges]







*Transitar per forn,*  
març 2012  
[sèrie de 36 imatges —>]





*Transitar per forn,*  
març 2012  
[ ← sèrie de 36 imatges ]





*Segona mirada-transitar per forn,*  
març 2012  
[sèrie de 12 imatges]

Dissabte va ser un dia mig ennuvolat, especialment a partir del migdia, i fins i tot es va posar a ploure. Però avui, diumenge, el dia és força millor, bastant primaveral. De nou direcció cap a Cala Galdana, però aquest cop faràs un altre camí intentant agafar certa distància dels altres visitants de diumenge. Trepitjar quelcom que no has vist abans sempre et renova l'entusiasme, i et manté més alerta que mai pel que passarà o veuràs en les pròximes passes, encara que estiguis un llarg tram sense fer cap imatge. A pocs metres del final d'una pujada et trobes un excursionista matiner, i aquest cop és ell qui es desvia, seguint un camí boscós que el portarà més a la costa.

Al cap de poques passes més fas la primera 'sèrie' als voltants de la base d'un sitjot picat a la pedra. Però no ets ràpid, i et vols assegurar de no cometre errors. Passa un ciclista quan encara estàs a mig fer i et queden unes dues imatges per fer. Reemprens, rectificues i segueixes.



Aprofites una nova situació per fer algunes imatges que es distancien una mica del que feies fins ara, mentre més o menys conscient de la linealitat i visibilitat del camí i l'hora del dia és com si et digués que algú més passarà per allà i potser et quedaràs a mig fer. I més o menys així passa. Dius bon dia i segueixes el trajecte per 'inspeccionar' una mica la zona, veus algunes imatges més que deixes passar, i conscient que l'indret es distancia dels vincles i 'objectius' inicials tornes enrere, saludes a un grup de ciutadellencs i segueixes mig satisfet i conformat, i al mateix temps mig decepcionat i frustrat, entre altres coses perquè és diumenge; la probabilitat de seguir-te trobant a més gent augmenta a mesura que s'apropa el migdia, i a més resulta que has de tornar a casa aviat.

En lloc de tornar exactament sobre les mateixes passes, a mitjan trajecte decideixes desviar-te per un camí estret i boscós que t'aproxima més a la costa, lleugerament més a 'l'aventura', orientat, però trepitjant territori desconegut, s'hi pot passar relativament fàcil, però es manifesten bastants signes que posen en evidència que fa temps que no hi passa algú. Sents el mar i per tant no et pots haver desviat tant, fas algunes passes més

*Pins i línies,*  
març 2012  
[conjunt de 2 imatges]

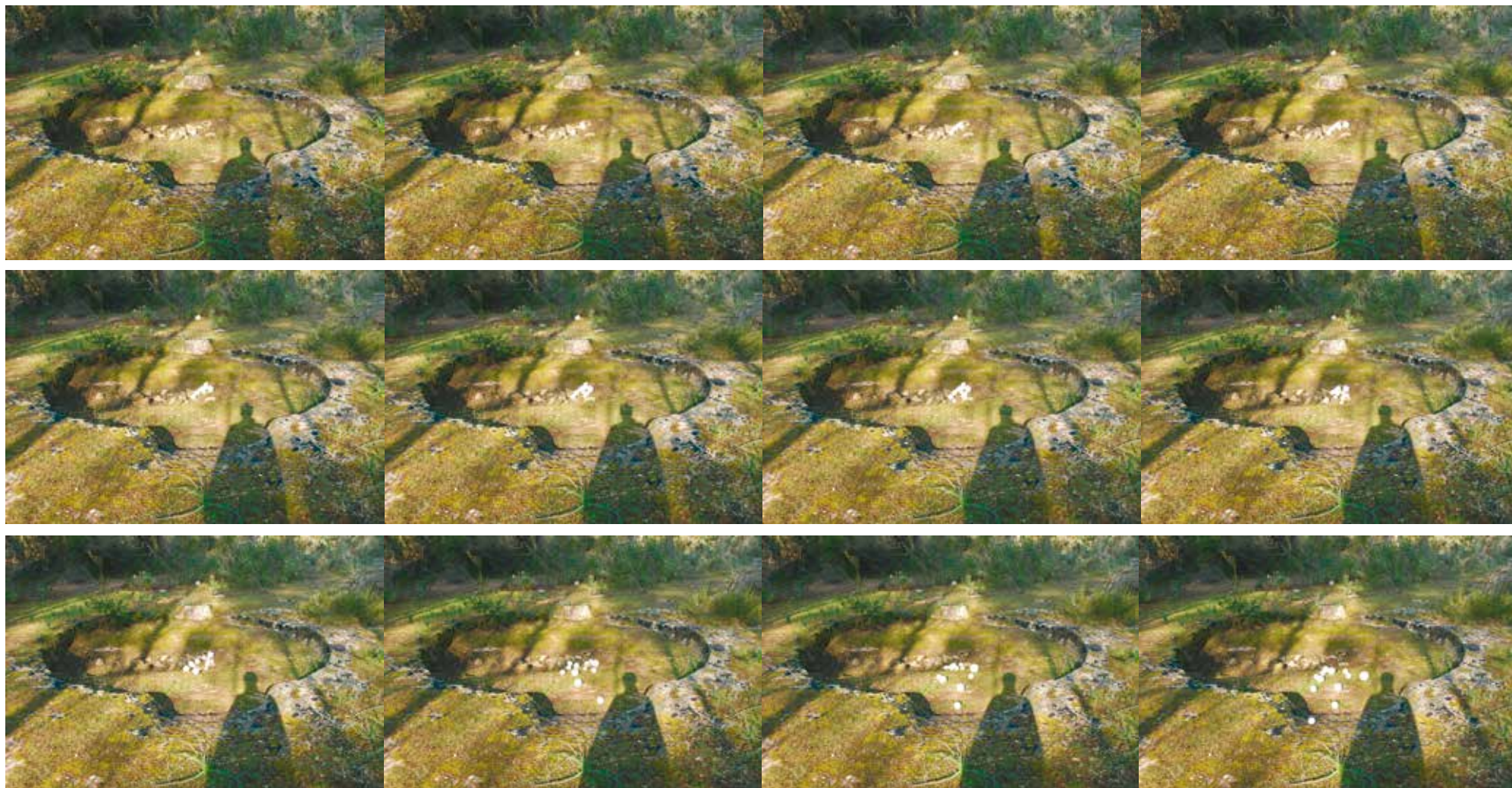
i enganxes un camí conegut i trepitjat anys enrere. Verifiques i acabes d'inspeccionar la zona i finalment accedeixes allà on més o menys conscientment tenies intenció almenys de visitar per si hi podies fer algunes imatges o si hi havies de tornar un altre dia. Fas un parell de voltes, mires i contemples. Mires lent i/o mires ràpid. Et mous i esperes, situes el trípod però t'has de conformar amb el que hi ha, l'objectiu de 18 mm no abasta per més, i per altra banda tampoc hi pots acabar de baixar pels metres de fondària que presenta.

Fas un parell d'imatges i esperes alerta per dos gossos que s'aproximen i t'ensumen. Al cap d'un minut apareix l'amo dels gossos i dues persones més. «Deu ser sitjot de carbó o de calç?» pregunta; «...o de carbó perquè està negre per la part superior», es respon ell mateix; i marxen relativament molt poc temps després. La veritat és que tampoc m'ho havia preguntat i no és que fos una de les qüestions que m'interessés o m'inquietés més en aquell moment, calç o carbó? Blanc o negre? Ara però pel que em sentia captivat era per la presència de la seva estructura tan ben treballada, i al mateix temps en estat d'evolució i transformació al llarg del temps, deixada més o menys en l'oblit entre els pins del voltant que hi creixen; i a part d'això per la capacitat que manté de portar-te a temps passats, a oficis perduts i oblidats, i a homes austers i honestos, treballadors i pobres vividors del goig i la 'misèria' de viure al bosc.

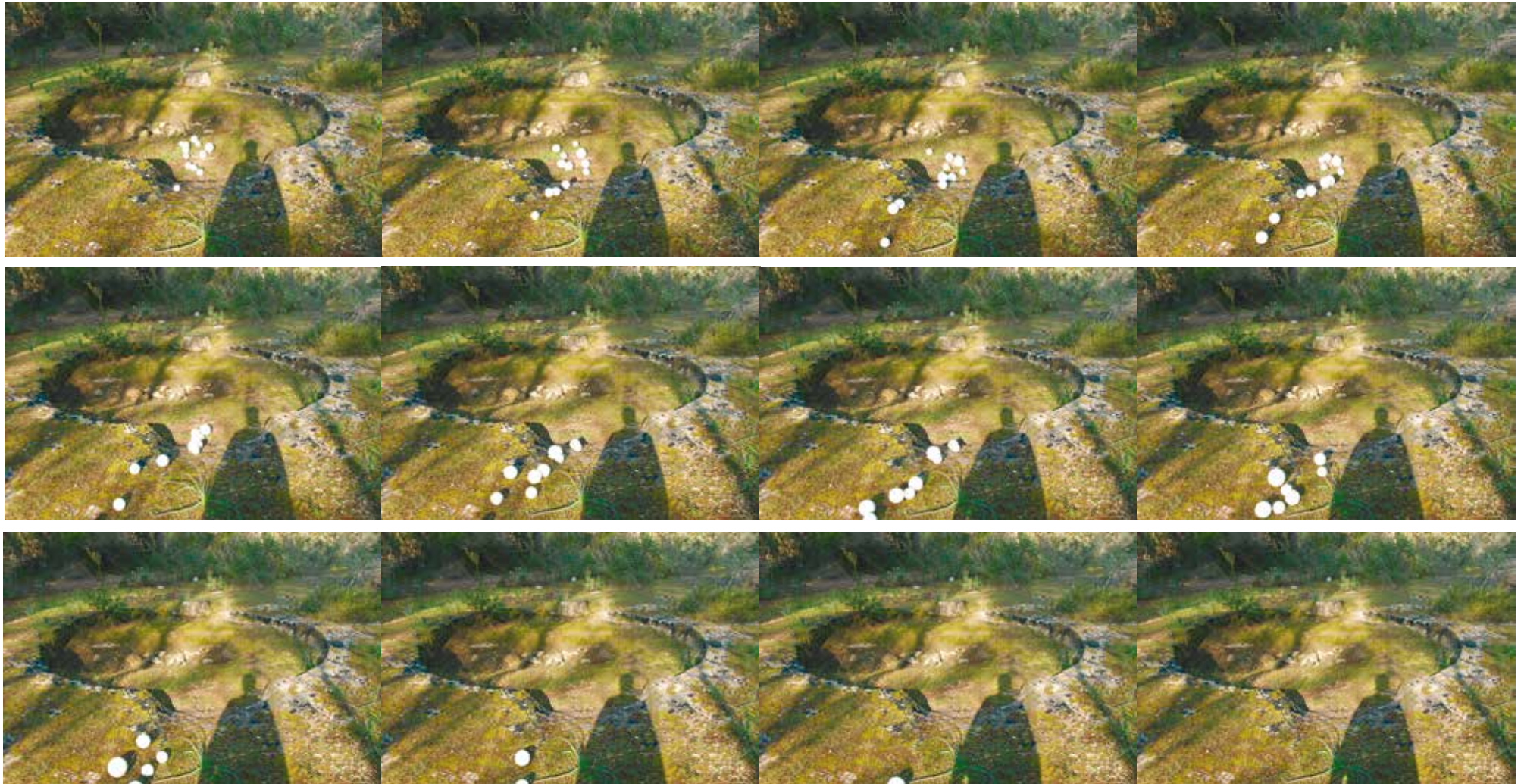
Fas les darreres imatges i tornes per camí conegut però diferent del d'anada, i al mateix temps a mesura que t'aproximes a la platja et vas trobant més gent. A l'aparcament ja hi ha una dotzena de cotxes! Més que mai és bon moment per marxar, i en cas que hi hagués de tornar serien preferibles les hores precises i justes en lloc dels llargs dies de 'res'.



*Pins i línies II,*  
març 2012  
[conjunt de 3 imatges]







*Fonaments al marès,*  
març 2012  
[sèrie de 24 imatges]





*Forn de calç-recórrer,*  
març 2012  
[sèrie de 12 imatges]





*Forn de calç-recórrer II,*  
març 2012  
[sèrie de 12 imatges]





*Forn de calç-desplegar,  
març 2012  
[sèrie de 44 imatges —>]*







*Forn de calç-desplegar,  
març 2012  
[ ← sèrie de 44 imatges]*





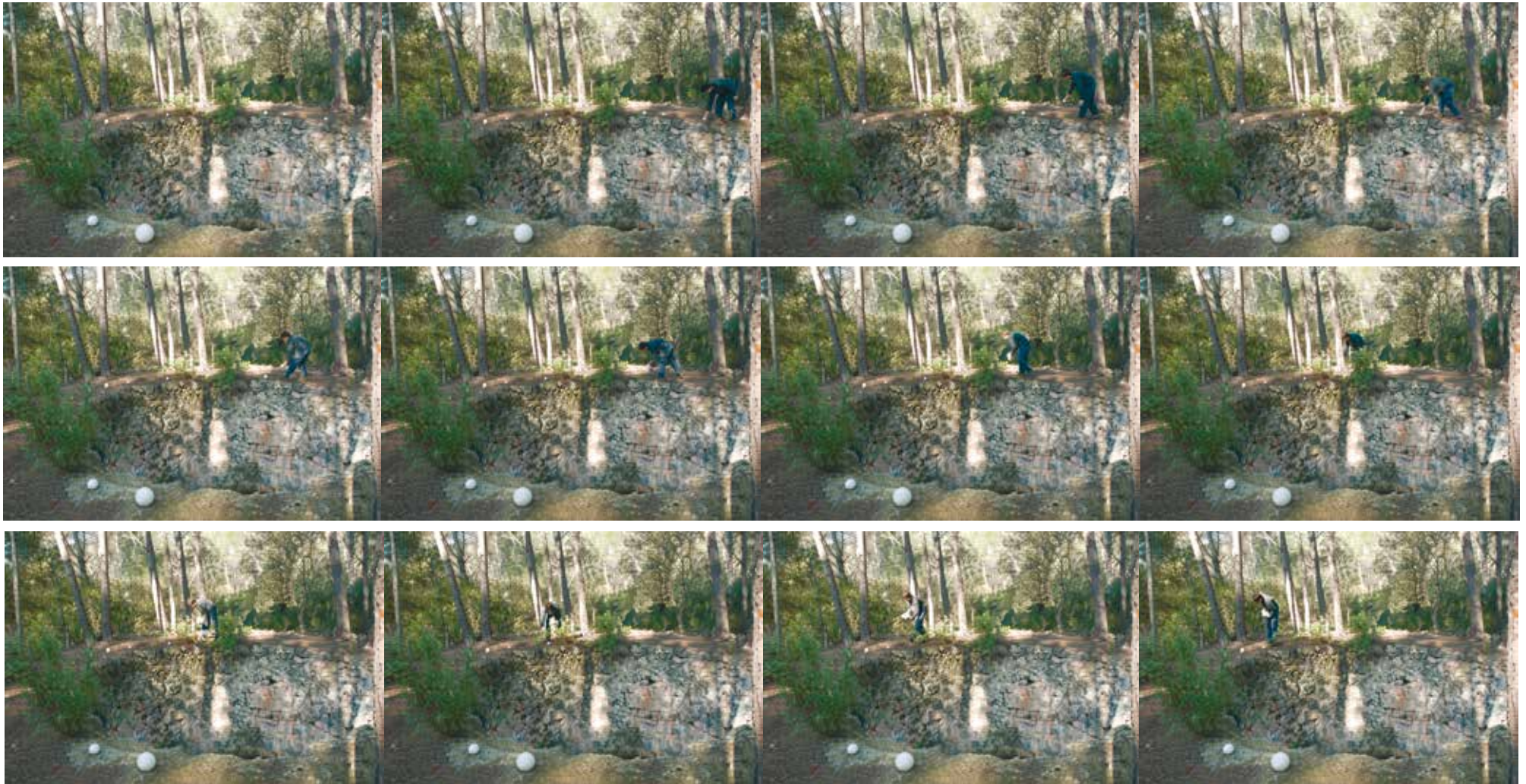
*Forn de calç-recollir,*  
març 2012  
[sèrie de 28 imatges →]



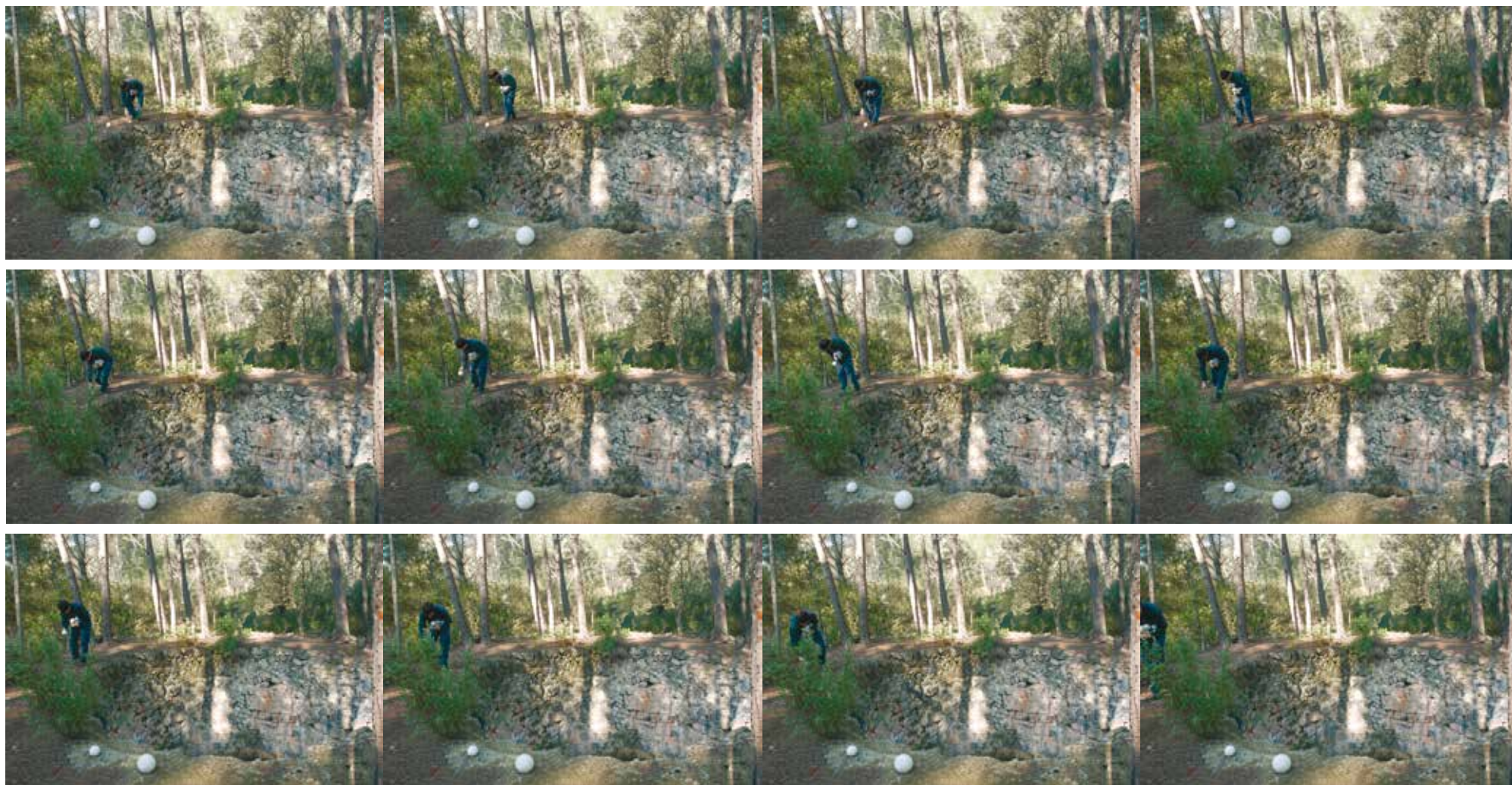


*Forn de calç-recollir,*  
març 2012  
[ ← sèrie de 28 imatges ]





*Forn de calç-recollir perímetre,  
març 2012  
[sèrie de 36 imatges →]*







*Forn de calç-recollir perímetre,  
març 2012  
[ ← sèrie de 36 imatges]*



**'Penya viva'**



Camí d'ullastres negres,  
març 2012  
[conjunt de 3 imatges]

Trajecte de roca mirada,  
març 2012  
[conjunt de 3 imatges → ]

El matí és entusiasme, és projectar el futur, el dia per davant i les inquietuds que et mouen. Dia més o menys primaveral, gaudir d'un cel clar. Acabar de preparar el material i partir més o menys amb una intenció, un impuls, una zona més o menys definida/indefinida, o un lloc molt concret i específic; tot són previsions, planificacions, projeccions de les intencions vers l'espai, el lloc, vers el paisatge, que un cop verificades, revisades, contrastades i posades en la pròpia pell del lloc poden canviar completament.

Arraconar el cotxe vora un camí i començar a caminar direcció a Calas Coves. Baixada més o menys silenciosa, o sorollosa, acompassada pel frec de les passes d'una maleta feixuga sobre un camí polsós i erosionat pels sargalls, i de materials d'obra per reblir introduïts. Fa massa dies que no plou i els ullastres estan polsosos i cremats -del vent- de les darreres tramuntanades, aquests de la vora del camí, a més són negres, negres de pols o d'alguna malaltia? Sí, afectades pel *Capnodium elaeophilum*. Però semblen negres d'enclità de vés a saber quin entès camió o màquina d'asfaltar que s'ha dedicat a pintar fulles de negre.

Al cap d'uns metres avall te n'adones que hi havia un aparcament més 'aprop', però reconeixes que et vols distanciar -de certs convencionalismes-; et va bé caminar, necessites caminar per anar-te introduint progressivament en la baixada que et porta a la cala. Un poc més avall una furgoneta d'algú que ja és a la cala o ha dormit per allà. Se sent algun ca i gent més avall, tampoc acabes de discernir si són al fons de la cala o del xalet del costat.

Et mous entre la fresca, l'humitat de les redosses i ombres del canaló, de moment no vas fins al mar, decideixes inspeccionar pels voltants, per un camí atapeït de vegetació, i comprovar per on fan passar actualment el Camí de Cavalls.

Al cap de poques passes més enllà te n'adones que per allà no hi havies passat encara. No en tenies coneixement previ. Una cova megalítica o una barraca de bestiar? O bé les dues coses i més al llarg del temps... El sol del matí a contrallum filtrant-se entre la penombra de l'alzinar, mentre que les roques esblanqueïdes de l'entrada del recinte sembla que haguessin estat pintades de calç. Silenci, calma, repòs, misteri, aixopluc, refugi. Serè

i inquiet al mateix temps tant per l'incert de què hi trobaràs, com per si podràs fer tranquil·lament sense que ningú t'interrompi.

Han passat varis minuts fins que no has fet les imatges que consideraves oportunes, encara no t'has trobat ningú; acabes de tornar a fer un petit volt de reconeixement per l'indret i segueixes pel camí de pujada direcció as Canutells.

Ascens més o menys feixuc per la càrrega i el seguit d'estrís que portes que et resten l'agilitat que t'és pròpia mentre fas alguna aturada al camí aprofitant algun horitzó distant i evocant temps desconeguts i incerts misteris de quan els talaiòtics -o qui sap si d'abans-trepitjaren aquell territori. Amb quins ulls el miraven?

Seguir per tanques pedregoses, roques de penya viva s'interposen al mig del camí. Tanques en procés d'abandonament, terreny aspre i hostil, arbusts i vegetació baixa, esparregueres sense espàrrecs i algun be perdut i desorientat vora el portell d'un camí. Tampoc s'espanta excessivament, potser ja està acostumat a la presència més o menys habitual de gent, o bé encara no se n'ha adonat de la meua presència, el vent no li ve a favor, però al cap d'uns segons més tard se n'adona i va uns metres més enllà, després es gira i comprova que no hi ha perill.

Segueixes el sender mentre al costat deixes de banda el típic casat de lloc a mig caure amb el cartell vermell a les barreres de «propiedad privada...».

Segueixes les passes i fas un cop d'ull per comprovar el que mig intuïes des de la distància del camí: un parell de recintes d'habitatge d'època talaiòtica completament desconeguts i tapats per la vegetació i ullastres. Reemprens el trajecte, ara en baixada entre la rocalla del camí sec i polsós. La civada sembrada als voltants amb prou feines fa un pam, una rosella li resta cert dramatisme i ens fa mirar amb ulls estètics i més o menys poètics en lloc dels ulls 'excessivament' productius i de subsistència essencial i elemental del pagès.

Un poc més avall fas un cop d'ull a un estable construït aprofitant la redossa d'un penyal, més avall un pou i quatre abeurades. Però decideixes desviar-te una mica, visualitzar des





d'un punt una mica més alt, mirar d'un altre punt de vista, per abastar una mica més, per poder llegir millor allò que t'envolta, per poder-te situar. Sembla que sí, has arribat as Canutells; un parell d'homes fan net la platja amb un camió i uns altres preparen una embarcació. Baixes per unes escales i penyal d'on s'ha extret marès. Segueixes més avall d'una forma més o menys 'furtiva' per poder conèixer més l'indret, te n'adones que no té massa més opció seguir, tant per l'incert d'aventurar-me -en territori 'privat'?-, i pel temps de tornada que requereix el trajecte. Aprofitaràs però per fer un seguit d'imatges més.

El trajecte de tornada es fa curt i estrany, al mateix temps reconeixes l'indret perquè ja hi has passat, però no exactament en la direcció que ara fas, el pas s'activa i s'accelera en comprovar que el punt de vista des del qual es veu l'entorn i el camí a través de la tornada no presenta massa més sorpreses, llevat d'alguna imatge més o menys aïllada i addicional.

Un cop deixat també endarrere Calas Coves i trepitjant de nou sobre el camí de pujada, de pis de grava i més o menys convencional i d'entrada més que suficient perquè hi accedeixin cotxes, acceleres encara més el pas, tot i la 'càrrega', el sol i el fet de no haver-te emportat ni mitja ampolla d'aigua.

La calma no torna fins que un cop a casa t'asseus en la penombra de l'habitació i comproves el que has fet o deixat de fer, el que has dit o deixat pel camí.

*Privat de roselles,  
març 2012  
[conjunt de 3 imatges]*



*Ullastre en la roca,*  
març 2012  
[sèrie de 3 imatges]

*Ombra-ullastre,*  
març 2012  
[conjunt de 3 imatges →]









*Transitar pels misteris del passat,*  
març 2012  
[sèrie de 40 imatges —>]





*Transitar pels misteris del passat,*  
març 2012  
[ ← sèrie de 40 imatges]





*Transitar pels misteris del passat II,*  
març 2012  
[sèrie de 24 imatges]





*Projecció-desplegament cova,*  
març 2012  
[sèrie de 16 imatges]







*Escalons a la roca,*  
març 2012  
[sèrie de 20 imatges →]





*Escalons a la roca,*  
març 2012  
[ ← sèrie de 20 imatges → ]





*Escalons a la roca,*  
març 2012  
[ ← sèrie de 20 imatges ]

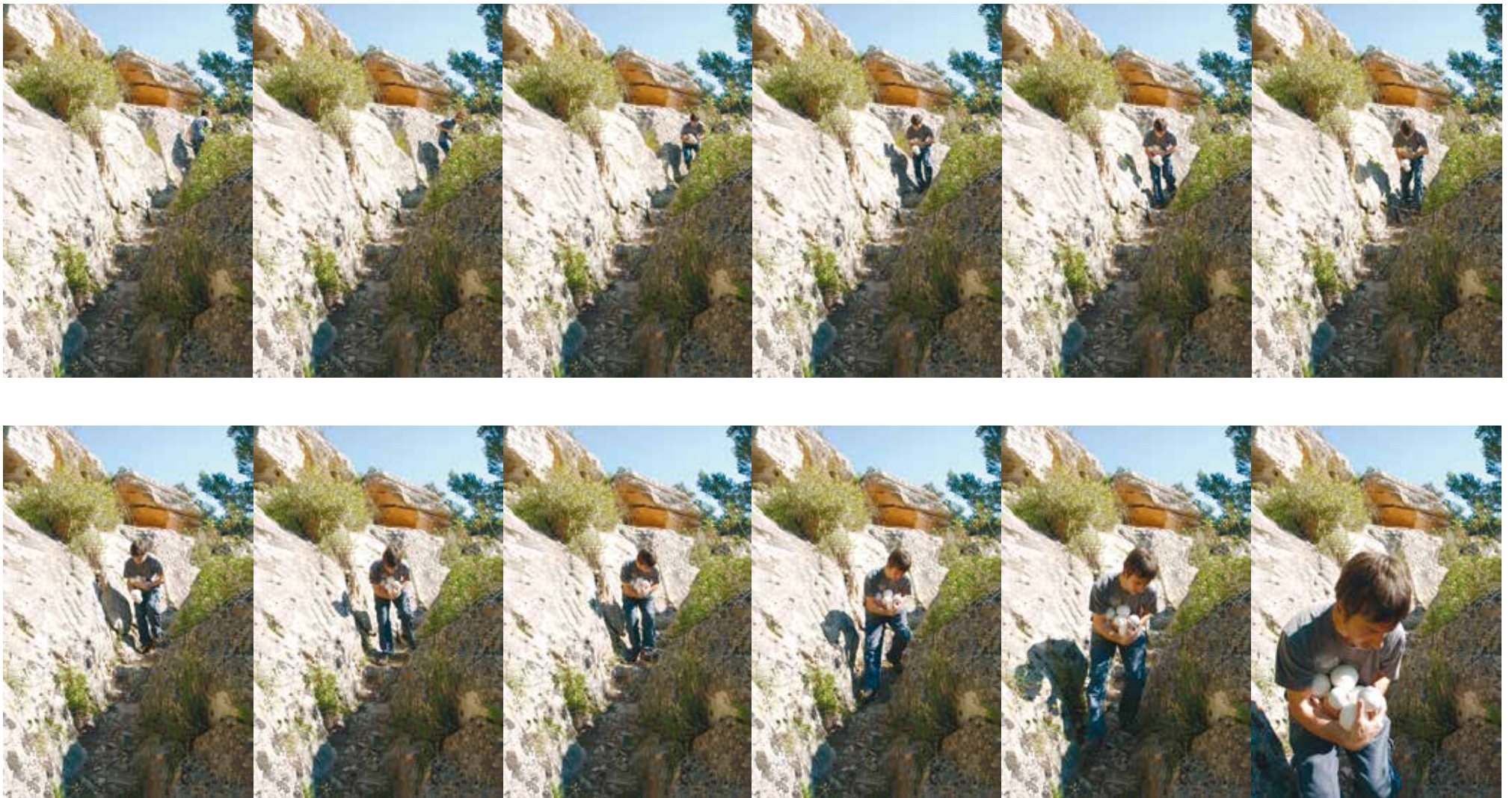




*Batec-recollir-escalons a la roca,*  
març 2012  
[sèrie de 30 imatges —>]







*Batec-recollir-escalons a la roca,*  
març 2012  
[ ← sèrie de 30 imatges ]



L'endemà, pel matí, tornes as Canutells, hi accedeixes però des d'una altra banda i tens intenció d'apropar-te molt més a la costa, però accedint-hi per la zona menys 'accessible', al mateix temps més distant a la urbanització i la cala. Enganxes un tros de camí que ja coneixes d'ahir, però després serà seguint la intuïció i la imatge per satèl·lit visualitzada dies abans. T'aturaràs on ahir no hi vas veure res. ¿Serà però que la llum de primera hora hi incideix de manera diferent a la del migdia i posiciona la teva ombra al lloc precís, o bé que encara no has fet cap imatge i la mirada no està tan cansada i és més audaç?

Després d'aquest 'primer contacte' previ a mode de punt de partida ja estàs preparat per endinsar-te en espai desconegut prèviament, sense camí traçat. Botes un parell de parets i t'enganxes amb la motxilla i el tríode entre els arbusts, segueixes fins que la mirada no topa a primer pla amb els arbusts, voreges una tanca que temps enrere es devia semblar, baixes pel petit canaló i pugues per un camí més o menys traçat però pràcticament intransitable i força pedregós. Més enllà la referència d'uns pins vora el mar, fa temps que no hi passa ningú, la vegetació és densa i aspra com l'argelaga o el bruc sec, mentre les passes intenten aixecar els peus i no enfonsar-se entremig de la rama i els troncs d'algun pi tombat mentre s'alça algun tudó.

La mar és a prop, relativament a prop des de qualsevol punt de l'illa, però la intenció és anar allà on tant et va captivar a través de la imatge del Google Earth. Voreges un tram de la costa amunt i avall entre els arbusts, les gavines que sobrevolen i el mar.

Després d'un cert voltar tornes unes passes enrere sobre el que abans has vist i has deixat per la tornada per si no veies massa més d'interessant. Situes el tríode i desplegues sobre una àmplia extensió rocallosa més o menys nua de terra i vegetació. És l'única sèrie que fas, a més has de rectificar i tornar a començar un parell de cops. Estàs inquiet, mig desorientat i un seguit de gavines aixecaran cert 'esvalot' mentre fas les darreres imatges, més enllà, de tant en tant, se senten els lladrucs d'un ca. On estàs situat potser no ets massa visible, però sembla que sí perceptible.



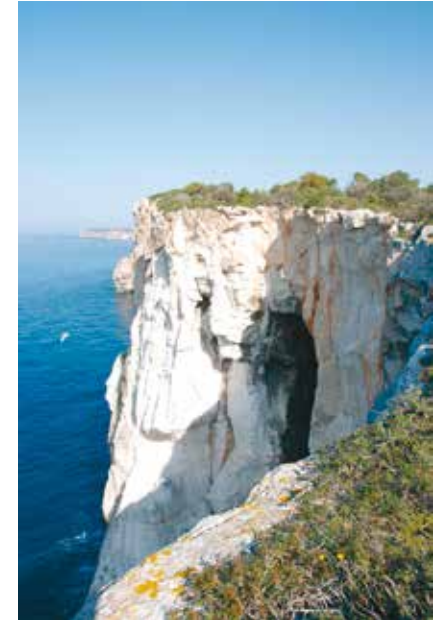
*Brot entre l'ombra,*  
març 2012  
[sèrie de 4 imatges]

*Ullastre en l'ombra,*  
març 2012  
[ ← conjunt de 3 imatges]

Faràs unes passes més enllà com a darrer intent frustrat de poder trobar allò que busques, te n'adones de fins a quin punt pot diferir la imatge aèria de la que es veu trepitjant el territori. T'enredes més del normal per enganxar el camí de tornada amb certa fluïdesa, però després de donar certes voltes per no haver de complicar més les passes retrobes de nou el tram més accessible. No és molt tard però en vols sortir el més aviat, abans de trobar-te amb algú, per si et demana explicacions.

Vas un moment a inspeccionar l'altre extrem de la cala, que sí coneixies feia temps, però la proximitat dels xalets i el sol del migdia et fan tornar aviat, emportant-te però experiències i sensacions per poder tornar-hi en un altre moment.

Quan arribes a casa i visualitzes de nou la imatge per satèl·lit te n'adones realment de la distància entre les dues imatges, l'una més a prop del mapa i l'altra del territori trepitjat en un seguit de circumstàncies. La nit anterior no vas veure la imatge per satèl·lit i, per tant, no et va permetre actualitzar la imatge mental que havies sobreposat a la imatge per satèl·lit vista uns dies abans. Per una banda et va permetre comprovar que hi vas estar damunt, trepitjant allà on segons el mapa podia ser interessant, però no veient res massa rellevant; i per altra banda te n'adones de la proximitat de trepitjar, veure o caure en l'altre punt d'interès que havies identificat per satèl·lit: un parell de forats al costat d'un penyal que podrien donar cap al mar; però l'acceleració de les passes al territori, massa pendents d'un determinat indret, et van fer descuidar completament i oblidar-te'n de l'altre.



*Penya-segat al sud,  
març 2012*





*Aglutinació en la roca,*  
març 2012  
[sèrie de 48 imatges →]







*Aglutinació en la roca,*  
març 2012  
[ ← sèrie de 48 imatges ]



Seguint part de les incursions pel sud, aquest matí voreges la costa prop de Binidali, direcció as Canutells, ja que segons algunes de les imatges aèries consultades és de les més rocalloses i aspres, fugint de cert estereotip/tipificació i pintoresquisme mediterrani, com seria el cas de Cala Galdana. Aprofites el camí trepitjat per algun pescador i qualche altre visitant per vorejar part de la costa, sense massa més intenció inicial que 'explorar' una mica l'indret i identificar algun lloc que pugui ser interessant. Tot i així, un dels al·licients també és la 'fascinació' i curiositat per la visualització aèria d'un forat, pou, recinte o possible forn de calç d'uns cinc metres de diàmetre, el qual però sembla que se situa més enllà de la costa a la vora d'un barranc, atapeït de vegetació.



Avances entre les roques, més o menys direcció sud-oest. De moment poca cosa de bo i frisses de poder deixar enrere els xalets i perdre't entremig de la rocalla i vegetació. En girar però, mig amagat darrere una mata veus una paret amb uns saltadors, el fons però no t'acaba de convèncer pel tipus i forma d'un parell de pins i la imatge que aquests acaben donant al conjunt, a més la paret està en tan mal estat que et fa llàstima que pel fet de posar un peu malament o veure't desequilibrat pel pes de la motxilla s'esfondri. Prefereixes seguir i deixar-ho com a últim recurs de tornada.



Un llaüt que pesca es troba a la vora de la costa, te'l mires un moment, se sent també la gent que hi va, i aquesta també et fa girar la mirada de retorn cap a la terra i adonar-te'n d'una possible nova situació. Possiblement la versió simplificada del que no vas poder fer i trobar exactament en la sortida anterior. Un forat del penya-segat dóna al mar.



Continuaràs al cap d'haver fet un seguit d'imatges, i de nou et trobes amb una paret amb saltadors, no tan interessant com l'anterior però allò que l'envolta, en aquest cas, hi ajuda una mica més. Comproves els punts de vista possibles i fas les imatges oportunes.

Segueixes, travessant un petit barranc amb la intenció de pujar de nou i situar-te en un punt prou alterós i amb bona visibilitat per si identifiqués quelcom que et doni pistes del possible pou o forn de calç que vols trobar. Però la vegetació és abundant i en situar-te al

lloc més alterós i veure que potser et portaria un parell d'hores trobar el lloc exacte, i tenint en compte les mancances d'agilitat per la motxilla, càmera i trípod, decideixes tornar enrere, aprofitant per fer unes darreres imatges a la paret que has travessat, i si de cas planificar millor una altra incursió en un altre moment.

A uns docents metres d'on havies iniciat el trajecte, on començava l'asfalt i la urbanització, veus un home que s'ha aturat amb el cotxe mirant el mar, potser només és algú que com cada matí s'atura allà a mirar una estona el mar i marxa, o potser és el guarda, qui sap. Per si de cas intentes dissimular i fer-te passar per mig-turista fent algunes imatges directament al mar -cosa que encara no he fet-, al cap de poc ja ha marxat i acabes de fer les darreres passes amb calma i tranquil·litat, trepitjant de nou l'asfalt i camí cap a casa.



*Pou enllà-entremig,  
abril 2012*

*Rocalla al sud,  
març 2012*  
[ ← conjunt de 4 imatges]



*Lotus creticus* al sud,  
abril 2012  
[conjunt de 2 imatges]



*De la terra al mar,*  
abril 2012  
[sèrie de 36 imatges →]





*De la terra al mar,*  
abril 2012  
[ ← sèrie de 36 imatges ]







*Parets-camins,*  
abril 2012  
[sèrie de 48 imatges —>]





*Parets-camins,*  
abril 2012  
[ ← sèrie de 48 imatges ]





*Traspasar paret,*  
abril 2012  
[sèrie de 48 imatges —>]





*Traspassar paret,*  
abril 2012  
[ ← sèrie de 48 imatges]

## Bibliografía [TREBALL DE CAMP I DE CREACIÓ PERSONAL]

ALDRETE-HAAS, J. A. (2009). *La reconstrucción del paraíso*. México: Pramana Press.

BENJAMIN, W. (2012). *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada Editores.

BERQUE, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BESSE, J. (2010). *La sombra de las cosas: Sobre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BRU, J. (2009). «Què són i què pretenen els indicadors?» dins Nogué, Joan; Puigbert, Laura; Bertcha, Gemma (eds.). *Indicadors de paisatge. Reptes i perspectives*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya. p. 18-35.

BÜRGI, P. (2007). «Emoción» dins Colafranceschi, D. (dir.). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 60-62.

CASTRO, F. (2008). «El arte de perderse en un bosque» dins Maderuelo, Javier (dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores. p. 83-142.

CHATWIN, B. (2007). *Los trazos de la canción*. Barcelona: Península.

COLAFRANCESCHI, D. (2007). «Agradecimientos» dins Colafranceschi, D. (dir.). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 223.

CONSELL D'EUROPA. (2005). *Conveni europeu del paisatge*. Consell Assessor per al Desenvolupament Sostenible de Catalunya.

Doisneau, R. (2007). «Robert Doisneau» dins Hill, P.; Cooper T. (eds). *Diálogo con la fotografía. Conversaciones con Cecil Beaton, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Helmut Gernsheim, André Kertész, Man Ray, Paul Strand y otros*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 81-107.



ESPEDAL, T. (2008). *Caminar (o el arte de vivir una vida salvaje y poética)*. Madrid: Siruela.

FLORIDA, R. (2010). *La clase creativa: La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós.

FULLER, D.; HAGGETT, C.; DUNSFORD, H. (2008). «Paisatge, tranquil·litat i salut» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut. p. 311-334.

GESSERT, G. (2005). «Naming Live « dins VV.AA. *El paisatge transgredit*. [s.l.]: Fundació Espais. p. 20-39.

GOLEMAN, D. (2007). *Intel·ligència emocional*. Barcelona: Kairós.

GUSTAV, C. (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: Visor.

HANS, N.; CROMMENTUJN, L. (2009). «Programa de seguiment de la percepció i l'apreciació del paisatge als Països Baixos» dins Nogué, Joan; Puigbert, Laura; Bertcha, Gemma (eds.). *Indicadors de paisatge. Reptes i perspectives*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya. p. 206-219.

YARZA, J. (2002). «Naturaleza y paisaje en la pintura china» dins Sargalat, J.; Ripoll, E. (dir.). *Territori i paisatge: Natura i art*. Girona: Universitat de Girona i Ajuntament, p. 131-168.

LUGINBÜHL, Y. (2008). «Paisatge i benestar individual i social» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut. p. 16-35.

MADERUELO, J. (2006). «Introducción: Pensar el paisaje» dins Maderuelo, J. (dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores. p. 5-10.

MARCHÁN, S. (2010). *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Antología de escritos y manifiestos. Madrid: Akal.

MARÍ, A. (2008). «Paisaje y literatura» dins Nogué, J.(ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 141-154.

MARTÍENZ DE PISÓN, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MASLOW, A. H. (2008). *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós.

MECHUA, A. (2010). *Paisaje en tres dimensiones: ciudad, jardín y montañas sagradas en la china antigua*. Granada: Editorial Comares.

MEDINA, M.; ANTÓN, J. M. (2008). «Clima, meteorología i salut» dins Nogué, J.;Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Barcelona: Generalitat de catalunya. Departament de Salut. p. 128-158.

MERLEAU-PONTY, M. (2011). *La fenomenología y las ciencias humanas*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

MILANINI, R. (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MOSCOSO, D. J.; CRISTÒBAL, R.; PECURUL, M. (2008). «La contribució dels espais verds i els boscos a la millora de la salut» dins Nogué, J.;Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Barcelona: Generalitat de catalunya. Departament de Salut. p. 186-217.

MURAKAMI, H. (2010). *De què parlo quan parlo de córrer*. Barcelona: Empúries.

NEL·LO, O. (2009). «La ciudad, paisaje invisible» dins Nogué, J.(ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 183-198.

NOGUÉ, J. (2006). «Geografía política» dins Lindón, A.; Hiernaux, D. (dirs). *Tratado de Geografía Humana*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: UAM. Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanas. p. 202-219.

NOGUÉ, J.; PUIGBERT, L.; BRETCHA, G. (ed.). (2008). *Paisatge i salut*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut.

NOGUÉ, J. (2009a). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit.

NOGUÉ, J. (2009b). «El paisaje de la melancolía», *Culturas*, La Vanguardia: Miercoles, 25 noviembre. p. 22-23.

ORTIZ, A.; BAYLINA, M.; PRATS, M. (2008). «Paisatges quotidians i diversitat social i de gènere: la seva relació amb la salut i el benestar» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut. p. 288-310.

PEREJAUME. (2011). *Pagèsiques*. Barcelona: Edicions 62.

POL, E.; CASTRECHINI, A.; DI MASSO, A. (2008). «Paisatge i qualitat de vida» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut. p. 36-51.

RIZO, M.; DE SAN EUGENIO, J. (2009). «Aportacions de la teoria de la comunicació a l'estudi transversal del paisatge. Proposta d'indicadors» dins Nogué, Joan; Puigbert, Laura; Bretcha, Gemma (eds.). *Indicadors de paisatge. Reptes i perspectives*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Obra Social de Caixa Catalunya. p. 300-320.

ROUSSEAU, J. J. (2008). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid: Alianza Editorial.

SALLENT, O. (2008). «L'activitat física i la contemplació del paisatge» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut. p. 335-361.

SAMANIEGO, A. (2011). «Al borde del mundo habitable. De cabañas y trazas de ausencia» dins Ramos, M. A.; Ruiz de Samaniego, A. (eds.). *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia Ediciones. p. 9-34.

SCHAFFER, R. M. (1998). *El nuevo paisaje sonoro: Un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Ricordi.

SEELAND, K. (2008). «Paisatge i diversitat cultural» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut. p. 264-287.

SERRANO, D. (2007). «El valor didàctic del treball fora de l'aula. Reflexions des de la Geografia» dins *Observar*, Revista electrònica del Observatorio sobre la Didáctica de las Artes. Núm. 1. p. 106-118. [En línia] <http://www.odas.es/site/new.php?nid=6> [Consulta: 4-3-2014].

SIMMEL, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro libros.

THOREAU, H. D. (2005). *Pasear*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

THOREAU, H. (2011). *Walden: o la vida als boscos*. [s.l.]: Símbol Editors.

TUAN, Y. (2007). *Topofilia: Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. [s.l.]: Melusina.

Tuan, Y. (2011). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ULRICH, H. (2012). «Can Suburbia Think?» dins Ramon, J.; R. Viestenz, W. (eds.). *The New Ruralism: An Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. p. 55-60.

VALLERANI, F. (2008). «La pèrdua traumàtica del sentit del lloc: degradació del paisatge i patologies depressives» dins Nogué, J.; Puigbert, L.; Bretcha, G. (ed.). *Paisatge i salut*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Salut. p. 52-78.

VILADECANS, J. P. (2012). «El cuaderno» dins Culturas, núm. 501, *La Vanguardia*, 25 de gener. p. 19.

WAGENSBERG, J. (2013). «L'esperit de la frontera» dins Rev. *Mètode*, núm. 79. p. 112.

WALSER, R. (2009). *El paseo*. Madrid: Editorial Siruela.

WHITE, M. (2007). «El ojo y la mente de la cámara» dins Fontcoberta, Joan (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 237-255.

YARZA, J. (2002). «Naturaleza y paisaje en la pintura china» dins Sargatal, J.; Ripoll, E. (dirs.). *Territori i paisatge. Natura i art*. Girona: Universitat de Girona i Ajuntament de Girona. p. 131-168.

ZAMBRANO, M. (2011). *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra.

## 6. CONCLUSIONS

Una disciplina pura equival a una disciplina amb contingut, mètode i llenguatge ben definits i constants. Però mai ha existit una disciplina així en ciència o en art. Només la tradició (en la seva versió dèbil) o el fanatisme (en la seva versió forta) intenten que un coneixement perseveri en un presumpte estat de puresa inalterable. El coneixement és per definició impur, promiscu, multidisciplinari, interdisciplinari!<sup>1</sup>

En parlar de paisatge, no el podem confondre ni equiparar amb la natura, amb un ecosistema, ni molt menys amb el territori. El paisatge implica una dimensió estètica, una capacitat d'admiració i 'sorpresa' davant allò vist per part del subjecte. És gràcies a una mirada desinteressada, distant de veure únicament les funcions i els usos productius de les coses, és sobretot gràcies a allò que en podríem dir la dimensió poètica de les coses que el paisatge esdevé possible i apareix. Tampoc no se'n pot negar la qualitat intrínseca de manifestar i evidenciar un doble sentit constantment, tant pel que fa a una realitat construïda a partir de la col·lectivitat, com per la seva vessant més subjectiva i individual; així com per les evidents transformacions antròpiques que es manifesten en el medi físic, com per les interpretacions -a nivell mental- que d'aquest se'n fan. En síntesi cal recordar que és alhora realitat física i representació.

Si volem gaudir plenament de tota la dimensió estètica i al mateix temps conceptual del propi paisatge ens cal distanciar-nos de tot tipus d'esquemes preconcebuts, que no farien més que restringir la nostra capacitat d'admiració i/o evocació, ens cal aprendre a sentir i a 'mirar' de nou amb tots els sentits, poder recuperar certa mirada innocent, aquella que alhora que queda captivada davant el món, es pregunta i pretén reformular les coses. Però tampoc no negarem que necessitem haver vist abans, de l'experiència, per poder entendre

1. WAGENSBERG, J. (2013). «L'esperit de la frontera» dins *Rev. Mètode*, núm. 79. p. 112.

i comprendre millor allò que ens envolta; cal moure's per tant en el temps i la temporalitat d'aprendre i en certa manera 'desaprendre' simultàniament. El paisatge és alhora quelcom inacabat i en constant procés de transformació, quelcom que va sumant nous significats i rastres constantment. En certes situacions aquests pòsits del temps són clarament ignorats, tot i que tampoc no cal descuidar que aquesta certa acumulació de significats ens pot dificultar els usos i les funcions més bàsiques i pràctiques pel dia de demà.

Difícilment podem mesurar amb precisió o establir una metodologia específica sobre la incidència real i concreta dels llocs sobre els imaginaris, actuacions i comportaments humans. Però sí que ha quedat evidenciat que d'alguna manera o altra ens acaben afectant o incidint en les nostres accions i/o pensaments i sentiments. L'experiència adquirida en un espai concret, i tot el seguit de vivències i situacions tant positives com negatives, fan que allò que ens envolta adquireixi cada cop més sentit. Ens posen de manifest la necessitat de portar els pensaments en un espai concret, i alhora ens mostren també com un espai concret ens pot fer pensar de determinada manera -en funció tant de la seva morfologia i elements físics, com de la relació i experiència que haguem tingut o no amb aquests-. Un dels problemes àmpliament esmentat rau però en el fet que actualment les transformacions dels llocs i indrets es produeix a tal velocitat i d'una forma a vegades tan brusca, que ja no podem refer a la mateixa velocitat els imaginaris i vincles afectius que s'havien projectat en un determinat indret.

Llavors, la sortida i opció que en tenim passa per saber no rebutjar d'entrada tots aquells nous espais que sembla que qüestionin la pròpia noció de lloc i de paisatge. En aquestes situacions 'extremes' la mirada en clau artística estarà en clara avantatge, tot i que tampoc no cal negar una certa pèrdua prou evident que es manifesta en allò que abans potser ens captivava o ens feia sentir-nos-hi més vinculats. És evident que també generen els seus propis imaginaris i que difícilment predominarà una situació enfront a l'altra, en certa manera allò que apreciem i allò que rebutgem es mostrarà en relació constantment, seran unes nocions i uns imaginaris que potser distin bastant dels propis i personals de cadascú, per tant d'aquí la 'problemàtica', i no tant el fet esmentat més amunt sobre les 'dràstiques' transformacions de territori, que no se'ls pugui trobar quelcom o allò interessant.

Hi ha estètiques i mirades que són fruit més bé d'un sentiment de seguretat i abundància o prosperitat més lligat al sentit més bàsic i elemental de la pròpia subsistència. D'altres s'aventuren als espais decadents i erosionats, o bé erms -que més bé estarien a mig camí entre l'ideal i la decadència- per anar una mica més enllà de les simples convencions socials, com una forma de poder replantejar la capacitat emotiva i poètica de l'art i, al mateix temps, establir un paral·lelisme amb la pròpia condició humana, així com dels seus processos mentals i de pensament en constant transformació i evolució.

Tant l'espai acotat com l'obert van més enllà de ser una simple i suggerent metàfora. Posen en evidència la relació i manera de concebre l'espai que ens envolta, i de com les complexitats emotives i perceptives poden anar des dels dos extrems en cadascuna de les dues situacions. Ens referim a la capacitat de l'espai acotat de propiciar un cert recolliment i introspecció positiva, i al fet de tornar-se opressiu i 'reclamar-nos' una sortida a l'exterior; també, en la noció d'espai obert, podem trobar una experiència d'alliberació i amplitud, com un espai hostil mancat de referències i distant a la familiaritat i proximitat quotidiana de les coses i el dia a dia.

El seguit d'artistes seleccionats ens permeten posar en relleu i en evidència una 'nova' forma de treballar, on les sintonies amb el lloc són la clau per poder portar a terme els seus processos de creació així com dotar de caràcter i singularitat el resultat final, les seves obres. Es manifestaran però d'una forma més o menys subtil i sense estridències evidents que ens reclamin l'atenció a través de propostes dissonants, més bé volen integrar-se, i formar part del paisatge, de la imatge de conjunt que en captem, incidint en els processos culturals a través de les seves particulars aportacions, però sobretot manifestant i reivindicant que noves formes de fer i de mirar són possibles, que no ens podem estancar i limitar-nos als nostres bagatges culturals i prejudicis de les coses que ens envolten. Cal per tant una nova mirada al paisatge per atorgar-li el protagonisme que es mereix.

A banda dels efectes i experiències 'purament' estètiques del paisatge, aquests -els paisatges- acaben incidint i repercutint en la salut de les persones, tant d'una forma positiva, bàsicament a través de la seva capacitat restauradora, o bé en un sentit més negatiu pel fet d'haver-se d'enfrontar al sentiment de pèrdua del lloc, o al d'un ambient sonor desa-



gradable, posem per cas. Es tracta d'aspectes que no es poden deixar de banda si es volen tenir en consideració alguns dels factors que incideixen en tot procés creatiu i de treball.

Hi ha idees i pensaments que depenen i sintonitzen més que altres, i d'una forma prou evident, amb un espai i lloc concret. Qui té present aquest fet és conscient també de la ressonància i correspondència que s'estableix amb allò que ens envolta. L'experiència d'allò que ens envolta és bàsica pel que posteriorment en pugui esdevenir a nivell creatiu i d'inspiració. Tant els aspectes físics com mentals poden arribar a esdevenir completament interrelacionats, i en tal grau que potser ens costa tornar endarrere per veure d'on venia tal o qual relació i/o intuïció. Serà llavors quan es farà evident que ens trobem plenament immersos en el paisatge que ens envolta.

A banda del seguit de conclusions que l'especulació teòrica ens ha portat i ens ha mostrat, en un nivell més pràctic, físic i concret, la part de treball de camp també hi té quelcom a dir i a aportar. A banda dels resultats i del treball en si, pel fet de ser inèdit és interessant fer una mica de repàs i anàlisi per veure què ens pot aportar i què hi té a dir.

El propi treball de creació, entès des del més ampli sentit, englobant part dels processos, la selecció d'imatges que es mostren, els textos que les acompanyen, i la relació entre textos i imatges, imatges i textos; ens serveix per posar en evidència una relació vital i vivencial amb un determinat espai, el qual esdevé un element bàsic i primordial per poder desplegar tot un seguit de relacions i indagacions a nivell creatiu i poètic.

Més enllà de l'estètica i la poètica, és la casa, l'espai pròxim, el terreny conegut pam a pam, el qual permet alhora un espai de llibertat i seguretat. Un indret també d'experimentació. Però especialment funciona per poder recuperar imatges, sensacions i records mig perduts, així com la seva capacitat d'evocar-ne i crear-ne de nous, de projectar somnis, de poder replantejar les coses. Però perquè tot això esdevingui ple de sentit i se'n puguin recuperar les seves 'capacitats', cal en aquest cas la distància -Barcelona-, desvincular-se cert temps per poder retornar amb ulls nous. És llavors quan l'illa esdevé un espai de sentit bastant personal i en part intransferible.

Si en aquest cas la fórmula per recuperar la poètica és prendre la distància i el temps necessari per poder canviar la mirada i tenir les ganes de tornar, amb ulls nous -nova mirada-, l'altra serà la mobilitat -el fet de veure el món passar simultàniament més que no pas ser qui es mogui en un espai reduït i concret-, i un nou tipus de distanciament d'allò que fins el moment era conegut i segur. Cal recordar també que aquest moviment constant entre la proximitat i 'seguretat' i quelcom més desconegut i 'insegur' -propi del full en blanc-, és quelcom que podríem considerar inherent a tot procés creatiu, a tota condició artística que coneix i sap que voler ser creatiu i renovar la mirada -la pròpia i la de les coses- no pot implicar quedar-se còmodament en allò pròxim i conegut.

Al mateix temps, el marcat contrast geològic de la zona nord amb la sud de l'illa ens permet posar en evidència una major 'variabilitat', que per altra banda tampoc deixarà de manifestar les constants -tant conceptuals com poètiques, instintives i vivencials- dels plantejaments del projecte. De tal manera que si per una banda tenim una 'gran' diversitat d'espais i situacions, per l'altra sembla que tots aquests responguin, sintonitzin i/o es corresponguin amb la pròpia poètica i inquietuds artístiques de qui les projecta a un determinat espai i/o les porta d'un lloc a l'altre, posant-se en evidència uns certs patrons o pautes comunes. Sentir com quelcom brolla i s'expandeix, o bé es contreu i es replega, com una mena de batec, d'impuls vital, de relació personal a través dels espais visitats i transitats. Una forma de sintonia i coneixement del món.

A banda de la proximitat d'allò conegut i familiar, o desconeixement d'allò incert, desconegut, i no visitat amb anterioritat -que hem esmentat més amunt-, tant l'espai acotat com l'obert ens funcionen com a vies d'immersió, com a maneres d'accedir al procés creatiu, de connectar i/o desconnectar amb la realitat que ens envolta -ja sigui buscant o mostrant afinitat per determinats espais, o creant-los 'artificialment'-. Poder seguir l'instint i la intuïció que ens porten a un lloc o altre serà clau també per poder deixar fluir lliurement en el moment de fer i indagar, a fi de no veure's massa 'condicionat' per certs prejudicis o conceptualitzacions prèvies, posem per cas, i al mateix temps per no caure en les 'trampes' d'un excés d'espai obert, per un costat, o d'espai acotat per l'altre. Es tracta també de moure's en les potencialitats ambivalents i suggerents sense caure en les simplificacions vers el paisatge que construïm i que ens envolta, que no ens portarien enlloc ja que, com

s'ha anat veient, la complexitat i riquesa de la mateixa 'realitat' es manifesta en la idea de paisatge, i aquest -el paisatge- presenta forta afinitat i sintonia amb la manera de relacionar-s'hi i entendre'l, a fi de fer de l'experiència d'aquest quelcom profitós i fructífer pel dia a dia de l'experiència creativa.

En síntesi, es podria dir que la realitat esdevé paisatge a través de la mirada de l'artista, i el paisatge esdevé espai d'immersió quan d'ell se'n fa la via de tot procés creatiu, el principi i punt de partida que pot esdevenir qualsevol tipus d'obra i/o resultat posterior.

La continuïtat del propi procés creatiu i una major consciència d'aquest són clau a l'hora d'extreure els aspectes més rellevants del treball, el qual esdevé el punt de partida per una major sintonia entre les obres i els seus processos d'ideació i origen.



Doctorat  
La Realitat Assetjada:  
Posicionaments Creatius



Universitat  
de Barcelona