



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El paisatge institucionalitzat versus el paisatge invisibilitzat:

Una aproximació crítica a través de la pràctica artística

Eva Marín Peinado



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

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

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

TESI DOCTORAL

El paisatge institucionalitzat versus el paisatge invisibilitzat: una aproximació crítica a través de la pràctica artística

Doctoranda:

Eva Marín Peinado

Directora:

Dra. Teresa Blanch Malet

Tutora:

Antònia Vila

Programa de Doctorat:

Estudis Avançats en Produccions Artístiques

Línia d'Investigació:

100252 Art en l'Era Digital

2017

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

EL PAISATGE INSTITUCIONALITZAT VERSUS EL PAISATGE INVISIBILITZAT:
UNA APROXIMACIÓ CRÍTICA A TRAVÉS DE LA PRÀCTICA ARTÍSTICA

Eva Marín Peinado

per la mare...

Resum

Aquesta tesi presenta els descobriments de la investigació artística realitzada sobre les representacions institucionals del paisatge català. L'estudi aborda, des d'una perspectiva crítica, les visibilitats i invisibilitats que es donen en les representacions institucionals del paisatge català. En primer lloc, s'analitza la mirada romàntica com una forma de consum del paisatge encara present en els nostres dies explorant quins són els arquetips paisatgístics que utilitza la institució governamental, política i turística, per oferir-nos certes visions normatives del territori català. En segon lloc, aquest treball teixeix una mirada alternativa al paisatge normatiu i arquetípic institucional analitzant l'obra d'artistes nacionals i internacionals que investiguen sobre els paisatges directament afectats per les conseqüències del progrés. Perfilant la perifèria i les zones septentrionals de Catalunya com a territoris invisibilitzats per la institució catalana, s'analitza la crisi de representació del paisatge, i es detalla com, des de la societat civil i l'art, es configura un nou sentit del lloc en contraposició a les visions uniformadores del paisatge. En tercer lloc, a través de la pràctica artística pròpia, s'evidencia la necessitat de proporcionar representacions alternatives i crítiques del paisatge, substituint la mirada panoràmica i homogeneïtzadora per una nova visió analítica i rastrejadora que posi de manifest les contradiccions i tensions que el paisatge conté.

Agrai- ments

Aquesta investigació s'ha pogut dur a terme gràcies a l'ajuda imprescindible de la meva parella. En Rubén ha fet un esforç tan important com el meu per alliberar-me d'un treball remunerat, que m'impossibilitava tenir el temps i la disponibilitat per realitzar aquesta investigació. La meva precarietat com a doctoranda sense beca s'ha compensat amb el seu horari infinit compatibilitzant dues feines. A ell li haig d'agrair regalar-me el somni de l'estudi, l'oportunitat d'entendre, i de trobar respostes. La seva generositat és el veritable motor d'aquesta tesi.

Al Teo, el meu fill, per donar-me aquest últim any la motivació necessària en els moments que l'esgotament s'intensificava. Una recent estrenada maternitat és el millor ingredient per reinventar-se i pensar que tot és possible.

A la Teresa Blanch, la meva directora de tesi, per les infinites trobades, per la seva ajuda i complicitat, per veure sempre més enllà, per cuidar tots els detalls, per la seva generositat, i per la seva confiança.

A la meva família, que m'ha ajudat en tot moment a rescatar hores d'estudi d'on no sabia treure; la Dolors, en Lluís, la Rosa i l'Ernesto que han cuidat incondicionalment del Teo per fer-me la vida més fàcil. Al meu germà Francesc, per implicar-se quan la meva obra ho ha requerit, i al meu cosí Marcos per fer-me de fan incondicional.

A la Belén Cerezo per escoltar les meves pors, els dubtes, els canvis de direcció, per proposar-me nous camins, i referents.

A la Júlia Brosa, l'Amèlia Bautista i en Jaume Risquete per ajudar-me en tot moment amb les tasques més feixugues.

Als entrevistats: Maria Rosa Clastre, Toni Vidal, i Lluís Solé per compartir la seva gran experiència i saviesa amb mi, i per donar testimoni en aquesta investigació. I també a la Blanca Sau per la seva col·laboració.

Als amics i amigues, que sempre han cregut que seria possible, i que m'han animat en tot moment a acabar aquesta aventura. A la Sara, l'Alba i la Marta per compartir les penes i les alegries durant tants anys.

A tots els i les artistes que són referents i que amb la seva feina m'han sorprès, emocionat, i obert nous camins d'investigació, en especial a l'Enric Farrés i en Lluís Hortalà per facilitar-me l'accés a la seves obres.

A la Maria Aurora Iturritxa, per la seva energia aclaparadora i inspiradora.

A una infància viscuda enmig la natura i a una joventut viscuda al bell mig la política.

I sobretot a la meva mare, que se'n va anar sense poder veure el resultat d'un projecte que sempre em va animar a aconseguir, per estar atenta a la meva vocació, per donar-me espai per fer-la possible, per estar al meu costat fins i tot quan ja no hi és.

0.

Índex

1. INTRODUCCIÓ	19
1.1. Presentació i justificació de la recerca.....	21
1.2. Trajectòria personal vinculada a la recerca	
Eva Marín, <i>Dean Lane</i> i <i>Què somies?</i> . Gillian Wearing, <i>Your Views</i>	24
1.3. De la visibilitat i invisibilitat de les imatges paisatgístiques	
Aleksandra Mir, <i>Venezia</i>	31
1.4. Estructura i metodologia de la recerca.....	35
2. EL PAISATGE VISIBLE INSTITUCIONAL.....	43
2.1. Introducció.	45
2.2. De la mirada romàntica (S.XIX) al consum romàntic (S.XXI).	
Allò pintoresc.	
Jean Luc Godard, <i>Week-end</i> . John Constable, <i>Wivenhoe Park, Essex</i> .	
Caspar David Friedrich, <i>Moonrise over the Sea</i> . Moritz von Schwind, <i>Early morning</i>	47
2.2.1. El "paisatge de postal". Experiències i reaccions.	
Perejaume, <i>El plenairista</i> i <i>El postaler</i> . Eva Marín, <i>El bosc</i> .	
Núria Güell, <i>Caravana-Natura</i>	63
2.2.2. La mirada panoràmica complaent des del "mirador"	76
Caspar David Friedrich, <i>Caminant entre un mar de boira</i>	
2.2.3. Estratègies artístiques per des-representar	
el punt de mira dominant.	
Marine Hugonnier, <i>The Last Tour</i> , Montserrat Soto, <i>Sense Títol</i>	
Eva Marín, <i>Miradors</i> i <i>La mirada desplaçada</i>	83
2.3. La construcció del "paisatge nacional"	
Simon Roberts, <i>We English</i>	95
2.3.1. Els arquetips paisatgístics.	
La primacia de la Catalunya Vella	99
2.3.2. Mítica rural i transgressions des de l'art	
Paul Graham, <i>Troubled Land</i> . Eva Marín, <i>Paisatges Nacionals</i>	104
2.4. Els indrets icònics	114

2.4.1. L'ascensió purificadora a Montserrat: èpica nacionalista des de la "Renaixença"	116
2.4.2. La conquesta de la muntanya. Diàlegs amb la "geografia sagrada" Rogelio López Cuenca, <i>El muntanyenc</i> . Ibon Aranberri, <i>Exercises on the North Side</i> i (Ir. T. n. 513) Zuloa. Lluís Hortalà, <i>Exercitatori 1977 i Les Temptacions</i> . Rodney Graham, <i>Montserrat</i>	123
2.4.3. L'arquetip noucentista: La mediterrània i l'Empordà Enric Farrés, <i>El viatge frustrat</i> . Oriol Vilanova, <i>Diumenge</i>	143
2.4.4. Models "territorials" per a l'acció política i pel turisme intern.....	146
2.5. La mercantilització institucional del paisatge Joan Rabascall, <i>Costa Brava, 30 anys</i> . Eva Marín, <i>Paisatges Viscuts</i>	155
2.5.1. La persistència de les vistes "d'espais auràtics" en l'era d'Instagram. Aleix Plademunt, <i>Cult</i> . Jonathan Fernandez, <i>Travelling without moving</i> . Eva Marín, <i>Fora de Lloc</i>	167
2.5.2. Dispositius polítics per experimentar el paisatge català. Com construir la mirada "turística" des de dins i des de fora.....	172
2.5.3. La mirada enganyada Eva Marín, <i>La mirada enganyada</i>	186
3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT	193
3.1. Introducció, la conscienciació paisatgística. Andreas Gursky, <i>Rhein II</i> . Peter Lik, <i>Phantom</i>	195
3.2. La crisi de la representació del paisatge	201
3.3. Espais intersticials. Invisibilitzar les conseqüències del progrés	203
3.4. La perifèria oblidada Stephen Shore, <i>Uncommon Places</i> . Eva Marín, <i>Límits oblidats</i> . Jean Marc Bustamante, <i>Tableaux</i>	213

3.4.1. El paisatge intermig. El Maresme.	
Eva Marín, <i>Entremig</i> . Xavier Ribas, <i>Sanctuary</i>	229
3.4. 2. La perifèria com a possibilitat de llibertat.	
Xavier Ribas , <i>Sundays</i> . Eva Marín, <i>El jardí expandit</i>	241
3.4.3. El paisatge de la crisi i pràctiques de resistència	
Lara Almarcegui, <i>Wastelands Map Amsterdam, a guide to the empty sites of the city,</i> <i>Guía de la Sacca San Mattia, la isla abandonada de Murano i Intervenció al Pavelló</i> <i>Espanyol</i> de la 55. ^a Exposición Internacional d'Art Bienal de Venècia.	
Joel Sternfeld, <i>Walking the High Line</i>	249
3.4.4. Post-agricultura, pràctiques d'esperança	
Ignasi López, <i>Agroperifèrics</i> .	
Abraham Cruzvillegas, <i>Autoconstrucciones i Empty Lot</i>	262
3.5. Les comarques invisibles brutes i oblidades.	
Tarragona i les Terres de l'Ebre. La Catalunya Nova.....	273
3.5.1. La invisibilitat es torna conflictivitat.	
Relats alternatius per desvetllar les agresions al territori	
Amy Balkin, <i>Public Smog</i> i <i>Invisible-5</i> . Eva Marín, <i>La mirada complaent</i>	279
3.5.2. El retorn al lloc	294
3.5.3. L'activisme visual	
Col·lectiu Mixrice, <i>Return</i> i <i>Plants that evolve (in one way or another)</i> .	
Allora & Calzadilla, <i>The Great Silence</i> . David Spero, <i>Settlements</i>	297
4. CONCLUSIONS	319
5. ANNEX	335
6. BIBLIOGRAFIA	365

1.

Intro- ducció

1. 1. Presentació i justificació de la recerca

La necessitat d'analitzar críticament mitjançant la pràctica artística el territori més proper que m'acompanya, el paisatge català, és l'origen d'aquesta investigació. Durant la meua trajectòria artística i al llarg dels últims deu anys he anat desenvolupat un creixent interès per esbrinar com les imatges paisatgístiques reproduïxen certs estereotips sobre la idea de bellesa, i com aquesta idea del pintoresc ajuda a construir identitats nacionals. La motivació principal d'aquesta investigació és desvelar com el paisatge es representa i com aquestes representacions es poden manipular per tal de construir una idea de país determinada. Per fer-ho, aquesta tesi es desplega des de la imbricació de diferents disciplines que m'han anat acompanyant al llarg de la meua trajectòria vital: l'art i la política.

De fet, un important desencadenant en l'inici d'aquest estudi fou la notícia sobre la campanya de promoció turística que va realitzar el Consorci de Turisme de Girona l'any 2009 per la fira Fitur (figura 1 i 2). En aquest anunci es va suplantar una imatge de la costa catalana per una fotografia d'una platja de les Bahames. L'escena s'inclouïa en un portafoli titulat "Els millors llocs d'estil de vida tropical" i estava comercialitzada per l'agència internacional Getty Images. La suplantació es va detectar per part de mitjans internacionals¹ i nacionals, de manera que la responsable del Consorci Turístic de la Costa Brava, Dolors Batallé, va haver de donar explicacions. La

¹ Tremlett, G. (2009). Spain's Costa Brava uses Bahamas photograph in ad campaign. Recuperat el 19 maig 2016, de <https://www.theguardian.com/travel/2009/feb/11/costa-brava-advert-bahamas>

1. INTRODUCCIÓ



Figura 1 . Imatge d'una platja de les Bahames. Dorgie Productions. Font: Getty Images

Figura 2 . Pòster promocional del Patronat de Turisme de la Costa Brava (2009). Font: El Punt

seva justificació feia incís en la validació de processos publicitaris automàtics, i s'expressava així: "El que buscàvem era el concepte"². La sorprenent naturalitat amb què Batallé argumenta la causa de la suplantació d'aquesta fotografia que desvirtua totalment la realitat, expressa la falta de rigor en la representació del paisatge català, sobretot quan aquest és tractat com una mercaderia. Aquesta falta de respecte per la realitat proclamat per part d'un responsable polític va despertar el meu interès per saber més sobre els processos que incidien en la creació de les imatges turístiques i institucionals del paisatge català. Amb aquest incident es posava de manifest que la Costa Brava com a destinació turística estava en venda i que per fer-la efectiva calia fer qualsevol cosa, encara que fos mentir. Aquestes pràctiques tan perverses i pròpies d'un sistema polític deshonest va donar-me la motivació concreta per desvelar quines pràctiques s'han dut a terme en els últims 30 anys en l'àmbit de les campanyes promocionals de la marca Catalunya per construir una determinada idea de país. Aquesta manipulació tan flagrant em va fer evident que calia posar llum i taquígraf a unes estratègies tan poc ètiques, que els polítics ja ni tan sols ocultaven, per tal de reactivar l'economia turística i atraure nous visitants.

I és que per molt que ens canviïn les imatges de la Costa Brava en pro d'un concepte de bellesa paradisiàca, el paisatge "real" segueix estant allà i s'imposa. Aquesta dicotomia entre el paisatge desitjat i representat, i el paisatge real que es troba davant dels nostres ulls, és el motor que impulsa la pràctica artística que s'inclou en aquesta investigació. La motivació principal d'aquesta investigació és descobrir les estratègies polítiques i econòmiques que manipulen les imatges del paisatge català per adequar-les a un marc intel·lectual i polític construït per les classes dominants. A més de ser una investigació pertinent, és també necessària pel moment polític en què estem immersos

² Declaracions recollides en Sandoval, A. (2009). El Patronat de Turisme Costa Brava promociona el litoral de Girona con una imagen de las Bahamas. Recuperat 25 maig 2010, de <http://www.lavanguardia.com/vida/20090211/53638219363/el-patr>

centrat quasi exclusivament en la reflexió identitària. En aquest sentit volem ser un país que dona l'esquena a la realitat i que manipula les imatges del seu territori? O volem ser un país que afronta totes aquelles imatges de paisatges menys paradisiacs però que dibuixen una instantània molt més real del que és el territori català en l'actualitat? Què s'interroga l'art respecte aquesta mena d'actituds? I com afronta l'ús de la imatge "territorial" en un moment tan delicat respecte al sentiment nacional?

1. 2. Trajectòria personal vinculada a la recerca

Aquesta investigació prové d'una curiositat intel·lectual, que neix d'una motivació política, i una preocupació vital que es tradueix en obra artística. Com a habitant d'un territori totalment devastat per l'acció imparable de l'especulació immobiliària, el meu posicionament polític des de la meva joventut s'ha anat decantat cap a l'ecologisme. La consciència de classe obrera i el pacifisme també són motivacions que m'han acompanyat des de l'adolescència, segurament per una sensibilitat extrema enfront el sofriment. Aquesta sensibilitat respecte el meu entorn es va cristal·litzar en militància política a partir de les manifestacions en contra de la guerra d'Iraq l'any 2003³. Aquell any vaig començar a participar a les joventuts polítiques d'Iniciativa per Catalunya, Joves d'Esquerra Verda, formant part de l'equip coordinador. Un temps més tard, la meua militància em va portar a treballar a ICV realitzant tasques de coordinació de la imatge corporativa. Estar al bell mig d'una organització política que s'integrà en el govern de la Generalitat durant el Tripartit, em donà irremeiablement una perspectiva diferenciada del panorama polític català i un coneixement bastant profund de les dinàmiques del poder econòmic, polític i mediàtic català. En aquesta època de la meua vida vaig poder indagar sobre

³ Els mitjans informatius es feren ressò d'aquesta massiva manifestació: Rusiñol, P. (2003). Barcelona reúne a 1,3 millones de personas contra la guerra en la mayor manifestación de su historia. Recuperat 3 abril 2015, de http://elpais.com/diario/2003/02/16/espaa/1045350007_850215.html

el funcionament de les imatges com a relats electorals ja que eren el centre i objecte del meu treball diari. Aquesta visió, adquirida des de la part interna d'un partit posicionat en l'eix de l'esquerra transformadora i l'ecologisme polític, s'ha evidenciat en la tria del tema que subjau en la meva tesi, així com en l'anàlisi de les imatges i referents institucionals.

Per altra banda, la meva investigació artística s'ha circumscrit, des d'un inici, en l'exploració del paisatge més proper. Per exemple, en la meva residència d'Erasmus a Bristol, vaig desenvolupar un projecte interactiu que indagava sobre la felicitat dels meus veïns anomenat *Dean Lane* (2000). Aquest projecte interactiu mostrava una imatge bidimensional del carrer on vivia creada a partir d'un fotocollage. La imatge es mostrava projectada a la paret i mitjançant un sistema de sensors, quan l'espectador es col·locava davant de les portes de les cases, es posava en marxa l'àudio amb el relat sobre l'experiència de la felicitat de cadascú dels meus veïns. En aquest projecte estava interessada en mostrar com la vida d'aquell carrer concret i el paisatge que els envoltava, determinava el seu grau de felicitat. També en aquella mateixa època, vaig realitzar un treball videogràfic que qüestionava els anhels de companys i amics titulat *Què sommes?* (2001). Aquesta peça videogràfica feia un recorregut tipus *travelling* entre els llençols del llit dels seus protagonistes, tractant formalment el paisatge interior del llit com un paisatge exterior.

Aquests projectes incials s'alineen amb el que esmenta Mercè Ibarz (2014, par.5), quan diu que el paisatge és una prolongació del cos humà en tant que no és deslligable de la història de l'individu i de la col·lectivitat. La meva aproximació vital cap al paisatge prové de la creença que la vida humana té una estructura històrico-paisatgística indestruïble de la nostra història vital. Martínez de Pisón (2011, p.403) també expressa aquesta apreciació de com el paisatge es constitueix com un tot al seu article *Saber ver el paisaje*:

1. INTRODUCCIÓ



Figura 3 a 5. Imatges del fotocollage del meu carrer a Bristol. Eva Marín, *Dean Lane* (2001). Font: Pròpia
Figura 6 i 7. Eva Marín, fotogrames del vídeo *Què somies?* (2000). Font: Pròpia

El paisaje nos nutre física y espiritualmente. Por ejemplo, es belleza y es frío, casa e intemperie, es mío y es otro. Hay paisajes que nos esperan y algunos que nos dejan en el camino. Tienen sus normas, tiempos, ritmos a los que pertenecemos más o menos sumisamente. Hay paisajes que imponen y paisajes a los que nos imponemos, paisajes sin espectadores y paisajes espectáculo. Paisajes de dominante cósmico, sin vida, y de caracteres vitales, con múltiples gradaciones y estilos. Paisajes históricos, incluso hasta el empacho como decía Unamuno, o sólo barridos por el viento. Hasta las naturalezas son más marcos, sustancias de la vida, que exclusivamente panoramas. En estos cuadros naturales se puede entrar, habitar, es posible quererlos, tener experiencias propias como nidos de silencio o como entes dotados de individualidad y reciprocidad.

Gillian Wearing, una artista de la qual he seguit la trajectòria des de la meva joventut, expressa en el seu últim projecte *Your Views* (2016) com el paisatge construeix la personalitat pròpia, i fins i tot, l'estat d'ànim. Des de 2013, Wearing ha estat demanant al públic que filmi clips de 20 a 30 segons amb les vistes que es veuen des d'allà on viuen, concretament des d'una finestra del seu edifici, ja estiguin a la ciutat, al camp, o al desert. El moment que capta és la revelació del paisatge davant de la finestra dels seus protagonistes. En retirar les cortines, el lloc des d'on s'ha captat la imatge es sobreimpressiona al vídeo abans de veure el paisatge, per tal que l'espectador pugui imaginar el lloc on el transportarà el vídeo. Com ella mateixa explica⁴, la visió real rarament coincidirà a les expectatives que l'espectador pot haver imaginat abans.

En el meu cas, el paisatge que em constitueix és el paisatge de la perifèria de Barcelona. La destrucció massiva que aquesta zona ha patit, durant la meva infantesa i joventut, és la clau del meu activisme polític entorn de l'ecologisme. El paisatge dol, i en el meu cas, l'esclafament de ciment que ha experimentat l'entorn de la meva infantesa, em dol immensament. Les excuses

⁴ Declaracions expressades a un article escrit per ella mateixa al diari *The Guardian*: Wearing, G. (2016). As seen from your window.... Recuperat 23 gener 2017, de <https://www.theguardian.com/global/2016/apr/03/as-seen-from-your-window>



Figura 8 i 9 . Vistes de la instal·lació expositiva al Brighton Festival. Gillian Wearing. *A room with your views* (2016). Font: Nigel Green a Artdependence Magazine

Figura 10 a 15. Selecció de fotogrames de la pel·lícula. Gillian Wearing. *Your views* (2015). Font: Vimeo

de “progrés econòmic necessari” que justifiquen aquestes accions de trinxament no han aconseguit minvar el patiment per la pèrdua d'un paisatge que s'ha destruït a una velocitat vertiginosa. El meu posicionament vers el paisatge no està tenyit del tel conservacionista poc realista de què acusa Allain Roger als ecologistes. No es tracta d'un aposta per una estètica de la dissimulació, segons l'autor del *Breve Tratado del Paisaje*⁵ les cicatrius al paisatge no cal dissimular-les, ja que relacionar el paisatge amb la bellesa natural és un artifici de la mirada artística. Però, potser cal anar més enllà d'aquesta afirmació de caràcter neoliberal, i reflexionar sobre com la voluntat dels ecologistes, és la de protegir certs ecosistemes per un futur viable, més que no pas conservar una mirada romàntica del paisatge. Acusar els ecologistes, que es preocupen per l'impacte ambiental de grans infraestructures és una fal·làcia, i sobretot, és no anar al moll de l'os de la qüestió, perquè potser aquella infraestructura ni tan sols era necessària en primer lloc⁶. Les idees del decreixement donen una resposta a aquell creixement econòmic que ha eliminat el paràmetre natura. Tal com teoritza Nicholas Georgescu-Roegen⁷, cada vegada que toquem el capital natural hipotequem les possibilitats de supervivència dels nostres descendents. El creixement econòmic s'ha sacralitzat en la nostra societat, però el que no podem obviar és que l'economia té ideologia, i per tant se sustenta en un sistema de creences que enalteix el consum com la màxima deïtat.

La renúncia a l'economia imaginària, on el creixement il·limitat no té conseqüències físiques en el territori, i en el paisatge, es posa de manifest, en aquesta investigació, a través de l'obra artística pròpia. No puc observar

⁵ En Roger, A., & Maderuelo, J. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid : Biblioteca Nueva.

⁶ El cas del Quart cinturó exemplifica l'aposta per infraestructures innecessàries, aquesta ronda fou planificada en el primer Pla general metropolità del 1976, a començament del 2008 es trobaven en funcionament dos parts de l'eix, però a l'hora d'acabar l'eix amb els desdoblament d'altres vies els ajuntament del vallès encapçalaren una forta oposició per considerar l'infraestructura totalment innecessària. Podeu trobar més informació a: Sogués, M. (2008). Autovia interpolar del Vallès. Recuperat 25 maig 2017, de http://territori.scot.cat/cat/notices/2009/08/autovia_interpolar_del_vallEs_2008_042.php

⁷ Considerat pare del decreixement, les seves seves aportacions es recullen a: Georgescu-Roegen, N. (1996). *La Ley de la entropía y el proceso económico*. Madrid : Visor.

el paisatge sense veure el seu passat i el seu futur, sense copsar la petjada ecològica de la qual he sigut testimoni. Aquesta petjada al meu territori és tan gran que irremeiablement em pertorba la mirada. Observar el paisatge des del mirador de la Serralada del Litoral, al qual he anat des de ben petita, s'ha tornat quelcom esfereïdor. Veure que no queda ni un pam per construir entre el meu poble natal, Premià de Mar, i Barcelona, m'ha causat un impacte i cicatriu que acaba apareixent en la meva obra i en les meves preocupacions. Si entenem que les agressions al territori són agressions a un mateix no podem obviar-les i fer com si res estigués passant, com s'explica a l' *Anàlisi de l'ocupació del sòl no urbanitzable per edificacions a Catalunya*:

A l'àmbit metropolità de Barcelona, concretament a la Plana del Maresme és on els indicadors adopten els valors més desfavorables de tot Catalunya, ja que a l'escassetat de sòl no urbanitzable cal sumar-hi la condició de molt ocupat per edificació (tot i que no s'ha tingut en compte els hivernacles, que en molts casos comporten un elevat increment de l'ocupació del sòl no urbanitzable amb instal·lacions) (Direcció General d'Ordenació del Territori i Urbanisme, 2011, p.43)

Partint de l'experiència del paisatge propi com un territori devastat, aquesta investigació vol aprofundir en com des de l'experimentació artística es pot explorar quelcom que prové d'una apreciació íntima. Les agressions al territori propi obren en aquesta tesi un camp d'especulació més teòrica, relacionant les meves preocupacions artístiques amb les de tota una generació d'artistes afectats per les mateixes problemàtiques de transformació territorial, que han sorgit en paral·lel a l'evolució dels estudis geopolítics. L'anàlisi política de les circumstàncies pròpies ha estat una constant en mi, per tant fer-ho en l'àmbit artístic i de la representació és un pas natural, per això l'objecte d'aquesta investigació uneix les meves preocupacions artístiques i polítiques en un sol objectiu, l'anàlisi crítica de les imatges paisatgístiques.

1. 3. De la visibilitat i invisibilitat de les imatges paisatgístiques

Ens trobem immersos en un context on les imatges han adquirit una centralitat que ens sobrepassa. El nostre món, a l'inici del segle XXI, es troba totalment influït pel poder que les imatges representen sobre el nostre propi jo i sobre el nostre entorn. En el meu cas personal, com a dona, rebo una pressió constant sobre els models estètics que s'han d'aplicar sobre el meu físic, que hauria de lluir prim i proporcionat. El pes del cànon de la primor extrema esclafa les mirades de les noies adolescents, convertint-se en un problema social de gran magnitud⁸. Les imatges estereotipades ens acompanyen en tot moment, i els ideals de bellesa basats en el consum i en la superficialitat són els signes de la nostra època. Vivim en un temps on les xarxes socials poden determinar el nostre èxit social, on el rastre visual de la nostra identitat digital potser decisiu en la recerca de feina, o fins i tot de la parella. Les imatges de la perfecció i l'opulència són una constant en les xarxes socials on els *influencers* o membres de les elits ens bombardegen amb imatges de les seves mansions i del seu *modus vivendi* fora de l'abast de la majoria de població. En aquest relat de la perfecció del jo, molt proper al narcisisme, hi trobem una total absència de discurs crític. En aquesta explosió del jo canònic s'amaguen altres imatges invisibles que no apareixen mai en un *feed*, però que suposarien un alleujament al món idíl·lic construït a les xarxes socials. El jo com a joc marquetinià només ens mostra la cara A de la nostra existència, però és en la cara B és on ens passen les coses que ens afecten, per això és important parar atenció al que subjau en la superfície de la hipervisibilitat.

Com explica Didi-Huberman (2014) respecte a la lectura de les imatges: "Saber mirar una imatge seria, en certa manera, tornar-se capaç de discernir

⁸ Les xarxes socials funcionen com un altaveu d'aquest tipus de patologies per els adolescents, sobretot a aquelles de tipus més visuals: Pinterest, Instagram i YouTube. Informació extreta de: Martín Matas, M. (2016). L'anorèxia es fa forta a les xarxes. Recuperat 25 maig 2017, de http://www.ara.cat/societat/Lanorexia-forta-xarxes_0_1693030709.html



Figura 16 a 19. Aleksandra Mir, *Venezia* (2009). Font: web de l'artista.

el lloc on crema, el lloc on la seva eventual bellesa reserva un lloc a una 'senyal secreta', una crisi no apaivagada, un símptoma.”⁹ En l'època de la post-veritat, o podem dir-ho clarament, de les notícies falses i les mentides, es fa tremendament indispensable aplicar un ull crític sobre les imatges i les informacions que consumim de forma diària. Tenim el repte d'educar visualment a les noves generacions per tal que no caiguin en l'engany tan fàcilment. En aquest sentit el pensament visual i artístic hi té un paper primordial¹⁰. Vivim en un món hipermediatitzat en què és més necessari que mai saber interpretar el dispositiu de la imatge, el que transcorre per sota de la superfície fotogràfica o videogràfica, allò que la impulsa, el que la fa normativa, i en última instància els mecanismes que fan que una imatge ens atragui. En el cas del paisatge és doblement important perquè està farcit “de llocs que encarnen l'experiència i les aspiracions de la gent; llocs que esdevenen centres de significat, en símbols que expressen pensaments, idees i emocions diverses. El paisatge no només presenta el món tal com és, sinó que és també, d'alguna manera, una construcció d'aquest món, una forma de veure'l”¹¹ (San Eugenio, 2008, p.27). El paisatge és una realitat física, però, sobretot, és la representació que es fa d'aquest, és realitat i ficció tal com esmenta San Eugenio. Jugant al límit d'aquesta constatació, Aleksandra Mir, a la 53a Biennal de Venècia realitza la sèrie de cent postals anomenada *Venezia* (2009). En aquesta obra l'artista ens mostra imatges d'aigua d'altres indrets del món sota el nom de Venezia, en un irònic joc d'equívocs entre el lloc denominat i la representació icònica de l'aigua al paisatge. Imprimint el nom de

⁹ Traducció pròpia: “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma “ en Didi-Huberman, G. (2014). Cuando las imágenes tocan lo real. En *Iceberg, La Realidad Invisible*. Fundación Godia, Barcelona. p. 30

¹⁰ Un estudi de la Universitat d'Stanford ha analitzat la conducta de 7.804 estudiants d'instituts i universitats als Estats Units i que ha obtingut uns resultats dramàtics: el 82% dels joves que van participar a l'estudi no sabien distingir entre un contingut patrocinat i una notícia real. Stanford History Education Group, Wineburg, S., McGrew, S., Breakstone, J., & Ortega, T. (2016). Evaluating information: The cornerstone of civic online reasoning. *Stanford Digital Repository*, 29. Recuperat de <http://purl.stanford.edu/fv751yt5934>

¹¹ traducció pròpia “de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente; lugares que se convierten en centros de significado, en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones varias. El paisaje no solo presenta el mundo tal como es, sino que es también, de alguna manera, una construcción de este mundo, una forma de verlo”

Venezia a totes aquestes postals que no pertanyen a la ciutat dels canals ens parla de com es construeixen els llocs icònics en el nostre imaginari. Venezia podria estar en cadascuna de les falses postals representades perquè la imatge que tenim de la ciutat és la de l'arquetip de l'aigua, no la ciutat real.

Aquesta investigació pretén analitzar aquests arquetips creats, en aquest cas sobre el paisatge català, intentant desvelar els mecanismes que els construeixen. Tenint en compte que el concepte de paisatge conté una dimensió totalment comunicativa vull esbrinar com es transmeten les imatges del paisatge nacional des del poder, com es tornen icòniques i/o normatives i com ens influencien en l'apreciació personal i col·lectiva del territori. En un temps on el paisatge s'està convertint en marca, és primordial preguntar-se com es basteix aquesta marca, qui li dona forma i sota quins paràmetres polítics i econòmics ho fa. D'igual forma que estem davant d'un fenomen de reivindicació del jo¹², vull esbrinar si assistim, també, a una reivindicació del lloc que s'assimila a la posada en escena individualista i superficial de la *selfie* indiscriminada. La hipòtesi a comprovar per aquesta tesi és si efectivament existeix un relat del paisatge català basat en el discurs nacionalista i en el consum turístic. I si és així, quins relats alternatius es poden construir des de l'art per tal de representar les invisibilitats que aquest model de representació ha generat, a més d'estudiar paral·lelismes en les incursions que fa l'art arreu del món per trencar aquestes "invisibilitats"

La visibilitat del paisatge que relaciona la mítica nacionalista amb la *tu-rístificació* del territori és quelcom que tenim inserit en l'imaginari col·lectiu a través de la pintura, la fotografia, i també pels mitjans de comunicació. Estem, però, immersos en un procés de divorci entre el paisatge imaginari i arquetípic,

¹² Els mitjans de comunicació social són una porta d'entrada per a l'autopromoció, fomentant múltiples relacions superficials on l'empatia i la calidesa no hi tenen cabuda, ajudant a crear una identitat que presenta un retrat irrealista i glamurós del jo, estimulants artificialment l'autoestima. MacDonald, P. (2014). Narcissism in the modern world. *Psychodynamic Practice*, 20(2), 144-153. Recuperat de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753634.2014.894225>

i el que vivim, entre el paisatge representat i el real. (Nogué, 2010, p. 130). Les representacions idíl·liques del paisatge català socialment acceptades i compartides no s'adiuen als paisatges que experimentem diàriament, sobretot des de l'àmbit urbà. En una realitat farcida de *no-llocs*, els llocs icònics es reivindiquen més que mai en una dicotomia esquizofrènica, aquesta dissociació genera una crisi de representació que ens situa en una zona intermèdia sense referents clars per interpretar el paisatge del nostre entorn, i no tan sols a Catalunya.

Com explica Marina Garcés (2009) necessitem trobar mètodes d'interacció per tal que els nostres ulls puguin escapar del focus que dirigeix i controla la mirada, i aprendre a percebre tot allò que qüestiona i escapa les visibilitats consentides. Per tal d'allunyar-nos del focus establert cal posar l'accent també en les invisibilitats, en allò que no es representa, en el que queda ocult pel discurs institucional i mediàtic omnipresent. Aquesta mirada rastrejadora del territori i del paisatge constitueix el rerefons conceptual d'aquest estudi. Rastrear el paisatge significa parar atenció en les diferents capes de significat que el conformen, observar amb atenció les implicacions culturals, socials i econòmiques que l'impregnen. La mirada rastrejadora és la que veu a través de les invisibilitats construïdes pel poder econòmic i mediàtic.

1. 4. Estructura i metodologia de la recerca

Aquesta investigació afronta com l'anàlisi de les imatges simbòliques nacionals ens pot ajudar a establir un marc de reflexió més ampli i crític respecte la noció d'imatge identitària. Concretament investigo com s'ha formulat la imatge simbòlica paisatgística de Catalunya des de l'inici de la democràcia fins ara. Aquest període constitueix la meva pròpia existència, ja que vaig néixer el 1978, any en què es promulgà la Constitució Espanyola. En analitzar aquestes imatges vull construir un nou imaginari que proposi alternatives crítiques.

Aquesta tesi s'estructura en dos grans blocs diferenciats en els quals s'aborden els conceptes de visibilitat i invisibilitat del paisatge català. El primer capítol situa la mirada romàntica cap al paisatge com una forma d'observació arquetípica encara present en els nostres dies. De fet, explica com aquesta mirada s'ha normalitzat de tal manera que s'ha convertit en una forma de consum. Es revisa la figura del plenairista que perviu encara en els arquetips de la "postal" del segle XXI, i com la visió panoràmica que es construeix amb el moviment romàntic persisteix en l'actualitat analitzant el fenomen del mirador com atracció turística. També es constata l'existència d'un punt de vista totalitzador i de conquesta en la representació del paisatge actual a través de l'obra de diversos artistes.

A partir d'aquest punt, la investigació se centra a desvelar els arquetips paisatgístics que operen en les representacions institucionals del paisatge català, i com el nacionalisme polític necessita crear certes visions sobre el territori que despertin l'emocionalitat i la identificació dels ciutadans amb el mateix. Posteriorment, s'analitza l'origen de l'arquetip paisatgístic de muntanya relacionat amb la Catalunya Vella com a territori continent de les essències pàtries, focalitzant les auto-representacions emfàtiques de "paisatges nacionals". Després s'aborda l'anàlisi específic de la muntanya com a generadora de l'èpica nacionalista revisant, concretament, les visions arquetípiques al voltant de la sacralització de certs paisatges muntanyencs i les visions crítiques i negadores d'aquest fenomen des de l'art. A continuació, l'estudi es desplaça a l'arquetip de la mediterraneïtat que s'origina durant el Noucentisme i que veu de la font de la tradició grega a Empúries per connectar la pàtria catalana amb l'ordre i l'equilibri clàssics. Es revisen les metàfores d'aquest arquetip en l'actualitat política catalana, així com en el treball d'artistes catalans i en el propi. A més, s'analitza la persistència d'aquests espais auràtics en els relats institucionals canalitzats, a través de programes a la televisió pública catalana i de les xarxes socials, per finalment centrar-nos en el treball propi que experimenta amb visions alternatives a aquesta mirada oficialista.

El segon capítol situa la pertinença del tema del paisatge en la nostra contemporaneïtat. Es revisa com es tracta d'un tema de rellevància en l'art però també en els mitjans de comunicació, i fins i tot, a les xarxes socials, i s'analitza la problemàtica de representació entre el paisatge real i l'arquetípic: la crisi de representació del paisatge. Davant la qual s'apunten diferents alternatives que l'art ha desenvolupat per afrontar-la. Es tracta la qüestió de la invisibilitat de la perifèria, i posant l'èmfasi en els paisatges que no volem veure, sobretot aquells estretament relacionats amb les conseqüències del progrés. A l'àmbit de Catalunya aquest fenomen es concreta amb la perifèria de Barcelona i en els territoris septentrionals: Terres de l'Ebre i Tarragona. S'aporten diferents aproximacions que artistes d'arreu del món han practicat per desemmascarar el paisatge perifèric des de diverses metodologies. Assumint que aquesta geografia és la gran oblidada del relat institucional, l'art ha combatut la seva invisibilitat, des dels anys setanta fins a l'actualitat, copsant les seves contradiccions. D'aquesta manera s'analitzen diferents registres fotogràfics de "límits oblidats", certes pràctiques artístiques de resistència en espais abandonats o ruïnosos, així com d'altres relacionades amb l'agricultura perifèrica.

A continuació, es posa de manifest com les comarques del sud de Catalunya han estat invisibilitzades en una decisió que tingué lloc durant el tardofranquisme. També s'investiga com un polític català, reputat durant molts anys i ara defenestrat, finançà les empreses que construïren infraestructures brutes al sud de Catalunya al front de Banca Catalana. La invisibilitat d'aquestes regions ve donada per una nul·la planificació territorial que ha classificat com a territoris de segona les zones pertanyents a la Catalunya Nova, aquella Catalunya que no conté les arrels de la nacionalitat. Més endavant, s'enfoca la lluita ecologista com a forma de contestació a les agressions que ha patit la Catalunya sud pel que fa a les problemàtiques mediambientals. En aquesta era d'"orfes territorials" i després de dècades de ser "consumidors" del lloc la

batalla mediambiental es relaciona amb l'“activisme visual” abastament expressat en el món artístic actual.

Aquesta investigació ha seguit la metodologia pròpia del pensament artístic, posant en relació diferents fons documentals i disciplines més enllà de l'art. Tot i que, sempre s'ha tingut en compte l'objectiu de recerca sobre els arquetips paisatgístics que regeixen la visió institucional del paisatge català, també s'ha volgut evidenciar com aquests es posaven en dubte per part de la comunitat artística, tant des de la perspectiva de l'obra pròpia com la d'altres artistes. Per tant, la recerca teòrica i historiogràfica, s'ha anat intercalant amb la recerca pràctica, com si fos una xarxa que es va teixint a través de les dues metodologies. De fet, el punt de partida d'aquesta investigació prové d'un estar i practicar artísticament el paisatge, que després ha anat evolucionat en una indagació teòrica per explicar les tensions que es donen en l'imaginari col·lectiu del paisatge català, i la seva relació amb la visió política i nacional que s'ha construït en els darrers anys. A partir de la voluntat de trobar respostes en les fonts teòriques i arxivístiques s'han generat nous projectes artístics que experimenten sobre les troballes generades. S'ha establert una relació d'interdependència constant entre les fonts teòriques i pràctiques, a les quals s'hi afegeix la visió particular, interessada i política, de la investigadora, que és també l'investigada. En la metodologia s'ha creat espai suficient perquè hi aparegui la veu pròpia de l'artista, de forma que el posicionament particular es reitera constantment com una necessitat.

Per generar el marc teòric, des d'on desenvolupar els antecedents d'aquesta investigació, he indagat en fonts de diverses disciplines, tant artístiques com alienes al món de l'art. He intentat trobar referents en la literatura científica que es referissin als indicis que havia trobat sobre la construcció d'arquetips paisatgístics lligats a la identitat nacional en els següents àmbits:

- Teoria de l'art.
- Historiografia de l'art sobretot del segle XIX.
- Teoria de l'àmbit dels estudis geogràfics.
- Estudis Turístics.
- Ciències Polítiques.

Per altra banda, també he investigat diferents fons directes de documentació que suporten la literatura consultada, i que aporten un major grau de solidesa als arguments presentats durant la investigació:

- Textos literaris.
- Documents institucionals.
- Textos de polítics.
- Programes televisius
- Cartelleria institucional
- Arxius fotogràfics històrics
- Notícies d'hemeroteca
- Entrevistes personals realitzades a responsables institucionals i fotògrafs

La meua obra artística, des dels seus inicis, se centra en les implicacions subjacents en la "representació" dominant del "territori". També, en l'elaboració de mètodes i estratègies per fer front a tot allò que queda invisibilitzat. És, des d'aquesta perspectiva, que analitzo i comparo treballs d'artistes locals i forans, de la meua pròpia generació i de l'anterior, que se situen en aquest mateix àmbit d'anàlisi i compromís. Durant la investigació he analitzat obres concretes de diferents artistes catalans, espanyols i internacionals, i de disciplines variades com: fotografia, vídeo, escultura, instal·lació, art sonor, cinema, intervencions a la natura individuals i comunitàries. L'anàlisi s'ha realitzat a partir de la consulta de diferents fonts:

- Textos i llibres d'artistes, fotògrafs documentals i col·lectius artístics.
- Catàlegs d'artistes.
- Exposicions nacionals i internacionals visitades en els últims 15 anys.
- Entrevistes i xerrades d'artistes que han sigut transcrites.

Pel que fa a l'obra artística pròpia, aquest estudi inclou:

- Anàlisi de l'obra pròpia realitzada des de fa 10 anys
- Realització d'obra nova durant el període de la investigació a través de la confluència de l'anàlisi teòric i l'assaig documental. A més, en algunes d'aquestes obres s'aporta documentació audiovisual d'entrevistes inèdites.
- Anàlisi del paisatge a través de certs comportaments a les xarxes socials
- Consulta i anàlisi dels arxius institucionals, i els vídeos corporatius d'empreses d'infraestructures i institucions turístiques.

Per tal de facilitar la lectura de les imatges que acompanyen aquesta investigació incorpore dos nivells de lectura. La documentació de l'obra pròpia es mostra amb marges per tots costats, en canvi, les imatges de l'obra d'altres autors o fonts arxivístiques estan col·locades a sang amb el marge exterior de la tesi. D'aquesta forma, en una lectura transversal, es pot apreciar fàcilment quines pàgines pertanyen a obra pròpia i quines a obra d'altri.

2.

El paisaje visible institucional

Vemos los paisajes que «deseamos» ver,
aquéllos que no cuestionan nuestra idea de paisaje, construida socialmente;
aquéllos que no cuestionan los arquetipos paisajísticos predominantes.

(Nogué, 2007, p.378)

2.1. Introducció

En aquest capítol s'analitzen quins són els mecanismes que generen certs arquetips paisatgístics en l'imaginari col·lectiu, concretament en el cas de Catalunya. En primer lloc veurem com el Romanticisme, com a període historiogràfic i també com a posicionament cultural, ha influenciat en la construcció de la nostra idea de paisatge actual. Observarem com la representació del paisatge pintoresc es transforma en una forma de consum a través del turisme. En segon lloc, revisarem l'afectació nacionalista en la construcció de les imatges del paisatge de Catalunya, i com el turisme mediatitza certs arquetips i ajuda a reforçar les imatges del paisatge pintoresc. De forma entrelaçada amb aquestes reflexions s'analitzen l'obra d'artistes que evidencien, neguen o contraposen aquests mecanismes.

En una època d'homogeneïtzació dels territoris a través de la globalització, paradoxalment, també es reforcen i revaloren certs paisatges: aquells que són singulars i que es diferencien dels altres. És a dir, en un món que s'igualava la diferència ven, i es tracta el paisatge com un producte amb denominació d'origen (San Eugenio i Nogué, 2011, p.29) que pot atraure més turistes. Aquesta simplificació de l'imaginari paisatgístic català mitifica espais concrets mitjançant la reivindicació identitària, històrica i religiosa. El poder institucional va teixint un imaginari mitjançant campanyes de màrqueting als mitjans públics que ajuden a percebre el paisatge català com un producte de consum turístic i/o identitàri.



Figura 20. Imatge de les Colònies Escolars, Vic (1986). Font: Àlbum Familiar

Durant aquesta investigació s'analitzen les imatges que han ajudat a reforçar aquests arquetips des del món institucional, i s'interrelacionen amb el meu propi treball artístic, i el d'altres artistes que treballen sobre aquestes mateixes temàtiques problematitzant-les. L'art fa aflorar aquestes estratègies, alerta d'elles, i les posa en evidència, ja que la preocupació per la representació del territori és quelcom compartit per molts artistes de la meua generació i l'anterior a diferents països del món.

2.2. De la mirada romàntica (S. XIX) al consum romàntic (S. XXI). Allò pintoresc.

El paisatge expressa un ordre del qual la humanitat en forma part, expressa una organització, el resultat d'un conjunt de combinacions i relacions entre els components de la nostra societat i el nostre territori. Un espai de convivència que sovint s'idealitza per no haver d'afrontar les contradiccions que emergeixen d'aquest. Aquesta visió organicista, estructurada i moderna del paisatge es construeix a partir del segle XVIII associada a l'aparició del Romanticisme. El paisatge es converteix com esmenta Martínez de Pisón i Ortega (2010) en "la forma visible de la naturalesa, i expressa per tant l'ordre natural subjacent, amb els seus valors i qualitats, amb els seus significats i el seu sentit" (p. 47)¹³

Aquesta visió romàntica, que estructura la nostra realitat a partir de les lleis de la natura, i on l'individu en forma part com un espectador que queda impressionat per aquestes forces que el superen, encara perdura en l'imaginari col·lectiu contemporani. El paisatge segueix sent un espai per la contemplació romàntica en la nostra contemporaneïtat. El romanticisme és una

¹³ Traducció pròpia: "la forma visible de la naturaleza, y expresa por tanto el orden natural subyacente, con sus valores y cualidades, con sus significados y su sentido."

finestra per veure paisatges carregat de connotacions vitals. Una finestra on es projecten les pors, les inquietuds, i a través de la qual, es pot captar la magnificència de la natura (Martinez de Pisón i Ortega , 2010, p. 44). És a través d'aquesta relació mística que els llocs concrets es doten de significats, i, el que es una experiència física, es converteix en una experiència espiritual. Aquesta mirada exaltada existeix encara perquè, com apunta Nogué (2005, p. 178), el paisatge és una construcció cultural en un espai determinat on es projecten els valors i sentiments dels quals aquesta societat es caracteritza.

I perdrem en aquesta mirada romàntica perquè és un punt de vista que ens permet no fer-nos massa preguntes. L'exaltació i el misticisme és una resposta en si mateixa. Hem perdut totalment l'aproximació al paisatge de caràcter mecanicista. La nostra societat globalitzada es troba immersa en el consumisme i molt allunyada dels processos de producció, la natura ja no es conrea, es contempla. I de fet, segurament per aquesta raó, les escoles públiques catalanes s'asseguren durant el cicle de primària de fer visites a granges escoles on els infants puguin observar de més a prop els processos reals que hi ha al darrere d'un producte envasat al supermercat. Molts membres de la meva generació tenim a l'àlbum familiar fotografies amb animals de granja de les colònies escolars,¹⁴ (figura 20) on ens varen ensenyar com es viuen els processos bàsics de producció del que mengem.

Des de ben petits ens han volgut inculcar a l'escola els valors relacionats amb la natura, i també apropar-nos al fet rural com una lliçó extraordinària fora de la quotidianitat dels habitants urbans. Avui, per connectar amb aquella ruralitat de la infància, anem a cases rurals a passar els caps de setmana. Encara ens volem aproximar a aquesta ruralitat ,que creiem font dels nostres

¹⁴ Aquest tipus d'activitats estan regulades per decret, són denominades camps d'aprenentatge i tenen com a finalitat contribuir a l'aprofundiment de la formació competencial de l'alumne. Xarxa Telemàtica Educativa. (s.d.). Serveis educatius. Camps d'aprenentatge. Què són. Recuperat 19 febrer 2016, de <http://xtec.gencat.cat/ca/serveis/cda/queson/>

orígens, conservant una aproximació romàntica que simplifica tant els processos productius que es donen al camp com la seva representació¹⁵. La majoria de població del nostre país es concentra a les zones urbanes¹⁶ i viu d'esquena al paisatge no urbà, en aquest procés d'anhel del rural obviem el paisatge del qual estem rodejats, i idealitzem aquell paisatge que ens queda lluny. El paisatge rural el creiem pur i lliure de la petjada de l'home, i li apliquem el vel de la mirada romàntica per tal que constitueixi el refugi que necessitem. Volem i necessitem que el camp esdevingui un espai de tranquil·litat i connexió amb nosaltres mateixos per retornar a un estat pre-modern i pre-industrial, que ens allunyi dels espais homogenis i grisos del món urbà. Volem escapar de l'alineació consumista que ens envolta, i encetem una fugida cap allò rural i feréstec homenatjant Thoreau¹⁷, el precursor de les pràctiques de la desobediència civil, el problema és que aquesta fugida acaba sent del tot controlada, gens salvatge i només pel cap de setmana.

Es tracta d'una escapada que no altera l'ordre natural de les coses, un cap de setmana de quaranta-vuit hores que ens ajudarà a reconnectar amb la natura, on veurem algunes vaques i bens, on respirarem aire no contaminat, gaudirem, fins i tot, d'un "spa". Gastarem un pressupost desmesurat per estar en contacte amb una identitat genuïna que oblidarem amb la mateixa facilitat amb la qual accedim amb ella.

¹⁵ Sembla que avui en dia la representació de la ruralitat ve donada per anuncis com els de Casa Terradelles, on la masia catalana és el màxim exponent de la ruralitat, quan tots sabem que els productes que fabriquen estan lluny d'aquest entorn natural que glorifiquen. Casa Terradelles, transportándonos a la masía de la abuela pizzera. (2011). Recuperat 16 maig 2017, de <http://marcaporhombro.com/casa-tarradellas/>

¹⁶ Catalunya té 947 municipis, però poca població rural, perquè la majoria de ciutadans (prop del 95%) es centren a uns 300 municipis de més de 2.000 habitants i són considerats, per tant, població urbana. Generalitat de Catalunya. (s.d.). Territori i població. Generalitat de Catalunya. Recuperat 16 maig 2017, de <http://web.gencat.cat/ca/temes/catalunya/coneixer/territori-poblacio/>

¹⁷ "I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear; nor did I wish to practise resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to its lowest terms, and, if it proved to be mean, why then to get the whole and genuine meanness of it, and publish its meanness to the world; or if it were sublime, to know it by experience, and be able to give a true account of it in my next excursion." En Thoreau, H. D. (1854). *Walden or, Life in the Woods Henry*. (R. F. Sayre, Ed.). Internet Bookmobile. p.68



Figura 21 a 32. Fotogrames seleccionats de l'escena de l'embús de Jean Luc Godard, *Week-end* (1967).

Jeanc Luc Godard ja va retratar aquesta fugida als anys seixanta amb la seva pel·lícula *Week-end* (1967) (figura 21 a 32), on una parella burgesa enceta un viatge de cap de setmana suposadament idíl·lic cap al camp per trobar-se amb els pares d'ella i rebre l'herència del pare que s'està morint. Aquest viatge, que comença amb un embús de trànsit, es converteix en un malson sense fi en el qual la parella es comporta amb total menyspreu cap a qualsevol persona que es troben, i on acaben assassinant la mare d'ella. La revolució contra la burgesia, l'assassinat i fins i tot el canibalisme —que apareix a algunes escenes— expressa com la societat burgesa francesa comença a col·lapsar sota el pes de les seves pròpies preocupacions consumistes. En el film de Godard es critica una elit impertinent, mal educada i amb un menyspreu absolut cap a la resta del món.

Tot comença quan un cotxe d'alta gamma arriba al final d'un llarg embús causat per alguna cosa que, en principi, desconeixem. Ràpidament, el conductor comença a avançar pel carril contrari als vehicles que esperen. En el seu avançament, el desconsiderat personatge va deixant enrere cotxes accidentats, remolcs amb animals perillosos, vehicles en posicions inaudites, i fins a un mariner enarborant les veles del vaixell que remolca. Poc els importa als protagonistes que no s'aturen en cap moment, esquivant obstacles sense la menor dubitació i demostrant la seva falta de maneres i civisme mentre s'encairen amb la resta d'enfurismats conductors que els increpen. La indignació de l'espectador va en augment davant la manca d'educació i moral total de la parella durant els vuit minuts de seqüència. Al final de la filera trobem un espantós accident que és el causant de l'embotellament, una esgarrifosa imatge que serà completament ignorada pels automobilistes els quals sense mirar enrere, sortiran de l'escena a gran velocitat rumb la seva destinació de cap de setmana. Godard amb aquesta pel·lícula ens mostra una societat enfurismada que pateix una pèrdua de valors a marxes forçades a través d'una parella d'indesitjables a la recerca de la seva herència i un futur encara més còmode

del que ja posseeixen. Harun Farocki i Kara Silverman al llibre *A propósito de Godard*¹⁸ mantenen una conversa sobre *Week-end* i esmenten un fragment de la pel·lícula significatiu sobre el que pot representar el paisatge per la protagonista femenina Corinne. Segons Farocki, en un moment d'observació del camp, Corinne es pregunta quan devia començar la civilització. Quan el seu company Roland li diu perquè es fa una pregunta com aquesta, ella li respon que la civilització segurament "està al paisatge". Aquest qüestionament fet per la protagonista en un moment de lucidesa reflecteix un posicionament de resistència de l'autor en veure el paisatge com un receptacle del progrés. En la destrucció del rural es pot copsar l'avanç de la civilització com una taca d'oli que tot ho embruta, i Godard ja ho apuntava amb aquest fragment. Es podria dir que *The Week-end* constitueix ja als anys seixanta tota una declaració de principis contra una societat incipientment consumista.

La fugida cap al paisatge romàntic del segle XXI s'anomena *escapada de fin de semana rural*. Una escapada a la recerca d'una promesa de felicitat infinita¹⁹. El camp és l'escenari de la bellesa natural, de la vida plàcida, el paradís a la terra de la societat burgesa. I ho és perquè la imatge preconcebuda i romàntica del rural ens atrau en allunyar-nos del soroll urbà²⁰, un soroll que no ens permet descansar, que no ens permet pensar. Com ens comenta Sanz (2012) respecte al paisatge de muntanya:

18 En Farocki, H., Silverman, K., Oubiña, D., & Orellana, P. (2016). *A propósito de Godard*. Buenos Aires: Caja negra., p. 142

19 Ho comenta Mariano de Santa Ana en Santa Ana, M. de, Carreras, G., Durán, J., Hernández, Y., Muñoz, C., Marrero, J. M., Vega, C. (2004). *Paisajes del placer, paisajes de la crisis: el espacio turístico Canario y sus representaciones*. (M. Santa Ana, Ed.). Taro de Tahiche. Teguiuse. Lanzarote: Torcusa. Fundación César Manrique., p. 55

20 El soroll urbà el va definir Schafer al seu llibre *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* com un so Lo-fi en contraposició amb el soroll rural anomenat hi-fi. El paisatge sonor lo-fi seria el d'un carrer molt transitat on és impossible arribar a percebre sons provinents de certa distància perquè estan coberts d'un so continu i constant. En aquestes condicions el paisatge dels automòbils crea un flux indistingible i ininterromput de soroll. El hi-fi en canvi es caracteritza per una espacialitat marcada, on es poder escoltar sons molt distants de nosaltres, tot i la presència d'altres en un primer pla. Cada so és clarament distingible, perquè cada esdeveniment acústic segueix un cicle propi de so/silenci. Es pot dir, per tant, que cada so té una ritmicitat pròpia. Una altra característica del paisatge d'alta fidelitat és la d'estar compost en gran part per sons de baixa intensitat. Així mentre el hi-fi ens pot proporcionar calma en lo-fi segurament crearà l'efecte contrari i provocarà malestar i estrès.

la imagen que se esta construyendo de las zonas de montaña es de belleza, quietud, identidad milenaria y arraigada, etc. Una imagen casi idílica. Frente a los no lugares, lugares con identidad. Una imagen que se construye sobre dos pilares: la naturaleza (reencuentro con la madre tierra y con nosotros mismos) y la identidad y cultura (lo realmente auténtico). (p.35)

Allò rural i muntanyenc es converteix en un nou referent d'exploració d'una pau que ens manca. De la mateixa manera que el burgès cercava el feréstec i salvatge durant el moviment romàntic, ara la classe mitjana es desplaça cercant uns orígens i una connexió amb la natura que ha perdut. Ens trobem davant d'una revalorització d'allò rural per una població urbana que torna al poble cercant la natura, però també sentit de comunitat, i en última instància d'identitat, tal com explica Sanz (2012):

La revalorización de la montaña como un espacio de recreo y lugar de escape del estrés urbano consolida la atracción turística. Lo que anteriormente se consideraba como un espacio inhóspito y carente de atractivo, hoy es reformulado como ámbito privilegiado para el ocio, descanso, esparcimiento y reflexión. (p.39)

Si ho revisem, doncs, amb certa perspectiva històrica, els indrets on anem i els referents paisatgístics que utilitzem en l'actualitat no han canviat massa en els últims dos segles. Si fem l'experiment de comparar algunes de les imatges dels *banners* de la portada del web escapadarural.cat trobarem que hi ha pintures romàntiques que s'assimilen perfectament a aquestes fotografies i que reproduïxen escenes amb les mateixes característiques. La imatge del *banner* mostrant un ambient rural amb les vaques pasturant és fàcilment comparable amb pintures de John Constable (figures 33 i 34). La fotografia d'un grup d'uns amics admirant el paisatge és també equiparable a les famoses escenes de contemplació del paisatge de Friedrich (figures 35 i 36). Fins i tot en imatges d'interiors, amb la clàssica finestra connectant amb un



Figura 33. John Constable. *Wivenhoe Park, Essex* (1816) Font: National Gallery.

Figura 34. Imatge de vaques pasturant del baner de la web www.escapadarural.cat Font: www.escapadarural.cat (28/11/2016)

exterior rural, podem trobar equiparacions. On, en una pintura romàntica de Moritz von Schwind veiem una habitació amb una noia contemplant la muntanya a través de la finestra, avui en dia trobem unes golfes amb un *spa* amb vista a la muntanya (figures 37 i 38).

L'imaginari romàntic és, doncs, encara ben present en les formes més noves de difusió com és el màrqueting web i les escapades de cap de setmana, el nou viatge turístic exprés, s'anuncien com un tast de natura condensada. Bauman (2003, p.213) esmenta, però, que el viatge turístic contemporani ja no es pot considerar un gest romàntic, ja que a l'ambició del XIX per viatjar se li reconeix un desig d'aprendre, de posar-se en contacte amb persones, d'assimilar cultures, que avui en dia no es dona. Les formes de viatge actual estan basades en el contacte amb els autòctons a través del consum²¹ i es veuen avui com un espectacle en què venen una forma de vida a la qual nosaltres mai accedirem. La genuïna proporció de "l'altre", una font d'experiència del plaer d'allò nou, una mica d'aventura combinada amb certa familiaritat, i sensació de seguretat és, segons l'autor, l'equilibri perfecte que busca el joc del turisme. El viatge romàntic del segle XIX com a acte de llibertat, com a coneixement i enriquiment de la pròpia personalitat, com a font d'inspiració i com acte de rebel·lia (Nogué, 1989, p.38) es transforma en un acte de consum. Com explica Barretto (2007, p. 97) els viatgers del segle XXI busquen noves experiències en un marc de comoditat:

quieren vivir la vida de los otros dentro de determinado horario, pero después quieren retornar a un lugar donde tengan las comodidades a las que están acostumbrados en su vida cotidiana, sobre todo en lo que se refiere a la higiene personal. En otras palabras, todo lo tradicional y autóctono es bienvenido ... siempre que haya agua caliente para bañarse

²¹ Podem fer un tast de la vida rural comprant a les botigues de menjar artesanal i amb denominació d'origen



Figura 35. Imatge d'un grup d'amics mirant al paisatge. Font: www.escapadarural.cat (28/11/2016)

Figura 36. Caspar David Friedrich. *Moonrise over the Sea* (1822) Font: Alte Nationalgalerie Berlin



Figura 37. Imatge del baner amb istes de les muntanyes des d'un "spa". Font: www.escapadarural.cat (28/11/2016)

Figura 38. Moritz von Schwind. *Early morning* (1858) Font: Web Gallery of Art.

A través del viatge turístic actual el paisatge es banalitza, i el llegat cultural que representa es transforma en un producte de consum que atrau divises (Barretto, 2007, p.100). Els països es converteixen en marques, i els territoris en denominacions d'origen, amb aquest procés de venda el paisatge es torna un espectacle que cal visitar. Donadieu (1994)²² també coincideix que les visites a la natura tenen una expectativa d'espectacle tant en el nomadisme turístic com en el cas dels desplaçaments a la segona residència. Però, Donadieu va fins i tot més enllà i es pregunta si podem minimitzar aquesta aspiració:

el mito del Edén en el campo, que sigue teniendo como protagonistas, desde los versos bucólicos de Virgilio, hasta las imágenes campestres apacibles y idílicas de los pastores con sus rebaños, siempre formarán parte de los deseos eternos de la sociedad. Sería poco prudente rechazar o minimizar esta aspiración

És a dir, tenint en compte les circumstàncies de depredació del territori actual, la fugida al camp encara que sigui com un acte de consum es fa absolutament necessària perquè la reconexió amb la natura sembla formar part d'un adn romàntic que portem inscrit com a humans. De fet, podríem dir que ens agrada més que mai visitar el que nominariem espais feréstecs romàntics. Els urbanites catalans anem en peregrinació als llocs de culte que considerem el paisatge romàntic català. Això si, ara no es tracta d'una aventura solitària i arriscada com a l'època romàntica, al segle XXI anem en massa, en cotxe i amb totes les comoditats possibles.

El bosc és un dels símbols d'aquesta natura salvatge, i anar-hi és una ocasió d'accedir al món de la simbologia romàntica. (Nogué, 1992, p.47). Un exemple d'aquesta visita massiva a la natura és la Fageda d'en Jordà, el bosc romàntic català arquetípic, que va obtenir el rècord de visitants en un

²² En V.V.A.A. (2006). *Del paisaje reciente (de la imagen al territorio)*. (H. Fernández, Ed.) (Exposición). Madrid. p. 210

sol dia el mes d'octubre del 2015²³. La fageda va ser també un dels paisatges protagonistes en el primer capítol del nou format televisiu de TV3 *Catalunya Experience*, on gent de fora del país es transportada per la presentadora als millors racons de Catalunya. El primer capítol va estar dedicat a l'Alt Empordà i la Garrotxa. A partir del minut 37:25 del vídeo, els protagonistes —en Trevor i la Cori— visiten el Crosca i la Fageda d'en Jordà en bicicleta i comenten l'extraordinària bellesa d'aquests paratges, utilitzant tots els estereotips que vinculen el concepte de bellesa amb el romanticisme (figura 39 a 44):

Cori: El bosc era encantador. Trevor: si ens ho vam passar molt bé, el bosc era magnífic, quan hi vam entrar em van agafar moltes ganes de gravar en aquell entorn, no pensava en res més i després en ricard em va dir que hi filmaven sovint en aquells boscos perquè són molt bonics. Cori: Hi havia llocs realment màgics, la llum, la llum que tocava els arbres, i la que els travessava, la vegetació era poc densa, comparat amb el que estem acostumats. Trevor: es veu que hem vingut a la millor època de l'any, perquè hi havien molts colors, les fulles queien dels arbres i era molt bonic²⁴

El cas d'aquests turistes nord-americans que queden admirats per la bellesa d'aquest bosc no dista tant de l'apreciació que va fer Maragall durant la Renaixença. El poeta, que provenia del món urbà, també es quedà meravellat davant de la magnificència de la fageda d'en Jordà i ho expressa en la poesia que està gravada a l'entrada mateixa del Parc de la fageda i que ajuda els visitants a reforçar l'arquetip que ja tenen sobre aquest espai:

Saps on és la fageda d'en Jordà?

Si vas pels vols d'Olot, amunt del pla,

²³ Dades extretes de la nota de premsa de Garrotxa, P. N. de la Z. V. de la. (2015). Record visitants fageda d'en Jordà. Olot: Departament de Territori i Sostenibilitat, Generalitat de Catalunya. Recuperat de http://parcsnaturals.gencat.cat/web/.content/home/zona_volcanica_de_la_garrotxa/novetats/documents_i_enllacos_novetats/20151027_Noticia_Fageda2.pdf

²⁴ Transcripció del guió del capítol TV3. (2015). *Trevor i Cori. Catalunya Experience*. TV3. Recuperat de <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/catalunya-experience/trevor-i-cori-alt-emporda-i-garrotxa/video/5553822/#>

2. EL PAISATGE VISIBLE INSTITUCIONAL

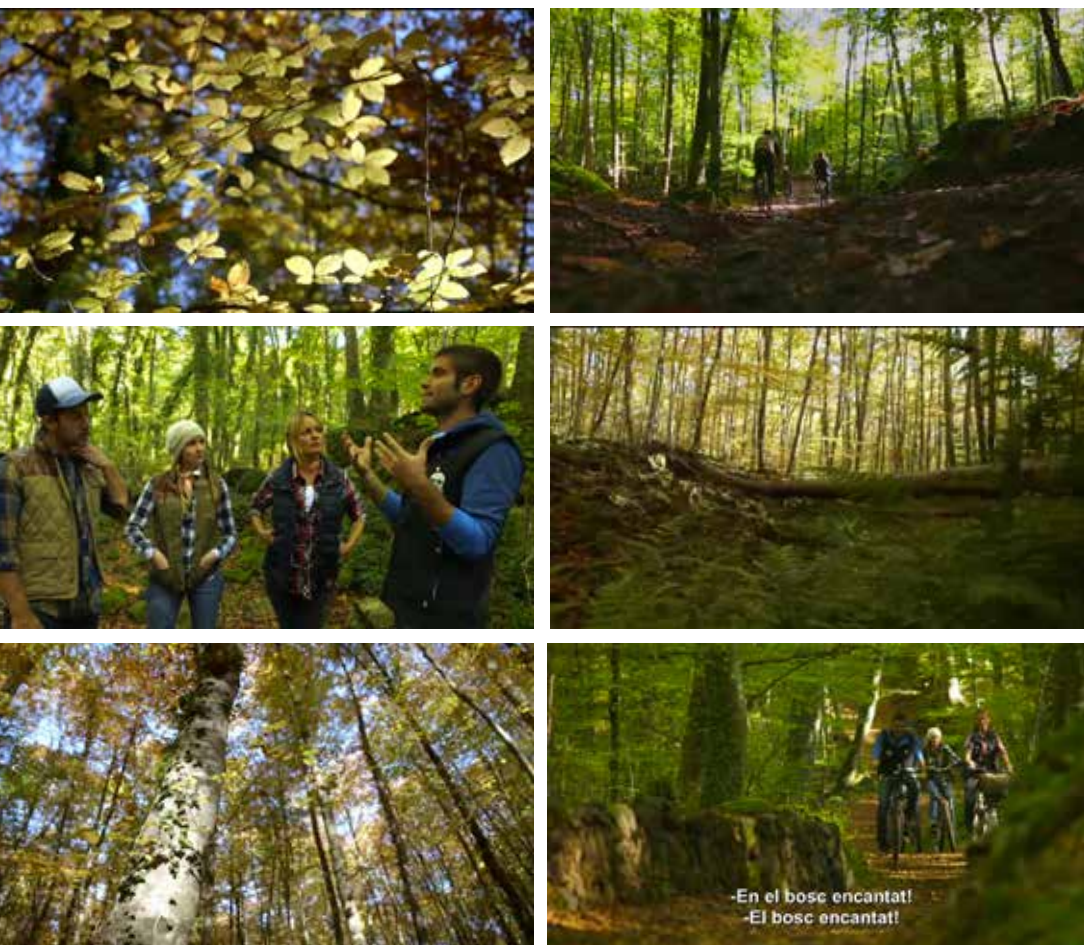


Figura 39 a 44. Fotogrames del 1r capítol del programa *Catalunya Experience* (2015) Font: TV3.

trobaràs un indret verd i profund
com mai cap més n'hagis trobat al món:
un verd com d'aigua endins, profund i clar;
el verd de la fageda d'en Jordà.
El caminant, quan entra en aquest lloc,
comença a caminar-hi a poc a poc;
compta els seus passos en la gran quietud:
s'atura, i no sent res, i està perdut.
Li agafa un dolç oblit de tot lo món
en el silenci d'aquell lloc profund,
i no pensa en sortir, o hi pensa en va:
és pres de la fageda d'en Jordà,
presoner del silenci i la verdor.
Oh companyia! Oh deslliurant presó!²⁵

I es que, l'apreciació de la bellesa en estat "pretèsament" pura en un paisatge que podríem considerar pintoresc, és una de les característiques del moviment romàntic que encara s'aprecia en la relació actual amb el paisatge. Per exemple, en el cas anglès, Kenneth Clark (1949)²⁶ considerava que existia una gran convenció del que era la representació de la bellesa:

Casi todos los ingleses, si les preguntasen qué entienden por "belleza", se pondrían a describir un paisaje: Quizá un lago y una montaña, quizá el jardín de una casita, quizá un bosque con campanillas y abedules plateados, quizá un pequeño puerto con velas rojas y casitas encaladas, pero en todo caso, un paisaje. Incluso aquellos de nosotros a cuyos ojos estas imágenes populares de belleza han perdido valor, per efecto de la repetición insensible, aún consideramos a la naturaleza como fuente inagotable de consuelo y alegría

²⁵ Maragall i Mira, P. (1993). *Maragall - 1993 - Paisatge i natura en Joan Maragall*. Quaderns. Fundació Joan Maragall, (18), 39. p. 23

²⁶ V.V.A.A. (2006). *Del paisaje reciente (de la imagen al territorio)*. (H. Fernández, Ed.) (Exposición). Madrid.p. 184

Nogué (2007, p. 379) també coincideix amb Clark i comenta que un paisatge bucòlic, pintoresc, ordenat, humanitzat, verd i amb boscos caducifolis conforma l'ideal de bellesa per la majoria d'anglesos. L'apreciació bucòlica de la bellesa anglesa no distaria tant de la catalana, ja que ambdues veuen la natura com el refugi per la bellesa. Els paratges icònics com la fageda, enaltits fins a la sacietat, es converteixen en espais-símbols de Catalunya. A través de la glorificació maragalliana de la Renaixença, i dels esforços de l'administració per conservar un espai que també fou reivindicat per la societat civil als anys setanta²⁷, la fageda d'en Jordà s'ha situat al centre d'un imaginari col·lectiu que s'ha anat gravant a través de poemes, pintures, pòsters i postals durant els últims dos segles. En l'actualitat, el bosc català per excel·lència, la Fageda d'en Jordà, és un reclam turístic de gran abast idoni per realitzar escapades rurals i fins i tot, per estades artístiques que rememoren la tradició de l'escola paisatgística d'Olot..

El passat estiu del 2016 es podia trobar a la xarxa una oferta immillorable d'intensius de pintura plenairista d'una setmana de durada a la comarca de la Garrotxa²⁸. És a dir, que de la pintura de l'escola d'Olot també es fa un consum. En una setmana de vacances artístiques es pot emular els pintors romàntics catalans que sortien a retratar el paisatge que els envoltava a les planes de la Garrotxa. Aquests nous plenairistes del segle XXI (figura 45) són

27 “El creixement urbà i industrial que va experimentar la regió durant els anys setanta va comportar tot un seguit d'agressions greus que van amenaçar seriosament el conjunt dels seus valors naturals. Així van començar a mobilitzar-se diferents sectors de la societat, una mobilització que va culminar l'any 1976 amb la creació de l'activa Comissió Promotora per a la Protecció de la Zona Volcànica i amb la celebració, un any després, de la cloenda de la Campanya per a la Salvaguarda del Patrimoni Natural dels Països Catalans, organitzada pel Congrés de Cultura Catalana. Finalment, el Parlament de Catalunya va aprovar per unanimitat la Llei 2/1982, de 3 de març, de protecció de la zona volcànica de la Garrotxa, que declarava Paratge Natural d'Interès Nacional la zona volcànica de la Garrotxa, amb la finalitat d'atendre la conservació de la seva flora, la seva constitució geomorfològica i la seva especial bellesa, i en atenció al caràcter singular del territori” Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa. (s.d.). Història de protecció del Parc. Recuperat 01 maig 2016, de <http://parcsnaturals.gencat.cat/ca/garrotxa/coneixeu-nos/historia-proteccio-parc/>

28 Cursos organitzats per Enric Rubió Serra, com diu la seva biografia professor de l'Escola Municipal d'Art a Anglès i propietari de la seva galeria i acadèmia d'Art “L'Atelier-estudi d'art” a Olot.. Rubió, E. (s.d.). Vacaciones artísticas, semana intensiva. Recuperat 25 maig 2017, de <http://vacacionesartisticas.blogspot.com.es/2015/03/una-semana-de-curso-intensivo-pleinair.html>

reproductors de representacions paisatgístiques de la Renaixença, es mouen cercant els motius de Vayreda i d'altres pintors plenairistes per la comarca i quan els troben, com per exemple a la Fageda d'en Jordà, acampen i comencen a representar allò simbòlic: la pintura de paisatge catalana pura, la bona, la que ens connecta amb els nostres orígens. La pintura que ens calma i ens transmet tranquil·litat. La pintura d'allò pintoresc²⁹.

2.2.1. "El paisatge de postal". Experiències i reaccions.

Perejaume també ens presenta d'una forma ben irònica aquesta figura del plenairista l'any 1993. En el marc de la seva exposició *Mont-roig* trobem la peça anomenada *Plenairista* (figura 46), que consisteix en una figura de pessebre representant un pintor amb cavallet, bastidor a l'esquena, i maletí de pintures a la mà. Aquesta obra minúscula es troba situada a la sala expositiva enmig d'un espai completament blanc i buit. És talment com si es negués la funció del personatge. No hi ha cap motiu per pintar, és el plenairista enmig del no-res. El plenairista d'en Perejaume podria dialogar directament amb el grup de plenairistes moderns del curs intensiu de l'escola d'Enric Rubió, ja que en l'exercici de pintar conjuntament un mateix motiu aquest desapareix i es fa invisible, en fer de la representació de la fageda una història de consum de parc temàtic, l'escena s'esvaeix i els plenairistes moderns es queden sols davant del buit del plenairista d'en Perejaume.

Aquesta fricció entre el món de la representació i els espais simbòlics és una constant en la trajectòria d'en Perejaume. La documenta-

²⁹ De fet, "allò pintoresc" es decreta per Llei durant la dictadura franquista i espais com la Moixina a Olot, profusament representat per l'escola d'Olot és un dels pocs espais a Catalunya declarat com Indret Pintoresc a principis dels anys quaranta. Document accessible a: <http://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitecturaUrbanismo/article/viewFile/111692/166866>



Figura 45. Fotografia del grup de pintors de les vacances artístiques a Olot realitzant pràctiques plenairistes (2015). Font: Blog Vacaciones Artísticas

Figura 46. Perejaume. *Plenairista* (1993) Font: Perejaume. (1997). El Pirineu de Baix. Barcelona: Edicions Polígrafa. p.82

ció de l'obra *El postaler* (1984) (figura 47 i 48), on trobem el dispositiu col·locat a un bosc de la comarca de la Garrotxa que ben bé podria ser la Fageda d'en Jordà, ja ens parla d'aquesta juxtaposició entre el motiu i la seva imatge. El postaler és una representació *in situ*, i ens parla de la impossibilitat de crear arquetips pintorescos constituint-se en un oxímoron de la postal turística.

La voluntat de representar el paisatge simbòlic i turístic ha estat allà des que sorgí la postal com a mètode de representació. Concretament, s'originà a Àustria a finals del segle XIX, i la seva popularització es concretà amb la invenció de la fotografia a principis del segle XX coincidint amb l'època en què els burgesos comencen a viatjar a destinacions més o menys exòtiques. La postal com a forma de representació de la imatge turística reforça una visió concreta del lloc a visitar, en fa un extracte que construirà una imatge que s'anirà construint en l'imaginari col·lectiu dels viatgers, creant unes expectatives que caldrà complir. Tal com exposa Vega (2004), si la postal és síntesi del lloc el postaler: "seria llavors una enciclopèdia il·lustrada i abreujada d'aquest, un manual de ruta que es consulta al taulell de l'hotel o a la botiga de souvenirs més propera." (p. 41)³⁰

El postaler amb miralls és un dispositiu que subverteix les formes tradicionals de representació de la postal anul·lant-les a través del reflex. El postaler només s'activa en posicionar-lo en indrets concrets, i s'ha d'experienciar en l'instant precís en què es col·loca. El postaler no et permet crear imatges que es puguin reproduir, només reflectir-les. El mateix Perejaume comenta sobre la seva obra com aquestes fissures entre les representacions de les postals i el lloc representat són l'origen de la peça:

³⁰ Tradució pròpia: "sería entonces una enciclopedia ilustrada y abreviada del mismo, un manual de ruta que se consulta en el mostrador del hotel o en la tienda de souvenirs más cercana."



Figura 47 i 48. Perejaume, *Postaler* (1984). Font: Macba

El postaler és una obra que pertany a un conjunt d'obres sobre postals, on de fet les postals funcionaven com una mena de gran pintura, per una fascinació que jo tenia en aquell moment, una fascinació eròtica gairebé d'acostar espais heterogenis. D'agafar una postal a Txecoslovàquia i una del Nord de l'Àfrica i posar-les de costat. I això em produïa una mena d'eufòria estranya, no sé. Era com una mena d'esllavissada d'espais diversos que entraven en contacte i aquest espai d'unió entre una cosa i l'altre m'agradava molt. Aquestes fissures que es generaven. Llavors sempre pensava en aquesta cosa de les saques de correus, que això també és molt arcaic ara ja. M'imaginava els cartells que porten les saques de correus, i com les postals es van barrejant entre elles i aquesta fregadissa d'un paisatge amb un altre em meravella, ostres és extraordinari imaginar-se que en viu passes això. Que en un moment donat els paisatges freguessin entre ells i llavors també es freguessin les escriptures que hi ha a sota. I és clar, hi ha la imatge i el text, l'escriptura que està a la postal. Tota aquesta fregadissa em fascinava. El postaler sorgeix com un plantejament que jo crec que associa dues coses. Una és la mimesi, i l'altre és la sintaxi. Com aconseguir la imatge d'un lloc en el lloc mateix?, com establir una sintaxi que em permeti d'associar llocs molt heterogenis? Això és una preocupació en fi que està molt present en moltes... jo ho vaig viure en l'obra de Foix. Foix diu: "tot és u". És això mateix tot és u, però a més ho diu en monosíl·labs, per tant tot és u són tres monosíl·labs, per tant aquesta cosa, una cosa molt simple és capaç de contenir una veritat molt heterogènia, és una cosa poderosa en si. I per tant la proposta aconseguia això, una cosa molt simple capaç d'abastar com un ram que el lligues per baix amb un filet d'agafar, un pomet que es desplega i està ple de superfícies plegades, vedades, esbadallades, aponsellades, mil colors, mils perfums, etc... Llavors se'm va ocórrer el postaler. El postaler no és més en fi un postaler de Sant Pol, d'una botiga de postals. Les imatges que acompanyen el postaler jo crec que estan fetes amb un sol viatge. Hi ha com sempre una ficció, perquè les imatges donen a entendre que jo vaig a peu d'un lloc a l'altre amb els miralls a la motxilla i el postaler a coll, i ja es veu que no és així, però en tot cas si que és un sol viatge, fet en cotxe, amb algunes aturades, i amb algunes caminades llargues, però és un sol viatge de tres dies que vam anar per allà Banyoles i cap allà la Garrotxa i vam tornar. ³¹

31 Transcripció del podcast de Radio Macba: Perejaume. (2012). RWM Especials: Fons Àudio #16. Perejaume. [Podcast]. Barcelona: Macba. Recuperat de <http://www.macba.cat/ca/rwm-fons-perejaume>

Al llarg dels últims segles de sublimació del paisatge natural com a paradís de fugides, el paisatge ha esdevingut també una representació sobretot comercial. En altres paraules, el paisatge s'ha convertit en la matèria primera de l'exportació de la nacionalitat sublimada. Les operadores del sector turístic "construeixen" els seus paquets intentant donar forma als somnis dels consumidors. La majoria de les imatges que s'observen a les promocions turístiques responen a la tipologia de postal turística com a reproductores d'estereotips. Sovint diem que determinat lloc sembla un "paisatge de postal" o que, certs moments, per exemple un capvespre apoteòsic o un migdia lluminós i resplendent, són com de postal. Aquestes representacions comunes que genera el turisme no són només el producte restringit per a un sector industrial concret, sinó que acaben formant part de les manifestacions de la cultura contemporània, ja que mantenen una relació de mútua influència amb altres àmbits de la creació i de la producció d'imatges i incideixen en l'opinió pública generant posicionaments d'acceptació i rebuig. (Vega, 2004, p.41)

El turisme s'ha posicionat com una forma de contemplació i de construcció imaginada del territori sobre el qual operen modes de conducta i hàbits de percepció essencialment fotogràfics. Des d'aquesta perspectiva, les postals turístiques serveixen també com a substituïts de l'experiència, ens indiquen el que cal veure i també des d'on cal veure-ho. És a dir, ens ensenyen a fotografiar i a enfrontar-nos als llocs des de determinats punts de vista, i en conseqüència, funcionen com miradors on es projecten els panorames normalitzats del paisatge turístic. Són resums del lloc o, en altres paraules, artefactes icònics que condensen l'interessant, el que és significatiu, el que identifica, caracteritza i distingeix un lloc d'altres. La fotografia dóna fe del paisatge en transformar-lo en postal i evidencia així que realment existeix. És la prova que el turista ha estat aquí o allà. A l'enviar una postal o una imatge pel "what's up" verifiquem la nostra posició presencial com a turistes i reafirmem la funció indicativa de les imatges: "aquest lloc és així", "aquíestic jo", o "et saludo des d'aquest lloc". (Vega, 2004, p.41)

Els paisatges que esdevenen simbòlics en l'era de la "postfotografia"³² s'han de representar obligatòriament. La facilitat d'accés a la fotografia que ens donen els dispositius mòbils i les xarxes socials han creat un fenomen de profusió de representació que ens és gairebé inabastable. La postal de la nostra infantesa s'ha convertit en el perfil d'instagram de l'actualitat. Aquella tria de la imatge simbòlica que es feia entre el fotògraf i l'editor és quelcom que pertany a la nostàlgia del passat, com escriu Fontcuberta (2016) la immediatesa és la marca de fàbrica de les noves xarxes socials i la tria de la imatge ja no té intermediaris:

Mi nieta me pregunta cómo hacíamos (los viejos) para enviar emails antes de que existiese internet. He contestado que a su edad nosotros no disponíamos de correo electrónico propiamente, pero que lo suplíamos con otros sistemas. Por ejemplo nos valíamos de una cosa que llamábamos «tarjetas postales». Un fotógrafo sacaba una foto de un paisaje o de un monumento, revelaba la película y ampliaba el negativo seleccionado. Luego un editor la imprimía y la comercializaba. Los usuarios comprábamos esa postal en un kiosco, eligiendo la imagen que más se ajustaba al contenido que deseábamos transmitir, y escribíamos un texto en el dorso. Luego nos procurábamos un sello en una oficina de Correos y la echábamos en un buzón. Un cartero se la pasaba a otro cartero, y éste a otro y así sucesivamente, hasta que se entregaba en la dirección del destinatario. El lapso de tiempo y el esfuerzo requerido se dilataban inconmensurablemente. Pero mi nieta me escuchaba con incredulidad, convencida de que le estaba tomando el pelo. Ella dispone de una tableta rudimentaria, saca fotos y acto seguido las envía a quien quiere, que las recibe al momento. Todo en un pispás y sin ningún esfuerzo. Y lo más importante: confeccionando el contenido visual –la foto– exactamente a medida del mensaje que desea transmitir. (p.21)

³² Concepte proposat pel fotògraf i teòric Joan Fontcuberta per denominar les pràctiques fotogràfiques que posen en dubte la necessitat de crear més imatges i treballen el qüestionament de la noció d'autoria a partir de l'utilització d'imatges preexistents, procedents en molts casos d'Internet. Fontcuberta, J. (2011). Por un manifiesto posfotográfico. Recuperat 15 març 2017, de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

El marc de relació de la iconografia de les imatges i els desplaçaments turístics semblava acotat amb la postal, però els dispositius mòbils i digitals amb què comptem avui, el maximalitzen d'una forma exponencial. La pretesa democratització del nou mitjà o la seva gran accessibilitat no ens fa lliures però, de repetir els mateixos arquetips paisatgístics gravats durant generacions en les nostres retines. Tothom té accés a una càmera, fins i tot els nens petits, però el que seguim fotografiant quan ens desplaçem és l'expectativa del lloc que anem a visitar, copiant els paratges pintorescos com els plenairistes, però ara, amb els nostres mòbils d'última generació. Com esmenta al respecte Man (2016): "Les fotografies de paisatges pintorescos que proliferen a Instagram confirmen i reconfirmen el mode de visió de paisatges idíl·lics representats per altres usuaris d'Instagram, alimentant la imaginació turística i l'expectació d'aquelles destinacions" (p. 7) ³³

Si es fixem en la xarxa d'Instagram, la plataforma que més creix en usuaris a Espanya, i amb un volum de fotografies de 400 milions des de la seva creació al 2010³⁴, trobem 46.369.623 publicacions relacionades amb la paraula clau #landscape³⁵. Els llocs comuns on ens traslladen les imatges penjades amb aquest *hashtag* són majoritàriament postes de sol, escenes de muntanyes verdes o nevades, platges paradisiàques, i boscos. En el cas dels boscos per exemple, sempre es repeteixen els mateixos punts de vista que mostren la gran majestuositat dels arbres i, potser, un camí que es perd entre la fullaraca.

³³ traducció pròpia: "The picturesque landscape photos that proliferate on Instagram confirm and reconfirm the mode of seeing idyllic landscapes presented by other Instagram users, feeding the touristic imagination and expectation of such locations."

³⁴ "Otro fenómeno que en 2014 muestra un auge son las redes sociales basadas en las fotografías. De hecho, durante el año 2014 este tipo de redes absorbe la mayoría del crecimiento en número de usuarios, al menos considerando a los usuarios más activos. Así, las tres redes sociales que más crecen son: Instagram que crece un 25%, Tumblr un 22% y Pinterest un 7%, mientras que Facebook baja un 6% y Twitter un 3%". En Fundación Telefónica. (2015). La Sociedad de la Información en España 2014. Madrid: Ariel. Recuperat de http://www.fundaciontelefonica.com/artes_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/?itempubli=323 p. 68

³⁵ Dades consultades el 15 de Desembre del 2016

Instagram, així com les postals d'antany igualen els paisatges d'arreu, anul·lant la singularitat. D'igual manera que la globalització construeix espais urbans idèntics a les grans ciutats mundials, la representació globalitzada a través de les xarxes socials també mostra una visió homogènia i idíl·lica del concepte paisatge. Amb aquest tipus de plataformes busquem, no només representar aquell espai que visitem, sinó emular el que hem vist prèviament a la mateixa xarxa, i si és possible, millorar-ho en impacte visual. Per tant, si representem el bosc que anem a visitar, no només mostrem aquell bosc, sinó que difonem el millor bosc possible, el més eloqüent, el bosc que sorprendrà amics i seguidors de la xarxa, el bosc que aconseguirà més *likes*.

Com a experimentació d'aquest fenomen trobem l'obra pròpia *El bosc* (2016-2017) (figura 49 a 54). Un vídeo-assaig que integra les visions penjades a Instagram amb la paraula clau #fagedadenjorda. En aquesta obra es van superposar 479 imatges, que eren la quantitat de fotografies publicades sota aquest *hashtag* del 15 d'Octubre al 24 de novembre del 2016. En una pantalla amb fons negre van apareixent una sobre l'altre les fotografies que conformen la visió que tenen els visitants d'aquest espai simbòlic català. La imatge final es va construir com una amalgama de vels que en superposar-se transformen la imatge final en una negació fantasmagòrica del lloc en qüestió. Les fotografies dels usuaris i usuàries d'Instagram es van afegint amb un 10 per cent d'opacitat, deixant entreveure les anteriors en un bucle. L'àudio de la peça videogràfica reproduïx els sons gravats a la fageda, i sobreescrit, es van encadenant una tria de les frases amb les quals els protagonistes pengen les seves pròpies fotografies. El relat que acompanyen les fotografies estan farcits de convencions sobre la idea romàntica del paisatge del bosc, i del viatge com una dilatació del jo (Núñez, 2008, p.99). En resum una síntesi dels anhels, de les inquietuds i de les fantasies romàntiques que projectem sobre l'espai del bosc.

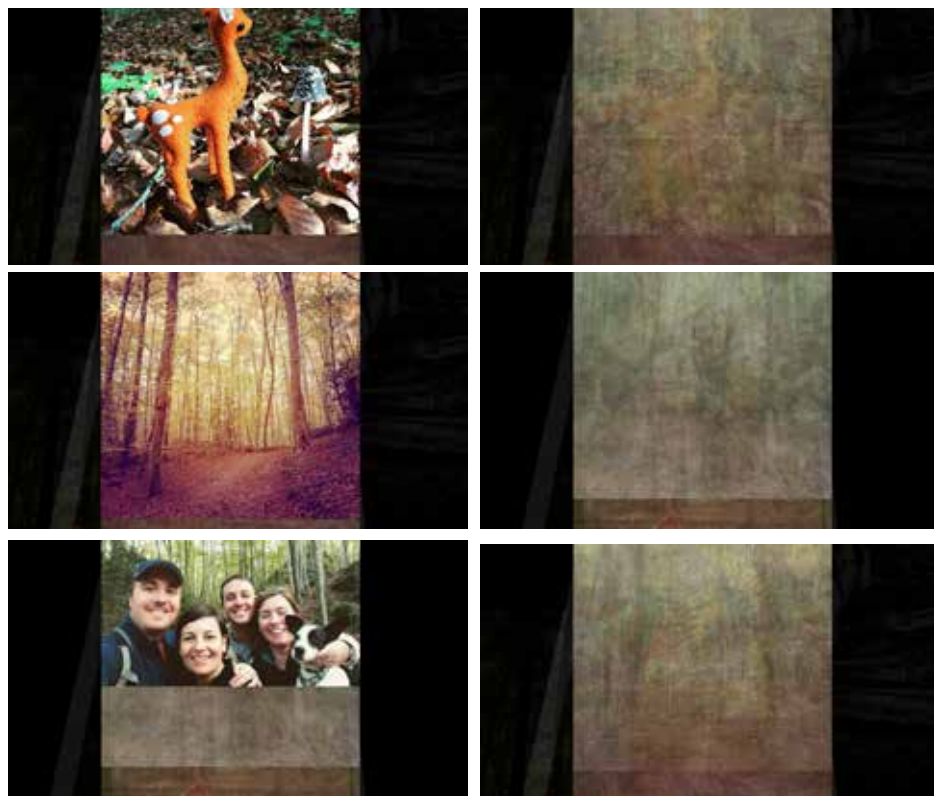


Figura 49 a 54. Eva Marín, *El bosc* (2016-2017). Font: Pròpia

Al vídeo trobem des d'estereotips romàntics sobre la idea de bellesa que remeten a poetes de la Renaixença com:

"El caminant, quan entra en aquest lloc,
Comença a caminar-hi a poc a poc;
Compta els seus passos en la gran quietud,
S'atura i no sent res, i està perdut.
[...] é pres de la fageda d'en Jordà,
Presoner del silenci i la verdor.
Oh companyia! Oh deslliurant presó!" J.Maragall @pep_sancho

Fins al·legories sobre el poder curatiu de la natura:

Y sucedió que llegamos nosotros antes que el otoño pero, en realidad, no importa; el instante es la esencia, ya sea otoño, invierno, primavera... Sí que llegó puntual la luz dorada del final de la tarde; aquella luz horizontal, que pasa acariciando todas y cada una de aquellas ramas que parecen flotar alrededor de troncos robustos, algunos centenarios. Paseamos, durante horas, entre la solitaria ingravidez de la naturaleza. Y, de nuevo, respiramos, hondo, miramos alrededor, en busca de la luz, y dimos gracias.
@nicecordelia

Hi ha lloc també per la crida a la mitologia de ser fantàstics rel·lançada pel romanticisme:

Te dije que escucharas por todos lados a los espíritus, pequeña. Viven en la tierra, en el agua, en el cielo... si los escuchas, ellos te escucharán @ladychesnut

I també, referències a la tranquil·litat perduda que es pot recuperar el bosc:

Bosques para perderse. @travelwithgemmaa



Figura 55 a 57. Núria Güell, Fotografies de la caravana instal·lada al bosc i de l'entorn *Caravana-Natura* (2006). Font: Web del projecte

Lejos, muy de la ciudad... @lupe_ocampo_bcn

El placer de caminar sin rumbo. @lorenalimalimon

El bosc funciona, doncs, com un recopilatori de convencions romàntiques que perduren en el nostre dia perquè molts dels anhels que es confrontaven durant aquella època de capitalisme incipient són perfectament lligibles en els desitjos de la nostra contemporaneïtat. El neoliberalisme actual lacera la vida social a través de la competitivitat i l'explotació dels treballadors, i ens deixa sense espai per la conciliació i pel gaudi. En aquest panorama la natura esdevé un refugi de reconnexió amb nosaltres mateixos. L'escapada al bosc no construeix cap discurs revolucionari, i s'esgota sovint a un nivell emotiu (Ferrer, 2001, p. 57), però es constitueix com un ressort imprescindible per poder suportar les conseqüències d'una vida de consum.

Aquest mateix anheli de repòs a la natura és del que tracta el treball de Núria Güell *Caravana-natura* (2006)³⁶, on proposa al públic participar durant una setmana d'una experiència d'introspecció a una caravana emplaçada a un bosc a la rodalia de Vidreres. En la presentació del projecte s'esmenta aquesta qualitat d'evasió que té el projecte:

ofereix la possibilitat d'habitar, durant un període concret de temps una "caravana-ou" instal·lada en un espai endinsat a la naturalesa verge; un indret allunyat de qualsevol contacte amb la vida urbana on l'únic amb qui compartir l'experiència és un mateix. Una vivència de desconexió voluntària del nostre ritme de diari, amb l'objectiu d'articular un diàleg entre allò que som i allò que pensem ser.³⁷

Güell ens ofereix desconnectar-nos de la nostra experiència diària per retrobar-nos a l'espai verge del bosc (figura 55 a 57). Aquesta concepció virginal

³⁶ El projecte és accessible al web de l'artista: Güell, N. (2006). *Caravana-Natura*. Recuperat 26 maig 2017, de <http://www.nuriaguell.net/caravananatura/wwwroot/>

³⁷ Extracte de la presentació del web del projecte. Ibid.

podria ser titllada de naïf, ja que la rodalia de Vidreres i el seu bosc segurament no és un espai totalment verge³⁸. Però, més enllà de la puresa o no dels conceptes emprats, com esmenta Martí Peran al catàleg del projecte, l'interessant de la qüestió és "... el fet d'oferir la possibilitat de sortir del temps productiu i instal·lar-se en un temps disponible i absolutament alliberat."³⁹ Güell ens ofereix, amb aquesta obra, una escapa rural sense distraccions consumistes, amb temps per estar només amb un mateix, i aquesta oferta esdevé gairebé un acte revolucionari en la voràgine de contínua pressa amb què vivim. L'autora proporciona als habitants de la caravana la possibilitat de documentar la seva estància amb fotografia, vídeo o àudio, i en el catàleg inclou aquests documents, així com els mails de motivació dels participants en els quals clarament s'observa aquest recolliment com una possibilitat de llibertat personal. Potser, en aquest cas, el paisatge que envolta la caravana no és el més important, sinó el silenci que ofereix, la sensació de buit en què només se sent un mateix i l'abisme que això implica. *Caravana-natura* trenca amb els estereotips de les estades a la natura on sempre hi ha quelcom a mirar o admirar, a la caravana el que s'ofereix és mirar-se a un mateix.

2.2.2. La mirada panoràmica complaent des del "mirador"

En la mirada cap al paisatge ens és absolutament inevitable referenciar-nos en una imatge que evoquem sense adonar-nos constantment en el nostre imaginari col·lectiu: el quadre romàntic de Friedrich anomenat *Cami-nant sobre un mar de boira* (1817). En aquest referent l'home—i no la dona—se situa amb autoritat davant el paisatge que es rebel·la sublim i grandios. L'home ha escalat el cim, l'ha conquerit, i domina el paisatge que admira, s'hi

³⁸ Per com es pot observar a les fotografies que s'adjunten al web del projecte sobre l'entorn, els camps estan conreats per algun pagès proper

³⁹ Güell, N., Peran, M., & Bonet, P. (2007). *Caravananatura.net* del 17 de març al 6 de maig del 2007. Girona: Sala d'Exposicions de la Rambla. Recuperat de <http://www.nuriaguell.net/projects/02/catalogo.pdf>

enfrenta generant un punt de vista superior en què l'home és l'heroi, la figura extraordinària que controla el paisatge. Al llibre *La tierra y sus habitantes, viaje pintoresco a las cinco partes del mundo por los mas celebres viajeros*⁴⁰ de l'any 1878, el narrador explica explícitament com la muntanya és vençuda pel viatger, talment com si es tractés de l'enemic: "Macdonald comenzó á practicar una senda, y á las dos menos cuarto nos estrechábamos la mano en la cima más alta del gran Pelvoux, ya vencido", per després centrar-se en la descripció de les vistes des dels Alps, exagerant-les fins a comentar que es podria copsar el Mediterrani: "Al sur, una niebla azul parecia revelarnos la existencia del lejano Mediterráneo; y al oeste, nuestra vista pasaba de las montñas de Auvernia, extendiéndose así nuestro panorama á unas cien millas en casi todas las direcciones". (Joanne, 1878, p. 712).

L'enaltiment de la mirada panoràmica és una característica intrínseca del Romanticisme que perdura en els nostres dies. Com comenta Àngels Viladomiu (2016) respecte al llibre d'Oettermann *Das Panorama*: "El panorama pictòric va ser en certa manera una mena de patró per a organitzar l'experiència visual, un mecanisme per ensenyar una visió aburguesada del món, un instrument per alliberar la vista però també per conformar noves formes de veure, en aquest sentit suposaria el primer mass media visual"(p.178)⁴¹. A la visió panoràmica del mirador de Friedrich se li ha d'afegir també una qualitat individualista i masclista que ha cavalcat per la història fins a les nostres generacions creant un imaginari recreat per exemple en múltiple cartelleria de pel·lícules del *main stream* hollywoodiense. Com esmenta Yi-Fu Tuan (2015) el Romanticisme segueix viu en la cultura popular influenciant en com pensem i sentim la natura, el medi ambient, la societat i la política. Segons l'autor ni tan sols les persones més sofisticades poden evitar veure's afectades per aquesta influència.

⁴⁰ Joanne, A. M. (1878). Un Viaje por los Alpes. En *La tierra y sus habitantes, viaje pintoresco a las cinco partes del mundo por los mas celebres viajeros*. (p. 700-730). Barcelona: Montaner y Simon, editores.

⁴¹ Traducció pròpia: "el panoràma pictórico fue en cierta manera una especie de patrón para organizar la experiencia visual, un mecanismo para enseñar una visión aburguesada del mundo, un instrumento para liberar la vista pero tambien para conformar nuevas formas de ver , en este sentido supondría el primer mass media visual"

2. EL PAISATGE VISIBLE INSTITUCIONAL



Figura 58. Caspar David Friedrich, Caminant sobre un mar de boira (1817). Font: Hamburger Kunsthalle

Figura 59. Cartell promocional *After Earth* (2013). Font: Filmaffinity

Figura 60. Cartell promocional *Star Trek, Into Darkness* (2013). Font: Filmaffinity

Figura 61. Cartell promocional *Battle:la* (2011). Font: Filmaffinity

Figura 62. Cartell promocional *Battleship* (2012). Font: Filmaffinity

Figura 63. Cartell promocional *Oblivion* (2013). Font: Filmaffinity

Si analitzem les imatges publicitàries de films de ciència-ficció apocalíptics americans podrem trobar moltes analogies al quadre original de Friedrich. La imatge de promoció d'*After Earth* (2013) (figura 59) és, pràcticament, un clon de *Caminant sobre un mar de boira* (1817) (figura 58). La cinta presenta la història de Cypher i Kitai, dos naufrags espacials, pare i fill, que cauen al planeta Terra diversos segles després que aquest hagi estat abandonat. En el seu periple s'enfronten a perills alienígenes per una planeta agrest i salvatge. El cartell promocional està compost per una imatge on el cim muntanyós del quadre de Friedrich és substituït per una nau espacial que s'ha estavellat en la mateixa posició elevada. El punt de vista i el paisatge amb boira representat al davant del protagonista masculí és ben bé una còpia de l'escena de Friedrich. La boira, com al·legoria del desconegut, es converteix en un ambient de núvols de tempesta en altres cartells similars. Aquesta escena de lluita de l'home contra l'escenari natural —o els alienígenes— i que acaba amb l'home guanyant i imposant-se sobre els perills de la natura —o de civilitzacions llunyanes— és un *leitmotiv* que es repeteix a altres títols com *Battle:la*, *Battleship*, *Into Darkness* o *Oblivion* (figura 60 a 63). A totes elles hi ha un heroi, home, que s'enfronta a les dificultats d'un escenari apocalíptic sortint-ne guanyador. En certa manera l'individualisme, i la supremacia de la humanitat sobre la natura que evoca Friedrich, ha arribat al seu màxim esplendor en les superproduccions de Hollywood expressant-se a través de la seva cartelleria. El moviment romàntic, revisat per la màquina de fer diners hollywodiense, es converteix en una representació on el masculisme heroic triomfa sobre el canvi climàtic representat per catàstrofes ambientals apocalíptiques.

Però, és que la mirada panoràmica de Friedrich, com diu Martínez de Pisón, (2009) s'ha convertit en un emblema i en un tòpic de la nostra època. Aquesta observació del paisatge, que es posiciona per sobre del territori-cosa, és en definitiva una observació des de fora i, per tant, externa al territori



Figura 64. Les baterías del Turó de la Rovira com a espai de mirador per turistes. Font: . Massimiliano Mlnocri pel País (28 agost 2016)

observat i estudiat (Lindón, 2012, p. 68). Aquest punt de vista extern, en termes físics, es converteix també en cognitiu a través de la mirada del turista. Es busquen els llocs panoràmics, els miradors, per observar el paisatge des d'un lloc de no implicació amb el mateix. Reduïm aquest paisatge a una imatge preconcebuda, plena de detalls que mai arribarem a conèixer, perquè en realitat no ens interessin. Ens conformem amb el panorama, una visió resumida del lloc on anem.

Així, trobem articles en diaris que ens fan llistes sobre els millors miradors, per exemple de Barcelona, amb titulars que conviden a retratar aquella imatge de postal que hem preconcebut abans de visitar la ciutat:

Decenas de rincones muestran espectaculares panorámicas de la capital catalana, como los populares Collserola o Montjuic pero también en pleno Gótico o en las Glòries. Te proponemos diez espacios donde plasmar una Barcelona digna de postal⁴²

Aquesta publicitat dels miradors ha comportat, fins i tot, problemes de saturació d'aquests espais pels veïns que viuen a prop dels mateixos. La mercantilització de l'espai de la ciutat com a escenari publicitari fa que miradors com el del Turó de la Rovira (figura 64), monument històric amb bateries antiaèries republicanes de la Guerra Civil Espanyola, es trobi en aquests moments amb una restricció de rodatges a causa de les queixes veïnals. I és que la saturació no ve donada només per turistes forans de la ciutat sinó per joves que han incorporat aquest mirador al seu ideari de la ciutat a través de pel·lícules com *Tengo ganas de ti* (2012)⁴³, de Fernando González Molina, i la recent sèrie televisiva *Cites* (2015).

⁴² Titular extret d'una notícia del *Mundo*. A.C. (2014, agost 10). Diez miradores para disfrutar de las mejores vistas de Barcelona. *El Mundo*. Recuperat de http://www.abc.es/catalunya/20140810/abci-diez-rincones-para-disfrutar-201408051857_1.html

⁴³ A la pel·lícula els protagonistes practiquen sexe al mirador del Turó de la Rovira just en el moment de l'albada.



Figura 65. Plataforma mirador Trauttmansdorff a Meran, itàlia . Font: Divisare Journal
Figura 66. Plataforma mirador AlpsiX al pic Zugspitze a Alemanya . Font: Zugspitze Top of Germany
Figura 67. Plataforma mirador Top of Tyrol al glacià Stubai a Austria. Font: Astearchitecture en Archdaily
Figura 68. Plataforma mirador Skywalk als Estats Units. Font: Grand Canyon West Tours
Figura 69. Plataforma mirador Glacier Skywalk al Canadà. Font: Brewster Travel Canada
Figura 70. Plataforma mirador Aurland Lookout a Noruega. Font: Saunders Architecture

2.2.3. Estratègies artístiques per des-representar el punt de mira dominant

La imatge romàntica de contemplació del paisatge del mirador se segueix imponent com un espectacle i com una actitud de domini cap al territori. Com comenta Yi-Fu Tuan (2015) al respecte: “Qui arriba al cim i domina el cim està, literalment, per sobre de les seves congèneres més febles.”⁴⁴ Per tant, ara més que mai, els miradors són una conquesta de l'accessibilitat al territori. Els cims, que els alpinistes havien d'assolir després de feixugues escalades, ara estan a l'abast d'un cop de cotxe o del transport públic. El problema és que s'obvien deliberadament les problemàtiques del territori que tenim davant dels nostres ulls, desviant la mirada de les contradiccions, per concentrar-nos en aquells ítems identificables i que normalment estan ben detallats en algun panell informatiu.

Els millors miradors fora de la ciutat els trobem als Parcs Naturals, uns espais que esdevenen una finestra cap a un temps perdut on reprendre el contacte amb la natura “salvatge”. Aquests territoris preservats del món urbà s'han convertit en les zones de reserva per quan la nostra quotidianitat metropolitana perilla. La majoria d'aquests parcs, però, es troben sotmesos a unes normatives ben estrictes sobre usos, estant prohibit, per exemple, pernoctar a l'aire lliure, o utilitzar vehicles motoritzats, a no ser que siguin els serveis de taxis que proporcionen els organismes gestors. Els espais naturals estan mutant cap a “parcs temàtics”, que es visiten com a part d'una activitat d'oci programada i es transformen en productes turístics explotats comercialment. El paradís es troba en recintes tancats de conservació que ofereixen al turista una porció de natura-espectacle. El turista assumeix als Parcs Naturals la funció de públic i d'espectador, incorporant així, la posada

⁴⁴ Traducció pròpia: “Quien llega a la cima y domina la cumbre está, literalmente, por encima de sus congéneres más débiles.”

en escena d'una naturalesa organitzada i dirigida a través dels mapes-guies. El visitant és portat i transportat, i haurà de seguir sempre el camí assenyalat, col·locant-se en el lloc indicat per accedir a una contemplació correcta i adequada: els miradors.

De fet, aquesta mirada “correcta” es pot monetaritzar, i els miradors com a estructures/espectacles lligades a l'admiració del paisatge es multipliquen arreu del món com espais privatitzats. Al cap i a la fi, el turista que vol arribar a aquesta visió privilegiada sense esforç, està àvid de pagar els diners que li estalvien caminar fins al cim. Aquestes grans construccions i obres d'enginyeria de disseny es troben emplaçades en els llocs més inaccessibles i inversemblants oferint una visió panoràmica de 360 graus, i en alguns casos com al Tirol, promocionant-se com el lloc més alt de la regió: “Top of Tirol”⁴⁵. Un exemple de mirador que va suscitar polèmica⁴⁶ als Estats Units és l'*Skywalk* (figura 68), construït als voltants del Parc Nacional del Gran Canó, en concret en una de les valls laterals dins la reserva dels indis Hualapai. Aquesta estructura permet caminar sobre una enorme plataforma semicircular de vidre i acer construïda sobre un precipici a 1.200 metres d'altura. La instal·lació, com altres estructures arreu del món, va suscitar crítiques d'organitzacions ecologistes a causa de la seva localització just arran del parc Natural del Gran Canó. L'*Skywalk*, fins i tot, ha decebut alguns visitants que comenten que existeix una gran diferència entre els *rendering* que els artistes del projecte van realitzar per anunciar-lo i la realitat⁴⁷. El paisatge que es pot observar des del mirador no seria tan espectacular com s'esperaria. És a dir, que el paisatge, com tot espectacle, a vegades no compleix amb les expectatives generades.

⁴⁵ Es pot observar aquest tipus de promoció a Austrian National Tourist Office. (s.d.). At the Top of Tirol. Recuperat 26 maig 2017, de <http://www.austria.info/uk/things-to-do/skiing-and-winter/fun-and-action-in-winter/at-the-top-of-tirol>

⁴⁶ Cart, J. (2007). Tribe's canyon Skywalk opens one deep divide. Recuperat 14 febrer 2014, de <http://www.latimes.com/la-na-skywalk11feb11-story.html#page=1>

⁴⁷ “Many visitors have been disappointed in the difference between advertisements and artist renderings of the Skywalk and the reality of the Skywalk.” en Prager, F. (s.d.). Skywalk at the Grand Canyon. Recuperat 11 octubre 2016, de <http://www.desertusa.com/desert-arizona/grand-canyon-skywalk.html>

Un exemple crític d'aquesta mirada a la natura com a xou turístic el podríem trobar en l'obra *The Last Tour* (2004) (figura 71 a 74), de Marine Hugonnier. En aquesta peça de vídeo de 14 minuts l'acció es desenvolupa en la fi de l'època de l'espectacle, en un temps en què les atraccions turístiques estan a punt de tancar definitivament i els últims espectadors embarquen en un globus aerostàtic en un vol sobre el famós Matterhorn als Alps Suïssos. El film s'originà, segons l'autora, en la lectura d'un llibre anomenat *The Accelerated Sublime*⁴⁸ que proposa el tancament de la major part de resorts i espais per turistes al món. D'aquí sorgeix la idea de crear un últim viatge a la muntanya més arquetípica del moviment romàntic a Europa: el Matterhorn —en referència a John Ruskin— i d'alguna forma simbolitzar així la fi de la societat de l'espectacle proposada per Guy Debord. La idea dels miradors i de la mirada dirigida als Parcs Naturals d'Estats Units també fou clau en la concepció d'aquest vídeo, en paraules de l'autora⁴⁹:

As I was developing the Idea for *The Last Tour*, I drove around the United States, from Disneyland in Anaheim, Los Angeles, to White Sands, New Mexico. I visited several national parks, soon realizing I was being directed to designated point of views-picturesque "vistas" that increasingly reduce the landscape to a series of "spots to stop and view." The landscape is fragmented like a sequence. These points of view are so limited that I began to wonder about the extent to the visual conditions structured my experience. Standing at these vistas, I was able to project the image I previously had of the place onto what I was seeing at the place. In other words, I tested the accuracy of the encoded image, like that of Ruskin's Matterhorn, since I had an expectation of what I would see, having seen images before my arrival.

Leaving the place, my memory of it is a compilation of encoded images and what I had experienced. (Hugonnier, 2009, p.43)

⁴⁸ Bell, C., & Lyall, J. (2002). *The accelerated sublime : landscape, tourism, and identity*. Westport, Conn. : Praeger

⁴⁹ En Derieux, F., Herbert, M., & Hugonnier, M. (2009). *Marine Hugonnier*. JPR Ringier, p. 43



You proudly pretend to be the last where you were once led to believe you were the first.

Figura 71 a 73. Marine Hugonnier, selecció de fotogrames de *The Last Tour* (2004). Font: Catàleg expositiu
Figura 74. Marine Hugonnier, fragment de fotograma de *The Last Tour* (2004). Font: Catàleg expositiu

Així, en un moment del vídeo, la veu en off es pregunta si ens podem imaginar el tancament d'un parc nacional: en un món en què tot el territori sembla accessible per als turistes es pot crear un espai totalment en blanc pels espectadors, un lloc buit al mapa? Un territori que ja no es pugui representar mitjançant la fotografia, seria avui un dia un lloc reservat pels relats de ciència-ficció? En aquest sentit, Hugonnier comenta que la negació de l'espai de representació del Matterhorn ens dona l'oportunitat de reconquerir l'espai de la imaginació, de crear imatges més enllà dels arquetips romàntics:

.... Metaphorically, a space barred to us, of which we can no longer take pictures-creating a virgin space, a void, a gaping hole on the map.... This closed-off space, which escapes all logic, is a way to reinvent the possibility of a future where the past is not what informs the present. . (Hugonnier, 2009, p. 44)

Una altra artista, en aquest cas catalana, que posa en entredit la mirada panoràmica, és Montserrat Soto, amb la seva obra *Sin Título. Mirador.* (2007) (figura 75). En aquesta fotografia de gran format (290 x 836 cm) observem un mur i dos telescopis característics dels llocs turístics enfocats cap al no-res, una paret blanca que és la negació absoluta de les vistes des del lloc reservat a mirar. Soto ha navegat a la seva obra per l'emmarcament de la mirada al paisatge en múltiples formes: finestres, llindas, portes, etc... però aquest mirador del no-res és una síntesi del seu posicionament artístic cap al paisatge turístic.

A Catalunya, encara no hem privatitzat del tot la mirada, i els miradors són públics, tot i que si que l'hem administrat, per tal d'assenyalar els punts d'observació des d'on mirar als Parcs Naturals gestionats per les institucions públiques. A totes les carreteres espanyoles també gaudim de les senyalitzacions de lloc pintoresc que serveixen per dirigir-nos la mirada. I quan conduïm no podem fer res més que parar-nos i observar l'atracció del paisatge indicat

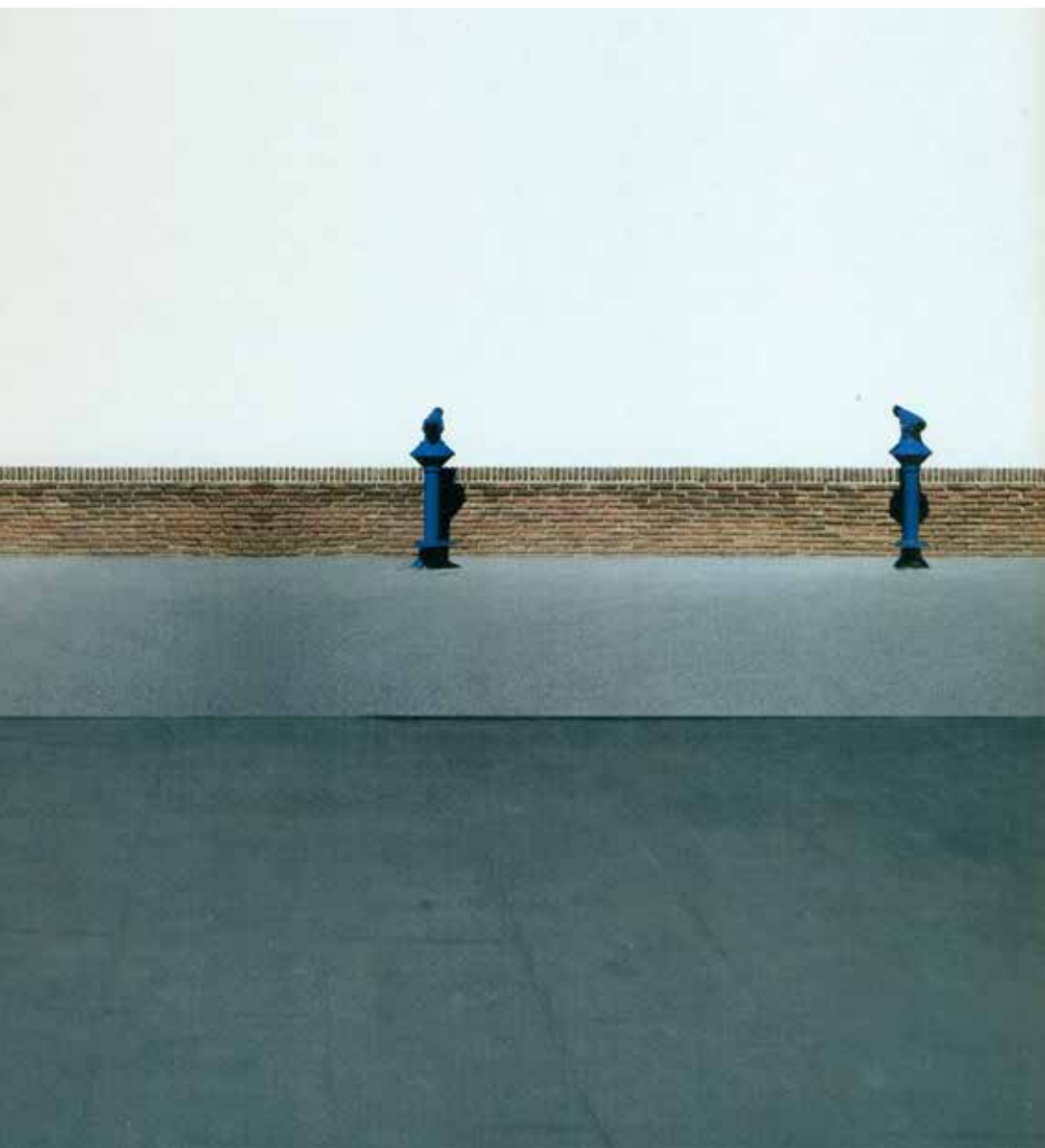


Figura 75 Montserrat Soto, *Sin Título* (2017). Font: Cataleg de l'artista

perquè l'impuls és massa fort per obviar-ho. La mirada elevada i la superioritat ens endinsa en una complaença que ens atrau irremediablement.

La sèrie pròpia de fotografies, iniciada l'any 2012, anomenada *Miradors* (figura 76 a 79) intenta subvertir aquest posicionament físic i emotiu respecte a la mirada panoràmica, explorant els punts on ens diuen que hem d'anar a sacralitzar el paisatge: els llocs que estan marcats com a miradors a la xarxa de Parcs Naturals de Catalunya. Les imatges de la sèrie ens mostren els miradors sense que es pugui apreciar la vista que es desplega al davant, impossibilitant així la visió del paisatge bucòlic que caracteritza aquestes estructures. Ens trobem amb unes instal·lacions disposades per a la contemplació amb dispositius com visors o plafons d'informació que ens marquen les fites territorials, allò que hem de saber apreciar del paisatge. El resultat de la sèrie són imatges anodines d'espais sense identitat que simplement expliquen el dispositiu controlador de la mirada turística. De fet, podrien ser miradors o qualsevol altres punts en els mapes, ja que sense apreciar la vista es converteixen en llocs intercanviables, en espais desproveïts de l'encant romàntic pel qual estan previstos. Són bocins de terra, matolls, i estructures, que es buiden de contingut en negar la vista que tenen al davant. Aquesta contradicció, i l'aparent futilitat de les imatges resultants, de poca bellesa pintoresca, són el punt d'inflexió d'aquesta sèrie.

I és que moltes vegades, el paisatge davant d'un mirador, és observat com un decorat, com un artifici. Com esmenta Martínez de Pisón (2011): "La idea de paisatge més estesa és la d'un panorama o la d'un quadre o una pàgina descriptiva; o més en concret, el que emmarca la finestra, un enquadrament, un buit lluminós amb una perspectiva i una composició definida per un marc, on es concentra l'atenció." (p.405)⁵⁰. En la meua altra peça en format vídeo sobre aquesta temàtica, anomenada *La mirada desplaçada* (2017), (fi-

⁵⁰ Traducció pròpia: "la idea de paisaje más extendida es la de un panorama o la de un cuadro o una página descriptiva; o más en concreto, lo que enmarca la ventana, un encuadre, un hueco luminoso con una perspectiva y una composición definida por un marco, donde se concentra la atención."



Figura 76. Eva Marín, Mirador del Pantà de Sau de la sèrie *Miradors* (2012 - en procés). Font: Pròpia
Figura 77. Eva Marín, Mirador Morro de l'Avella de la sèrie *Miradors* (2012 - en procés). Font: Pròpia



Figura 78. Eva Marín, Mirador Turó de Galceran de la sèrie *Miradors* (2012 - en procés). Font: Pròpia
Figura 79. Eva Marín, Mirador de Tavertet de la sèrie *Miradors* (2012 - en procés). Font: Pròpia



Figura 80 a 86. Eva Marín, selecció de fotogrames de *La mirada complaent* (2017). Font: Pròpia

gura 80 a 86) es vol contraposar aquesta idea del panorama com a decorat. Amb una mirada que rastreja l'entorn al voltant d'aquest dispositiu estructural del que s'ha de veure, concretament el mirador del Zigurat al Delta de l'Ebre. Aquest punt d'observació és visitat, sobretot, per turistes que s'acosten a un dels pocs llocs alçats sobre el delta. L'element arquitectònic del Zigurat funciona com un temple de l'observació, un monument que s'erigeix cap al cel per enquadrar una mirada relaxada. La peça videogràfica anul·la la visió que tenen els turistes des del Zigurat, ja que en cap moment del vídeo podem veure-la, només podem escoltar les descripcions i comentaris del paisatge que fan les persones que pugen al mirador. Les imatges contraposen un pla fix del mirador des de la llunyania on es poden veure els visitants que es van acostant i pujant al Zigurat amb imatges de l'espai que circumda el mateix mirador, aquell espai que no s'aprecia al panorama, que no és a prop de l'horitzó. Un espai ple de plantes, matolls i petits rastres de circulació i fauna que passen desapercebuts per la mirada que es fixa en la llunyania.

En el vídeo, doncs, es contrasten les descripcions auditives del que veuen els turistes des del Zigurat amb un paisatge macro d'herbes i plantes, camins, i detalls que no corresponen amb el que s'està descrivint. Es tracta d'una pulsio al relat convenient, a la mirada complaent des de la senzillesa del paisatge que envolta el mirador: el vaivé d'una branca, el vent movent sorra al camí, el titil·leig d'unes plantes endèmiques. Tot allò que no s'arriba a veure des de la mirada panoràmica, el que es descarta als plafons informatius sobre el que cal veure, és el que s'ensenya al vídeo des d'una mirada gairebé arran de terra. En aquesta obra no podem posseir el paisatge perquè ens hi adresem de tu a tu, amb una familiaritat que el fa immens en la seva simplicitat, que li sostreu grandiloqüència per evidenciar-lo.

2.3. La construcció del “paisatge nacional”

Si ens adonem que la mirada cap al paisatge es troba captiva a través d'estructures administrades per la institució i pel capital com són els miradors, potser hauríem de preguntar-nos si aquests dispositius enfocats a uns paisatges determinats, i no a d'altres, formen part d'una estratègia més gran que classifica certs paisatges com a productes de consum.

La nostra mirada cap al paisatge de Catalunya no es pot sostreure de les visions que subliminalment, o no tant, els poders generadors d'imatges realitzen. Com hem vist anteriorment, la nostra capacitat d'observació està mediatitzada per un anhel romàntic del qual ens és impossible desprendre'ns gràcies als estereotips repetits fins a la sacietat a través de la publicitat. En aquest sentit, la meua generació, que va néixer en democràcia, ha estat exposada a certs arquetips específics sobre el paisatge català que s'han anat construint o refermant a través del relat nacionalista. Catalunya, en els darrers trenta-cinc anys, s'ha hagut de construir una imatge d'ella mateixa com a font d'atracció pel turisme, i aquesta ha servit també per la reafirmació nacional. El paisatge ha tingut un paper primordial en aquest procés esdevenint producte i marca a la vegada. Hem venut certes imatges del territori per reforçar la nostra capacitat turística, i a la vegada, hem confeccionat una autoafirmació de la nostra identitat a través d'aquests mateixos paisatges.

Les imatges del paisatge que han generat el relat nacional des d'àmbits institucionals relacionats amb el turisme i amb els mitjans de comunicació públics venen, però, de ben lluny. Són representacions que s'han anat conformant en un procés de caràcter lent, però segur, des de la Renaixença, el nostre moviment romàntic propi. De fet, aquest procés de triatge del paisatge idoni representant de les qualitats d'un país, és comú a altres països occiden-

tals. Les societats modernes han utilitzat el paisatge com a factor d'identitat, recolzant-se en ell per caracteritzar i afirmar la seva identitat col·lectiva, convertint-lo així en la representació del sentiment de pertinença nacional. Des d'aquest punt de vista, alguns paisatges han arribat a convertir-se en veritables símbols del caràcter històric i nacional dels pobles que els habiten, han passat a ser vistos i valorats col·lectivament com a "autèntics" paisatges nacionals. Paisatges als quals s'atribueix la qualitat de condensar, expressar i simbolitzar les claus de la corresponent identitat nacional. (Martínez de Pisón i Ortega, 2010, p. 47)

Aquest procés de dotació de valor simbòlic del paisatge es va iniciar durant el Romanticisme i va enllaçar amb el procés de construcció de les nacions modernes que es donava de forma paral·lela a Europa. Per això, no resulta estrany que s'hagi parlat amb freqüència, des dels començaments del paisatgisme modern, de les relacions que cal establir entre els paisatges i els seus corresponents horitzons històrics i nacionals. Com apunta Martínez de Pisón i Ortega (2010, p.48), quan després de la caiguda de l'Antic Règim, s'han buscat formes de legitimació de les nacionalitats que s'estaven constituint o reconstituint, s'ha girat la vista cap al paisatge, procurant trobar-hi algunes de les claus històriques i identitàries de les noves realitats polítiques.

Com comenta Edensor (2002, p. 40), respecte a Short (1991), les nacions posseeixen *ideologies nacionals paisatgístiques*, carregades amb significats afectius i simbòlics de forma que si habitem en ells, fins i tot per un espai curt de temps, podem aconseguir una espècie de consciència nacional que se situa normalment en l'espai rural i fora de l'espai urbà que es considera com poc autèntic. ⁵¹

⁵¹ Traducció pròpia: "Nations possess, then, what Short has termed 'national landscape ideologies' (1991) charged with affective and symbolic meaning. So ideologically charged are they, that they are apt to act upon our sense of belonging so that to dwell within them, even if for a short time, can be to achieve a kind of national self-realisation, to return to 'our' roots where the self, freed from its inauthentic – usually urban – existence, is re-authenticated"

2. EL PAISATGE VISIBLE INSTITUCIONAL



Figura 87. Simon Roberts, Ratcliffe-on-Soar Power Station, Nottinghamshire, 16th June 2008 de la sèrie *We English*. Font: Web del projecte

Figura 88. Simon Roberts, Fountains Fell, Yorkshire Dales, 3rd August 2008 de la sèrie *We English*. Font: Web del projecte

Figura 89. Simon Roberts, Skegness Beach, Lincolnshire, 12th August 2007 de la sèrie *We English*. Font: Web del projecte

Figura 90. Simon Roberts, Keynes Country Park Beach, Shornecote, Gloucestershire, 11th May 2008 de la

L'artista Simon Roberts posa en evidència aquesta visió identitària del paisatge anglès amb el seu projecte *We English* (2008) (figura 87 a 90). Un treball fotogràfic que ens mostra el camp anglès d'una forma aparentment clàssica pel que fa al seu format, però amb un missatge irònic, que confronta les visions idíl·liques preconcebudes. A la sèrie *WeEnglish*⁵², que va donar lloc al llibre del mateix nom, s'ensenya a la societat anglesa gaudint dels seus esports predilectes i en situacions de lleure a diferents paisatges icònics del país. Amb una aproximació que ens pot remetre a les escenes pastorals de Constable, Roberts ens parla de forma velada de les contradiccions que la societat anglesa conté, com per exemple amb escenes d'un camp de golf flanquejat per les torres de la central tèrmica més contaminant d'Anglaterra⁵³ (figura 87) situada a Ratcliffe-on-Soar al comtat de Nottinghamshire.

Si a les pintures costumistes trobem pagesos cuidant el camp, en les fotografies de Roberts trobem urbanites evadint-se al camp. Roberts retrata aquesta fugida urbana amb una pretesa fredor en representar la figura humana des de certa llunyania. La ironia es desplega en detenir-se en cada figura i veure el detall del seu posicionament en la fotografia, és llavors quan es van desvelant capes de significat. El treball de Roberts beu de la tradició pictòrica paisatgística anglesa per posar-lo al servei d'un discurs contemporani subvertint subtilment les normes d'aquesta mateixa tradició amb una temàtica aliena al paisatge pintoresc que representa. L'essència del paisatge anglès es combina amb el gaudi anglès, que es conforma en gran mesura pels esports a l'aire lliure. La combinació dels dos elements fa aflorar esquerdes en el relat del que és l'anglicitat.

⁵² La sèrie al complet es pot consultar al web del projecte: Roberts, S. (2008). *We English*. Recuperat 6 gener 2014, de <http://www.we-english.co.uk/>

⁵³ La central tèrmica de carbó de Nottingham és la més contaminant d'Anglaterra i el seu tancament està previst per l'any 2025. Vaughan, A. (2016). Britain's last coal power plants to close by 2025. *The Guardian*. Recuperat de <https://www.theguardian.com/environment/2016/nov/09/britains-last-coal-power-plants-to-close-by-2025>

Nogué (2007, p. 379), però, va més enllà, i ens explica que la generació del paisatge arquetípic va lligat, no només a certes genealogies d'allò rural, sinó a un procés de socialització concret en la història i a una elit cultural, literària i artística determinada, que elaboraria una metàfora i la difondria a la resta de la societat. Les imatges del paisatge que perduren i que construeixen arquetips no es fonamenten, doncs, en tries aleatòries, sinó que són persones concretes, membres d'elits, qui les construeixen; deixant de banda, és clar, aquelles representacions que no els interessin. Aquesta tria deliberada realitzada per uns pocs posa en dubte la validesa d'unes imatges, ja que no és demostrable si eren majoritàries entre la població del país, o només formaven part de l'imaginari d'aquesta elit.

En el cas català, fou la burgesia qui reforçà els arquetips del paisatge català, i ho féu durant el període de la Renaixença al segle XIX. Com Nogué (2007, p. 379) apunta, entre finals del segle XIX i el primer terç del segle XX, es van establir les bases del pensament catalanista contemporani, i amb aquestes les arrels dels arquetips paisatgístics actuals. El primer arquetip, impulsat per la Renaixença, es basa en els cànons del nacionalisme romàntic d'inspiració germànica i se sustenta en els tòpics de la Catalunya verda, humida, pirinenca i de muntanya. El segon arquetip, generat pel Noucentisme, correspon a un nacionalisme classicista, ple de referències a la mediterraneïtat, i que s'il·lustra amb la Catalunya marítima, assolellada i intensament humanitzada. Aquests dos arquetips s'han anat alternant en les representacions nacionals, en algunes ocasions complementant-se, i en altres exclouent-se.

2.3.1. Els arquetips paisatgístics. La primacia de la Catalunya Vella.

L'arquetip de la Catalunya verda i humida coincideix amb la Catalunya Vella⁵⁴, és a dir amb l'essència del que és català. Aquell territori que es mantingué cristià, on resideixen les fonts de la puresa de la catalanitat. Podríem dir, fins i tot, que l'arquetip noucentista de la mediterrània es refereix també a aquesta Catalunya Vella, perquè es concentra en la costa per sobre del límit del Llobregat i obté el seu màxim esplendor en la Costa Brava, naturalment coincidint amb les delimitacions de la Catalunya Vella. Durant el Romanticisme, l'historicisme del paisatge es va capbussar en l'època medieval, on trobà referents per construir les arrels nacionals de les noves nacions, i el cas català no fou una excepció. La mitologia d'una Catalunya Vella que s'enfronta als musulmans per reconquistar la Catalunya Nova formada pels comtats de Lleida, Tortosa i Tarragona s'ha infiltrat en el discurs nacionalista. Així, els paisatges de la Catalunya Nova no suposen cap interès en l'imaginari col·lectiu, ja que no representen la puresa de raça i costums de la Catalunya Vella, que si va mantenir la tradició romano-visigoda amb una permanència de la població original.⁵⁵

⁵⁴ “la Catalunya Vella debía su origen y denominación a una circunstancia de historia política que, de rechazo, se doblaba con caracteres de índole social. Su territorio había sido arrancado del dominio musulmán, restaurado bajo la dominación franca, y organizado en condados dependientes del reino carolingio hasta la definitiva separación del mismo para llevar una existencia propia. Esta estructuración se hallaba básicamente realizada-como ha precisado Abadal- en los días de Wifredo el Velloso (fines del siglo IX), quien sistematizó la frontera del Llobregat y Cardener hasta enlazar con el río Segre, mientras por la parte occidental la barrera del Montsec señalaba una clara y estabilizadora frontera a los condados de Pallars y Ribagorça. La permanencia de estos límites durante un prolongado período, permitiendo la organización de su zona interior, contribuyó a la configuración de la misma con una fisonomía propia, que daría lugar, siglos más tarde, a su denominación de Catalunya Vella.” en Font i Rius, J. M. (1985). *Estudis sobre els drets i institucions locals en la Catalunya medieval*. Barcelona: Universitat de Barcelona. p.14

⁵⁵ Características de la Catalunya Vella: “Buena parte de su ámbito apenas había sido ocupada por los ejércitos musulmanes, y otras comarcas del mismo lo fueron de modo precario y pasajero, por lo que podemos afirmar que su incorporación al dominio franco, y luego su marcha independiente, se produjeron fundamentalmente bajo el signo de la continuidad, respecto de su estado anterior, sin profundas convulsiones o violencias que turbaran la normal evolución de su trayectoria social. La tradición romano-visigoda tenía un calificado arraigo en estos círculos, principalmente en el sector oriental. La permanencia básica de su antigua población es un hecho evidente. La colonización de ciertas comarcas más despobladas, o deficientemente cultivadas, principalmente las fronterizas, se operó más bien como desplazamiento de grupos demográficos aislados procedentes de zonas más interiores, sin la atracción masiva de las repoblaciones de la Catalunya Nova. El asentamiento fue predominantemente rural, diseminado, dado el predominio del tipo de economía agraria vigente en toda Europa. El sistema de explotación agrícola, heredado básicamente del mundo bajo-romano, con la villa o centro dominical presidiendo las mansiones de los tenentes de respectivos lotes de tierra, se acoopló a las nuevas circunstancias originadas por la floración de monasterios e iglesias que dirigieron e impulsaron la colonización de extensas zonas mediante apriiones y ruptu-

El territori de la Catalunya Vella es converteix en arquetípic a través de l'enaltiment de la història del país. Tal com explica Nogué (1993):

“Esdevé un territori «històric», únic, distintiu, amb una identitat lligada a la memòria i una memòria lligada a la terra. La història nacionalitza un tros de terra i imbueix de contingut mític i de sentiments sagrats els seus elements geogràfics més característics. El territori esdevé així el receptacle d'una consciència col·lectivament compartida. És la terra-mare, la homeland en llengua anglesa i la heimat en llengua alemanya. Aquesta homeland és venerada i honorada per damunt de tots els altres símbols de la jerarquia nacionalista com el símbol per excel·lència de la identitat col·lectiva i de la identificació nacional. (p. 200)

Així, quan parlem de la representació de la nació catalana ens estem remetent a una certa tipologia de paisatge, que s'assimila a la visió de la Catalunya Vella que encara perdura en els nostres dies. Podem dir que l'hegemonia d'aquest arquetip paisatgístic en el discurs nacionalista ha tingut efectes geopolítics indesitjables en subestimar el paisatge català que no s'associa amb el patriotisme, el que no era l'escenari de la ciutat medieval, dels fets heroics i els seus mites èpics: la Catalunya seca i els territoris al sud (Nogué, 2007, p. 380)⁵⁶. La Catalunya invisible es compon, doncs, per la part del sud-oest del país, suposadament sense valor cultural nacional. Al territori no representat és més fàcilment assumible que s'hi instal·lin les plantes d'energia nuclear i l'únic gran complex petroquímic del país. Les comarques del Sud van estar, també, a punt de patir les conseqüències ambientals d'una de les més controvertides transferències d'aigua en el continent europeu amb el transvasament de l'Ebre. Un projecte que amenaçava l'equilibri ecològic del Delta i l'economia local de

ras. La población urbana fue escasa en un principio, por la decadencia y ruina de las viejas *civitas* mantenidas como burgos defensivos y centros de administración civil y eclesiástica, pero debilitadas en sus actividades industriales y mercantiles. Este cuadro, rápidamente esbozado, no es ciertamente peculiar de la Catalunya septentrional: lo podríamos aplicar, en esencia, a las restantes zonas de la España cristiana, y aún de la Europa occidental en los primeros siglos de la Edad Media.” Ibid., p.15

⁵⁶ Nogué explica també que ni tans sols les guies del Centre Excursionista de Catalunya dedicaven l'atenció deguda a la zona, en contrast amb una Catalunya Vella molt ben representada.

les comarques implicades. El sud de Catalunya també alberga el 80% dels parcs eòlics construïts, i els que estan en previsió, amb els seus corresponents impactes en el paisatge.

Nogué (2007, p. 380) si refereix explícitament a aquesta dicotomia i explica com les institucions democràtiques catalanes, des del 1978, s'han dedicat a l'enaltiment de l'arquetip paisatgístic de la muntanya. I com s'ha descartat un sud que, històricament, és incapaç d'encarnar cap història d'exaltació nacional. Nogué apunta també que, fins i tot, en termes arquitectònics, les institucions catalanes s'han decantat per una absoluta predilecció pel Romànic i el Gòtic, i un autèntic menyspreu pel Barroc i el Neoclassicisme. Una mostra d'aquesta fascinació pel Romànic és l'expedició als Pirineus que va tenir lloc l'any 1907. Anomenada la "Missió a la Ratlla d'Aragó"⁵⁷ (figura 91) va ser organitzada a l'efervescència de la Renaixença per l'institut d'Estudis Catalans, i donà a conèixer, amb Josep Puig i Cadafalch al capdavant, les pintures romàniques de les esglésies pirinenques⁵⁸ al gran públic a través del MNAC. Enric Prat de la Riba també fa esment del moviment artístic del Romànic com a font d'inspiració per la catalanitat al seu llibre *La Nacionalitat Catalana* (1906) quan esmenta:

La unitat del ideal artístich de la nostra nacionalitat va encarnarse també en el naturalisme severíssim, senzill y ben proporcionat del art romanich, que és l'an del nostre poble, el que ha tret més ufana en tots els païssos de llengua catalana; com apareix també en l'aire especial, en la fesomia ben nostra de la arquitectura gòtica, que, vinguda de terres del Nort, no llevà entre nosaltres sinó després d'enmotllarse à les exigencies del geni de la nostra raça. (p. 93)

⁵⁷ Institut d'Estudis Catalans. (2008). *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*. Barcelona : Fundació «la Caixa».

⁵⁸ La missió tenia com a objectiu explorar l'Aran i les valls de capçalera de la Noguera Ribagorçana tot visitant edificis religiosos i civils de fàbrica romànica, aixecar-ne plànols i fer-ne fotografies. Aquests treballs dugueren a l'arrencament, trasllat, i incorporació de les pintures murals romàniques de la zona al Museu Nacional d'Art de Catalunya entre el 1919 i 1923.



Figura 91. Adolf Mas, imatge dels membres de la Missió a la Ratlla d'Aragó, amb Josep Puig i Cadafalch al capdavant, al camí d'Areny a Roda d'Isàvena (1907). Font: Arxiu Mas per l'Institut d'Estudis catalans



Figura 92. Adolf Mas, Bossost des del Portilló (1907). Font: Arxiu Mas per l'Institut d'Estudis catalans
Figura 93. Adolf Mas, església de Santa Maria de Taüll (1907). Font: Arxiu Mas per l'Institut d'Estudis catalans
Figura 94. Adolf Mas, pintures murals del segle XVI de l'església de Santa Anna de Casós de l'Arbost (1907). Font: Arxiu Mas per l'Institut d'Estudis catalans
Figura 95. Adolf Mas, figures de dos davallaments i imatge de la Mare de Deu de la Llet a l'església de Santa Maria de Taüll (1907). Font: Arxiu Mas per l'Institut d'Estudis catalans

I és que, el Romànic s'inscriu en la regió mítica pirinenca, on les arrels de la catalanitat són totalment pures i sense taca. És la Catalunya feudal en el seu màxim esplendor, aïllada de qualsevol influència d'altres religions. És el bressol de la pàtria i de la religiositat, com apunta Sergi Barral (2009, introducció): "Allò que en diem art romànic català, art romànic de la Provença, art romànic de tal regió, art romànic del camí de Santiago, és, en realitat, el fruit de creacions romàntico-nacionalistes del segle XIX." El nacionalisme, doncs, necessita crear un patrimoni únic i exclusiu que el defineixi, d'igual manera necessita un paisatge, un espai natural que pugui denominar català, una imatge del medi físic impregnada de doctrina política (Núñez, 2008, p. 104). D'aquesta manera, es troben signes del esperit nacional en la natura convertint-la en pàtria. Com escriu Núñez (2008, p.104) en aquesta visió romàntico-nacionalista: "La nació es pot reconèixer en qualsevol dels nostres rius, pobles o muntanyes, en qualsevol tros de terra de la nostra geografia. Ja va dir Azorín -una altra vegada ell- que la geografia era la primera ciència nacional i la base del patriotisme". ⁵⁹

2.3.2. Mítica Rural i transgressions des de l'art

De fet, com aprecia Marfany (1993, p.81), aquesta relació entre paisatge, natura, i fet nacional, és inexplicable en termes racionals; ja que el paisatge, i concretament, els Pirineus, estaven allà de molt abans que es configurés res semblant a la nació catalana. Però el nacionalista selecciona, disseciona, i veu en el paisatge allò que vol veure. La idealització de la natura preconfigura les imatges del país. Com esmenta Edensor (2002, p.40), en l'entorn rural hi trobem un sentit de l'ordre producte d'una era mítica on l'estabilitat estava assegurada i et donava un sentit del lloc, de pertànyer. Per

⁵⁹ Traducció pròpia: "la nación puede reconocerse en cualquiera de nuestros ríos, pueblos o montañas, en cualquier trozo de tierra de nuestra geografía. Ya dijo Azorín -otra vez- él que la geografía era la primera ciencia nacional y la base del patriotismo"

això, l'espai pretesament natural esdevé fet nacional, perquè ens connecta amb un sentit de l'ordre superior i mític. Com expressa Nogué (1993) "els nacionalismes són ideologies territorials" (p. 200), sorgeixen, es conformen i es reafirmen en un espai determinat que idealitzen i mitifiquen, d'aquesta manera es creen els arquetips, per l'assimilació d'un territori a una aspiració social i nacional.

Els arquetips que es generaren durant la Renaixença catalana associats al nacionalisme encara prevalen en l'actualitat, ja que la necessitat d'arrelar-se a un lloc segueix vigent en la nostra contemporaneïtat. Com explica Nogué (1993, p. 195), el nou joc del capitalisme neoliberal, que homogeneïtza les formes de producció i els territoris, en tant que construeix espais de consum idèntics arreu del món, recupera l'especificitat del lloc i, en definitiva, el sentit d'identitat nacional. Per altra banda, Occident i, concretament Europa, està afectat també per una crisi ideològica que qüestiona la identitat comuna i que accentua la diferència com en el cas del Regne Unit immers en el procés del Brexit. La crisi econòmica també ha ajudat al desconcert, i Europa no ha significat una font d'ajuda en els moments de dificultat, sinó que més aviat ha posat pals a les rodes amb retallades que han malmès l'estil de vida de la classe mitjana espanyola. Així, la necessitat d'arrelar-se a un lloc que apuntava Nogué (1993, p. 200) als anys 90, segueix estant de màxima actualitat a Catalunya perquè persisteix el desconcert ideològic i la falta de referents clars que adoben el camp de nacionalismes arreu del continent.⁶⁰

En la fractura entre representació i realitat del paisatge territorial nacional es troba una de les sèries fotogràfiques més significatives de Paul Gra-

⁶⁰ Els resultats del partit de Le Pen amb un 33,90% de vots en la segona volta de les últimes eleccions presidencials franceses el passat mes de maig del 2017 exemplifica que els anomenats partits populistes d'ultradreta han deixat de ser una minoria radical a Europa i van ampliant la seva representació política en capitalitzar la por davant d'una realitat econòmica incerta, la crisi dels refugiats i els atemptats terroristes islàmics.



Figura 96. Paul Graham, fotografia de la sèrie *Troubled Land* (1984-1986). Font: Web de l'artista

ham anomenada *Troubled Land*⁶¹. Les fotografies realitzades entre l'any 1984 i 1986 (figura 96 a 100) ens revelen el conflicte bèl·lic subjacent a Irlanda del Nord. En unes fotografies de paisatge d'aspecte més aviat ordinari, i sota l'aparença de la normalitat, apareixen petits rastres de la violència patida pel poble nordirlandès amb el conflicte territorial d'independència de l'Úlster. El mateix autor ho explica a una conferència a Paris Photo:

"I would go and photograph the landscape, to deal with, to look at the small signs within the landscape of the war that was going on, so what appears to be, looks like a very ordinary green field site, but at the top of it there is a flag flying in the tree, at the top of the tree, a little flag that says this is part of united kingdom because that is a unionist area who wanted Northern Ireland to stay in the union with Britain,...and then images very ordinary landscape but with small details that are wrong, the lamps have been smashed, the rocks have been ripped off, the railings have graffiti on them saying I.R.A. and in the background there is a soldier running across the road with his gun. So these small details in what appear to be very ordinary landscape are loaded"⁶²

Troubled land (1984-1986) mostra, d'una forma subtil i gairebé imperceptible el conflicte nacional d'Irlanda del Nord, a través d'allò mínim i anecdòtic les imatges es doten de sentit en analitzar-les amb deteniment. El nacionalisme, en general, també adopta aquesta subtileza en la generació dels seus arquetips paisatgístics. Les representacions del "correcte" paisatge nacional es formen lentament incorporant-se en l'imaginari col·lectiu a partir d'accions més o menys dirigides però amb un impacte constant.

La sèrie pròpia de fotografies anomenada *Paisatges Nacionals* (2012-2014) intenta posar en dubte, també, els estereotips d'allò que es comer-

⁶¹ La sèrie en la seva totalitat es pot consultar a Graham, P. (1986). *Troubled Land*. Recuperat 7 març 2013, de <http://www.paulgrahamarchive.com/troubledland.html>

⁶² Transcripció de la conferència Artnet. Paris Photo. (novembre 2014). Paul Graham and Urs Stahel. [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=RS3n0o8Q9b0>

2. EL PAISATGE VISIBLE INSTITUCIONAL



Figura 97 a 100. Paul Graham, fotografia de la sèrie *Troubled Land* (1984-1986). Font: Web de l'artista

cialitza com paisatge simbòlic d'un país o nació. A través d'imatges de tres parcs en miniatura diferents: Catalunya en Miniatura, Pirinarium a Osca, i Beconskot a Anglaterra, s'evidencia quins són els clixés que es posen en joc en representar simbòlicament els paratges de cada territori en format de maquetes. Mitjançant una mirada irònica, se'ns mostren els paisatges més representatius de cada país, o almenys aquells que els propietaris i institucions implicats creuen que ho són. El procés de banalització i comercialització que es dona en aquests petits parcs temàtics és una reproducció del que passa en l'àmbit real. En aquests parcs aquests processos d'orgull nacional a través del què és més representatiu del paisatge s'amplifiquen i s'exagereu.

Al parc de Catalunya en miniatura passem de la sublim virginitat de la natura al simulacre més tosc amb imatges d'unes maquetes dels anys vuitanta que es troben en un estat pèssim de conservació. I que representen d'una forma molt evident la decadència d'uns símbols de modernitat i prosperitat que ja no se sustenten com abans. En la sèrie trobem una fotografia de la maqueta de Montserrat (figura 101), com a espai sagrat de la catalanitat, i el paisatge pirinenc exaltat en una maqueta del Pedraforca nevada (figura 102). A Pirinarium, situat a Sabiñánigo trobem una primera imatge que representa a escala la magnificència dels pirineus aragonesos (figura 105), i una segona dels penyals de Riglos (figura 106). En aquest cas, el parc també es troba en unes pèssimes condicions de conservació posant en entredit la pretesa majestuositat dels Pirineus. A Anglaterra en miniatura no trobem representat el camp anglès, sinó els usos que en fa l'home del territori. Igual que en la sèrie de Simon Norfolk *We english*, a Beconskot, el parc en miniatura més antic del món, trobem escenes pastorals d'esports i tradicions angleses, així com les diferents construccions i paratges que caracteritzen el país. En la sèrie es representa la tradicional casa victoriana rodejada dels seus característics jardins (figura 103) i una escena d'un hipotètic port d'un poble de costa anglès (figura 104).

Amb *Paisatges Nacionals* es mostren les maquetes d'elements característics i diferencials de cada cultura convertint-se en la matèria primera per a la creació d'un producte comercialitzable, els parcs en miniatura. El llegat cultural i paisatgístic, transformat en producte de consum, perd el seu significat. No només mostra les arrels d'una nació, sinó que es converteix en un atractiu turístic de dubtós gust. La realitat es construeix a mida d'uns turistes que en una sola tarda veuran la representació simbòlica d'un país que no els donarà temps d'experienciar en la setmana de vacances de què gaudiran. A *Paisatges Nacionals* ens posicionem davant d'unes fotografies de grans mides (100x70 cm) que ens ajuden a imbuir-nos a uns paisatges que a primera vista ens semblen estranys. No és fins al cap d'uns segons, i quan ens apropem a la fotografia, que ens podem adonar que en realitat aquests paisatges a priori "naturals" són maquetes.

Amb aquest projecte s'explora formalment aquesta indefinició del real o del que percebem com a real. Què és més real? La fotografia de Montserrat o la de la seva maqueta? De fet, l'enquadrament que trobem en cada una de les fotografies de la sèrie *Paisatges Nacionals* no dista tant de les imatges que trobaríem en una postal dels mateixos paratges. I aquest paisatge simbòlic és el que tenim com a referent, és el paisatge mediatitzat per les guies turístiques, els programes de viatges i els reportatges documentals. Són els indrets disposats com si d'una posada en escena es tractés. Amb *Paisatges Nacionals* s'intenta transgredir d'una forma irònica les imatges mentals que defineixen les nacionalitats a priori en la nostra memòria col·lectiva. Des de l'estranyament de la maqueta, ens podem posicionar de forma diferent respecte a aquella imatge mental preconstruïda. Des del joc de l'apropament, i del desxiframent del real i del fals, se subverteixen les dinàmiques del reconeixement d'allò característic de cada país.



Figura 101 i 102. Eva Marín, Montserrat i Pedraforca a Catalunya en Miniatura en la sèrie *Paisatges Nacionals* (2012-2014). Font: Pròpia



Figura 103 i 104. Eva Marín, casa victoriana i port anglès a Beconskot Model Village & Railway en *Paisatges Nacionals* (2012-2014). Font: Pròpia



Figura 105 i 106. Eva Marín, Riglos i Pirineus a Pirinarium en *Paisatges Nacionals* (2012-2014). Font: Pròpia

2.4. Els indrets icònics

La muntanya és un dels arquetips primordials en la confecció de l'ideari paisatgístic català, és el Pirineu i el Prepirineu, però també la muntanya mítica de Montserrat. La Renaixença fou la màxima impulsora d'aquest arquetip que, encara avui perdura, i que és utilitzat entre el moviment nacionalista polític d'una forma clara i persistent. La muntanya sempre havia estat allà, però no és fins al Romanticisme que s'expressa la necessitat de conquerir-la. El paisatge de muntanya amb els seus cims ens evoca a la conquesta de l'home sobre la natura: als seus pics es troben reflectits la superació de tots els conflictes. Les muntanyes i els seus cims apel·len a les essències d'una pàtria que es configura per conquerir, com és el cas de la catalana.

La historiografia del pirineisme situa com a primera ascensió al massís la protagonitzada pel rei Pere II de Catalunya i III d'Aragó l'any 1285. Segons la crònica escrita entre el 1283 i el 1288 pel frare franciscà Salimbene de Adam, Pere II el Gran pujà al cim del Canigó, on es creia que es trobaven les portes de l'Infern i allà trobà el llac on vivia un drac gros i horrible, el rei llençà una pedra a les aigües que féu sortir l'enorme bèstia que s'enlairà i enfosquí tot el cel amb el seu alè. El monarca baixà del cim victoriós, enfortit i mereixedor d'elogis fins a la posteritat. L'article *Escac al Mite, el Canigó com a espai d'aventura*⁶³ fa una lectura del context històric de Pere II el Gran que posa en evidència el caràcter mític i no real que la història conté. Segons l'autor, els diferents elements metafòrics de la lluita amb el drac, es relacionen amb la problemàtica siciliana que pateix el monarca en aquells moments i que portarà a la invasió posterior del regne d'Aragó per part dels francesos. Amb aquesta història la propaganda patriòtica entorn de la muntanya ja comença a estar al servei del nacionalisme, consagrant a Pere II el Gran com el primer polític a conquerir-la i vèncer-la.

⁶³ García Farré, O. (2005). Escac al Mite, el Canigó com a espai d'aventura. *Muntanya*, (865), 16-23.

L'esperit científic del moviment excursionista de la Renaixença també va ajudar a descriure i mitificar la muntanya. Com explica Marfany (1993, p. 96) la voluntat d'aproximació al paisatge, en tant que mític, durà al moviment excursionista al seu coneixement. Així l'home excursionista s'aproxima a la muntanya esperant trobant les arrels de la nació catalana i és a partir d'aquesta voluntat que es reafirma l'arquetip. Nogué (1993) comenta al respecte que durant aquest període històric: "La muntanya tindrà un caràcter mític, regeneratiu i gairebé iniciàtic. Serà símbol de puresa i de virginitat. Els orígens de la nació, per tant, hauran de ser buscats a la muntanya, concretament al Pirineu, i serà també una muntanya -Montserrat- que esdevindrà el símbol per excel·lència de la pàtria catalana." (p.197)

La recerca de les arrels i, en definitiva, de la identitat cultural de Catalunya durant Renaixença és la impulsora de la "redescoberta" geogràfica del país. El coneixement de Catalunya, el seu paisatge, i les seves tradicions era la màxima prioritat de l'excursionisme en un primer moment. Per exemple, el Centre Excursionista de Catalunya, des de la seva fundació el 26 de novembre de 1876, tenia com a finalitat: "Investigar tot quant mereixi la preferent atenció sota els conceptes científic, literari i artístic, en la nostra benvolguda terra"⁶⁴ El 1891, el CEC creà les seccions folklòrica, arqueològica, científica, d'història i geografia i de publicacions. I fins i tot més endavant, l'any 1907, fou a la sala d'actes del Centre Excursionista de Catalunya⁶⁵, on es fundà l'Institut d'Estudis Catalans, creat per Enric Prat de la Riba. És a dir, que el coneixement científic i artístic del país, i el moviment excursionista, quedaran lligats per sempre en una unió que catapultarà la muntanya catalana com a arquetip homogeneïtzador de les visions del paisatge català fins a l'actualitat.

⁶⁴ Informació extreta de CEC. (s.d.). El CEC - Centre Excursionista de Catalunya. Recuperat 18 maig 2017, de <http://cec.cat/el-cec-centre-excursionista-de-catalunya/>

⁶⁵ informació extreta del vídeo confeccionat pel CEC en el 140 aniversari de la seva fundació. CEC. (2016). *Celebració del 140è aniversari del Centre Excursionista de Catalunya*. [Vídeo]. Recuperat 18 maig 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=5HbA4eVNqxs>

Segons Roma (2009), el vincle entre la història del nacionalisme català i l'excursionisme és inseparable: "La pàtria, Catalunya, adquiria per al primer excursionisme un valor superior al que físicament tenen les terres compreses dins les limitacions administratives de Catalunya; esdevenia un símbol que volia unificar tots els catalans sota una mateixa bandera, sota una mateixa identitat nacional."(p.113). A més l'excursionisme català, a diferència del fenomen alpinista que es dona a altres països, té una vessant molt més pragmàtica i pedagògica⁶⁶, o alliçonadora, depèn com es vulgui veure. Com Roma (2009) apunta l'excursionisme català "tendirà directament a donar al poble la consciència del que és i, potser sobretot, del que haurà d'ésser, del que val i del que pot valer"(p. 29). Aquesta vocació científico-mística que caracteritza l'excursionisme català des dels seus inicis reforçarà l'arquetip de la muntanya lligat al nacionalisme fins a l'actualitat. Com Nogué (1993) especifica: "La muntanya és i ha estat utilitzada pel nacionalisme català, sobretot per aquell nacionalisme de caràcter més conservador i tradicionalista, suggerint així uns orígens de la nació remots en el temps, per no dir divins. Tot plegat ajuda a entendre molt millor determinades declaracions i actituds dels portaveus més assenyalats d'aquest nacionalisme davant d'esdeveniments significatius que han succeït i succeeixen en la vida quotidiana d'aquest país"(p. 198)

2.4.1. L'ascensió purificadora als cims: èpica nacionalista des de la Renaixença

Alguns presidents catalans i futurs aspirants, sobretot els de sigles nacionalistes, s'han volgut retratar al Puigmal, el pic més alt del Pirineu Oriental.

⁶⁶ "L'excursionisme haurà optat per una tasca de desenvolupament social que molts autors qualificaran com a pedagògica o docent, una tasca que tindrà com a fonament una ciència que cada cop és més positiva i que pretén apartar-se de les ideologies i assentar la realitat com a punt de partida de les seves hipòtesis i deduccions. Tanmateix, l'excursionisme s'entendrà com un mitjà de propagació del coneixement que, se suposa, augmentarà la intel·ligència dels individus i que transcendirà a la vida social de cada poble." en Roma, F. (2009). *L'excursionisme a Catalunya. 1876-1939*. Madrid: Bubok Publishing, cop., p.29

Des d'allà, amb estelada i interpretació d'Els Segadors inclosa, Joan Puigcerçós va proclamar-se candidat per Esquerra Republicana de Catalunya a les eleccions del Parlament del 2010 (figura 107).

Aquesta associació dels cims catalans amb les essències del nacionalisme prové del que podríem anomenar la *geografia pujolista*, que connecta el nacionalisme actual directament amb l'arquetip de la Catalunya Verda, humida i Pirinenca que esmentava Nogué. L'imaginari de l'expresident ha begut del món de la muntanya, i les imatges èpiques de Jordi Pujol en un entorn muntanyenc s'han succeït al llarg dels anys. El 1999, Pujol es va servir del simbolisme muntanyenc per aplicar-lo a la política: va fer el cim de l'Aneto i des d'allà anuncià la convocatòria d'eleccions amb dos dels seus fills, Jordi i Oriol, tots ells ara imputats⁶⁷ (figura 110). El Tagamanent, al massís del Montseny, és una altra de les muntanyes on Pujol edifica la seva mística. S'explica al pròleg del llibre *Construir Catalunya* quan Pujol puja a aquest cim cap al 1940, amb un oncle seu, i un cop a dalt, en trobar-se amb un paisatge de destrucció a causa de la guerra s'adona que la seva missió vital era la reconstrucció del país: "El meu programa com a home, el programa de la meua vida, és aquest que arrenca del Portal del Tagamanent: construir Catalunya"⁶⁸. A través de l'observació panoràmica del paisatge des del Tagamanent, a Jordi Pujol se li va revelar la seva vocació, quasi d'una forma messiànica i miraculosa. Al Tagamanent, hi va tornar moltes altres vegades, com l'any 2004, en què rep un homenatge (figura 109). També a Montserrat, un altra muntanya mítica, hi va fundar Convergència Democràtica de Catalunya organitzant l'Assemblea Fundacional del partit de forma clandestina l'any 1974. Nogué (1993) explica aquest ús interessat de les imatges sim-

⁶⁷ el cas Pujol és el procés judicial contra el clan de Jordi Pujol pels diners que presumptament va dipositar a Andorra procedents d'una herència no declarada del seu pare Florenci Pujol. La trama de blanqueig de capitals té ramificacions amb el famós 3% que presumptament es cobrava de comissions per decidir a dit les empreses adjudicatàries de les obres públiques de la Generalitat, segons les investigacions les xifres de diners blanquejats arribarien fins a 70 milions d'euros i tota la família estaria implicada en el procés.

⁶⁸ En Pujol, J. (1980). *Construir Catalunya*. Barcelona : Editorial Pòrtic.



Figura 107. Joan Piugercós amb part de la seva executiva (2009). Font: ACN

Figura 108. Jordi Pujol en la seva pujada a la Pica d'Estats en el centenari de l'ascensió feta per mossèn Cinto Verdaguier. (1983). Font: Centre Excursionista Montcada i Reixach

Figura 109. Eva Jordi Pujol en la seva pujada al Tagamanent per rebre un homenatge de la seva primera ascensió quan era un nen (2004). Font: Patricio Simón per la Vanguardia

Figura 110. Jordi Pujol, amb els seus fills Pere, Jordi i Oriol, a la muntanya Aneto (1999). Font: El Mundo

bòliques de la muntanya catalana per part del president Pujol: “El nacionalisme català contemporani i molt especialment el representat per uns determinats partits evoca el caràcter purificador, expiatori i, en definitiva, patriòtic de l'anada a la muntanya. D'aquí el caràcter sublim que s'ha volgut donar a les gestes muntanyenques del President de la Generalitat, Jordi Pujol” (p. 198)

A Queralbs, prop del Santuari de Núria, al bell mig dels Pirineus, Jordi Pujol va fixar la seva segona residència, i fou en aquest paisatge que es refugià quan saltà a la llum pública els seus escàndols per malversació de diners públics i apropiament indegut. De fet, ell mateix esmenta Queralbs al seu bloc com el refugi de tranquil·litat i esperança des d'on pot reconciliar-se amb ell mateix⁶⁹: “El paisatge de Queralbs aquest estiu també ha estat esplèndid. Però noto que encara no me'l miro prou amb la llum d'un esperit serè i ben reconciliat. Ben reconciliat amb molta gent i amb moltes coses, però sobretot amb mi mateix”. És a dir, el paisatge de muntanya de Queralbs és l'espai de retrobament místic després de la tempesta. Fins i tot en els moments de derrota, la muntanya s'erigeix com a refugi de la catalanitat per Pujol.

Aquesta mítica de la muntanya que encetà Jordi Pujol, i que beu de la tradició excursionista catalana, ha esdevingut pràctica habitual entre el moviment independentista actual. Associacions com l'Assemblea Nacional de Catalunya ha organitzat cadenes humanes⁷⁰ (figura 111) en muntanyes com la Pica d'Estats en homenatge a la pujada que féu Mossèn Jacint Verdaguer fa 130 anys⁷¹.

⁶⁹ Al seu bloc cita textualment sobre el paisatge de Queralbs: “El paisatge de Queralbs aquest estiu també ha estat esplèndid. Però noto que encara no me'l miro prou amb la llum d'un esperit serè i ben reconciliat. Ben reconciliat amb molta gent i amb moltes coses, però sobretot amb mi mateix” Pujol, J. (2015). He tornat a Queralbs I. Recuperat 18 maig 2017, de <https://associacioservioli.cat/he-tornat-a-querals/>

⁷⁰ El 24 d'agost, en motiu del 130è aniversari de la pujada a la Pica d'Estats de Jacint Verdaguer, i com a prèvia de la Via Catalana de l'11 de setembre, l'AT Pallars Sobirà per la independència, va organitzar una cadena humana al cim més alt de Catalunya. La cadena va comptar amb uns 500 participants. Informació accessible a a: <https://atpallarssobira.wordpress.com/activitats/>

⁷¹ El mateix Pujol ja realitza un homenatge semblant en ascendir a la Pica l'any 1983 en commemoració del mateix fet.



Figura 111. Cadena humana a la Pica d'Estats (24-08-2013). Font: Assemblea Territorial Pallars Sobirà per la Independència

Figura 112. Òscar Cadiach coronant el Mont Everest (1985). Font: FEEC

Figura 113. Imatge de la campanya 100 anys d'estelada: 1908-2008. Font: estelada.cat

Figura 114. Fotografia que recull el mapa interactiu inclòs al web estelada.cat on es poden veure tots els cims coronats amb l'estelada àreu del món. Font: estelada.cat

Recreant la mitificació que encetà Verdaguer a través d'escrits com *Canigó*⁷², la muntanya catalana es troba l'actualitat és un altre cop mitificada pel nacionalisme polític. Com explica Nogué (1993), no només es fa patriotisme amb les imatges de muntanya en actes commemoratius o en ascensions dels líders polítics, sinó fins i tot, en successos catastròfics com l'incendi de la muntanya de Montserrat l'estiu del 1986, fets que s'aprofitaren per declarar-la Parc Natural⁷³ al cap d'un any. També es fa país amb imatges de muntanyes estrangeres plantant una bandera al seu cim. És el cas de l'ascens d'un equip català a l'Everest l'agost del 1985 (figura 112). La hissada de la senyera al cim del món es convertí en una gesta altament patriòtica que fou recompensada per centenars de persones aclamant els alpinistes quan sortiren al balcó del Palau de la Generalitat a la plaça de Sant Jaume de Barcelona. La campanya *Cent anys-Cent Cims*⁷⁴ (figura 113 i 114), que commemora el centenari de la creació de l'estelada amb la pujada d'alpinistes catalans a cent cims d'arreu del món és un altre exemple de la glorificació de la pàtria catalana a cims forans. El paisatge arquetípic de muntanya ja no cal que sigui català, n'hi ha prou amb relacionar els cims del món amb l'estelada per reafirmar-nos en el nostre arquetip.

⁷² “L'escriptor Jacint Verdaguer i Santaló (1845-1902) va desplegar una notable activitat excursionista als Pirineus, especialment durant les travesses del 1880, 1882 i 1883. L'obra *Canigó* (que publicaria el 1886) fou en gran part l'excusa per a la realització de la majoria de rutes pels Pirineus, centrades especialment a la part catalana, aranesa i ariegesa de la serra. Fou els anys 1882 i 1883 quan va assolir la majoria d'ascensions, en dos estius encarats plenament a recollir material i coneixements per a aquesta obra.” en Gasull, B. (2012). La travessa dels Pirineus de Jacint Verdaguer l'any 1882. L'ascensió a l'Aneto des de la Seu d'Urgell. *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, (IBIX 7), 381-394. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/AnnalsCER/article/viewFile/261998/376599> p. 382. El mateix autor ha escrit el llibre *Maleïda. L'aventura de Jacint Verdaguer a l'Aneto*, inspirant en l'ascensió de Verdaguer a l'Aneto i ha realitzat un projecte documental resseguint la mateixa ruta que Verdaguer. Informació accessible a: <https://maleida1882.wordpress.com/>

⁷³ Márquez, P. (2016). La lliçó apresada a Montserrat després dels incendis del 1986. *L'Ara*. El Bruc. Recuperat de http://www.ara.cat/dossier/llico-apresa-Montserrat-despres-incendis_0_1619238088.html

⁷⁴ Mapa 100 anys d'estelada: 1908-2008. (2017). *estelada.cat*. TerraMetrics. Recuperat de <http://www.estelada.cat/main.asp?opc=4&mapa=1>



Figura 115. Rogelio López-Cuenca, *El Muntanyenc* (1998). Font: Rogelio López-Cuenca per Staf Magazine.

2.4.2. La conquesta de la muntanya. Diàlegs amb la geografia sagrada

Rogelio López Cuenca ja posava en evidència l'any 1998 el personatge excursionista arquetípic català amb la seva obra *Muntanyenc* (figura 115). En el marc de l'Esposició *No/W/Here*, que s'organitzà al Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat, l'artista instal·là banderoles als fanals dels carrers més transitats de la població amb la imatge en blanc i negre d'un guerriller anarquista nascut a l'Hospitalet, anomenat Francesc (Quico) Sabaté⁷⁵, amb la paraula muntanyenc en vermell escrita amb una tipografia que recorda al moviment de la Renaixença. A la sala expositiva es regalaven pòsters amb la mateixa imatge que els espectadors es podien endur a casa. Aquesta acció de López-Cuenca posa en dubte l'arquetip muntanyenc relacionat amb el nacionalisme català i la seva relació amb l'excursionisme. Les banderoles gairebé criden que hi va haver un altra forma de coneixement forçós de les muntanyes catalanes, i no fou pas de caràcter científic o patriota, sinó obligat per la resistència al règim i per pura supervivència. López-Cuenca ens transporta amb aquesta obra a una part silenciada de la nostra pròpia història: el maquis català. Mentre una bona part de la burgesia originadora de l'arquetip muntanyenc i excursionista es trobava immersa en un llarg silenci durant la dictadura, l'anarquista representat a la banderola organitzava incursions des de França per combatre Franco. Amb un gest tan simple com anomenar muntanyenc aquell que no ho és per fascinació, sinó per imperatiu, Cuenca trastoca completament la mirada cap a la muntanya catalana com a font de les arrels nacionals connectant-nos amb la incoherència d'aquests arquetips durant la dictadura. La muntanya en aquesta obra ja no és mítica, sinó que es converteix en refugi de les llibertats

⁷⁵ Francesc Sabaté, al·lies "Quico" era un guerriller anarquista català exiliat a França que realitzava temudes incursions urbanes a Barcelona durant els anys cinquanta. Fou una figura que defensà l'acció armada, fidel al principi de no donar treva al franquisme. Sabaté mai es va deixar de regir per les lleis que, generalment, acata la col·lectivitat i sempre va lluitar pel seu compte i amb els seus mitjans. Va patir persecució (i presó) a la II República, en la dictadura franquista, a la França ocupada, en l'alliberada, i fins i tot va ser repudiat per alguns companys de la CNT. Fou assassinat pel règim el mes de desembre de 1959.

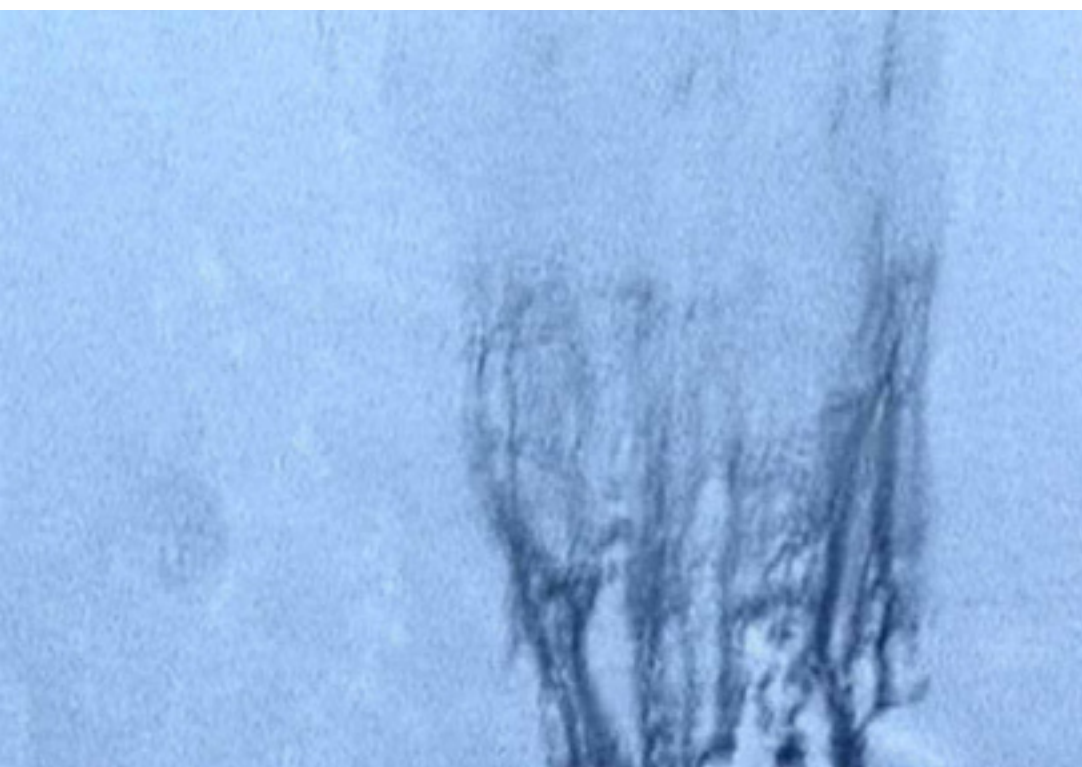


Figura 116. Ibon Aramberri, fotograma del vídeo *Exercises on the North Side* (2007). Font: Macba
Figura 117. Ibon Aramberri, documentació del vídeo *Exercises on the North Side* (2007). Font: Macba
Figura 118. Ibon Aramberri, fotograma del vídeo *Exercises on the North Side* (2007). Font: Fundació Tapies

col·lectives, un espai per la lluita antifranquista que va quedar oblidat amb la recuperació de la democràcia i que ha aconseguit certa restauració moral gràcies a la feina del Memorial democràtic⁷⁶.

Ibon Aranberri és un artista basc que treballa amb la generació de conflictes i fissures en el difícil encaix que es dona entre humanitat i natura a causa del concepte de progrés econòmic il·limitat. Aranberri també tracta habitualment les simbologies i subjectivitats que la identitat-comunitat basca ha creat sobre el seu propi paisatge. A la seva obra *Exercises on the North Side* (2007) (figura 116 a 118) Aranberri ens relaciona el mite de la muntanya amb l'alpinisme d'una forma que posa en dubte l'èpica intrínseca als dos conceptes. En aquesta peça l'artista reuneix un grup de joves per ascendir al vessant nord del Petit Vignemale al Pirineu francès i els fa gravar el pic amb càmeres de cinema de 16 mm. El resultat és un conjunt d'imatges amateurs en què hi apareixen múltiples recorreguts amb zoom pels vessants de la muntanya. Aquest recull de *footage* iniciàtic ampliat amb imatges d'arxiu componen un vídeo de 7 minuts que refusa els llenguatges de representació del cinema clàssic de muntanya. A través de l'ús de les mateixes tecnologies el resultat final té poc a veure amb clixés que es repeteixen en aquest tipus de cinema. A l'obra d'Aranberri no se segueix a cap alpinista fins al cim, no hi ha cap història de patiment i de conquesta, sinó unes imatges de caràcter amateur que recullen els rastres de les detonacions que s'hi estan practicant. En comptes de filmar l'ascensió d'un alpinista heroic, la càmera es va detenint en com la neu llisca muntanya avall després de les detonacions registrant les agressions que la muntanya pateix, talment com si la muntanya

76 Ens que té el seu origen en una proposició de Llei del tripartit l'any 2007 i que va patir una davallada del seu pressupost del 2010 al 2012 del 50% amb la tornada de CIU al govern de la Generalitat. El Memorial Democràtic: "És una institució pública que té per missió la recuperació, la commemoració i el foment de la memòria democràtica a Catalunya (1931-1980), en concret la Segona República, la Generalitat republicana, la Guerra Civil i les víctimes per motius ideològics, de consciència, religiosos o socials, així com la repressió a persones i col·lectius per part de la dictadura franquista —incloent-hi la llengua i la cultura catalanes—, l'exili i la deportació. El Memorial Democràtic rememora la lluita antifranquista i la transició a la democràcia fins a les primeres eleccions al Parlament de Catalunya. Posa al centre de la seva activitat la dignitat de la persona, els valors democràtics i el respecte pels drets humans, perquè la barbàrie no es torni a repetir ni aquí ni enlloc" en Generalitat de Catalunya. (s.d.). El Memorial Democràtic. Recuperat 28 maig 2017, de http://memorialdemocratic.gencat.cat/ca/memorial_democratic/qui_som

sagnés. El patiment retratat no és el de l'escalador sinó el de la mateixa muntanya. El resultat final no deixa clar, però, si s'està documentat un fet dirigit o fortuït, és a dir, potser les detonacions les feien per qüestions de seguretat. En tot cas, les explosions juguen a posar en entredit les representacions mítiques de l'ideal romàntic que ens situa la muntanya com a conquesta. Amb aquesta obra no es conquereix cap cim, sinó el contrari, es documenta una detonació provocada, que posa en evidència les agressions constants que la mateixa muntanya pot patir per la pràctica de l'alpinisme⁷⁷.

Des del final del segle XIX, i fins a l'actualitat, els centres excursionistes, sobretot, però també, les nombroses associacions en què s'articula la societat civil catalana, han fomentat el coneixement de Catalunya i el seu paisatge. Per mitjà de modalitats diverses, les estrictament excursionistes com el senderisme o l'escalada, fins a les excursions per a tots els públics d'un dia de durada i en autocar, s'han promocionat abastament llocs emblemàtics de la geografia catalana com Montserrat (Pintó, 2009). És l'excursió per excel·lència que hom no es pot perdre. Almenys un cop a la vida s'ha d'anar a la muntanya emblemàtica i mítica de Montserrat. No ens la podem perdre perquè com apunta Garcia (2015): "Montserrat és, certament, un símbol aglutinador de tot un país, en el qual tothom es pot sentir representat d'alguna manera. Un referent compartit per una multitud de grups de tot tipus més enllà de la seva ideologia".

La muntanya mítica i sagrada ho és gràcies a un procés de definició que va tenir lloc al llarg dels segles XIX i XX; és a dir, Montserrat no sempre ha sigut considerada l'epicentre del catalanisme polític. Víctor Balaguer (figura 119) tingué un paper cabdal en la redefinició romàntico-nacionalista de la muntanya durant el segle XIX projectant una reconstrucció que havia d'aprofundir en les arrels gòtiques del país⁷⁸. Aquesta interpretació balagueriana de Mont-

⁷⁷ Al cap i a la fi, les detonacions a les muntanyes pirinaiques es fan també per protegir els alpinistes en les zones més transitades.

⁷⁸ A través dels seus escrits, Balaguer va construir una reinterpretació romàntica dels antics claustrs, que, més

serrat venia precedida de l'aproximació que Wilhelm von Humboldt⁷⁹ havia detallat a començaments del XVII. L'autor alemany no es va interessar tant en el monestir o en la llegenda de la moreneta, sinó en la rusticitat del paisatge i sobretot en la simplicitat amb què hi habitaven els seus ermitans (figura 120). A través de les cartes al seu amic Goethe, Montserrat s'acabà convertint pels romàntics alemanys en un símbol d'espiritualitat i de retrobament interior (Alexandri, 2006, p. 40). La muntanya simbolitza el silenci que fa reconnectar amb un mateix enmig del determinisme de la raó:

(...) el profund silenci tan sols el trenca de tant en tant el repic d'alguna ermita. No he pogut deixar de considerar que aquests llocs són com asils d'una tranquil·la separació del món, on el desig de viure sols amb si mateix i la naturalesa, trobaria plena satisfacció i sense destorb. (Humboldt, 1951, en Alexandri, 2006, p. 40)

El moviment romàntic apunta amb aquesta descripció de Montserrat la necessitat de reconexió amb la natura en espais de tranquil·litat, com explica (Mallarach, 2013, p. 136) la humanitat és poc capaç de sentir-se bé al caos i necessita espais que donin sentit a la seva vida. La geografia sagrada és una resposta a aquesta necessitat, ja que aporta un significat profund al paisatge, un valor espiritual que anhelem i que és comú a altres cultures arreu del món com l'oriental. Les geografies sagrades ens aporten un punt de connexió entre nosaltres i altres nivells d'existència, de realitat, o d'estats de l'ésser, als quals l'home pot accedir per mitjà de rituals religiosos⁸⁰.

enllà de les seves connotacions religioses i catòliques, ara eren entesos a través d'una complexa superposició d'història, llegendes, espiritualitat, religió, arquitectura i paisatges naturals, i com a nodes d'una mena de xarxa federal de monuments. Entre tots aquests, Montserrat havia d'esdevenir el centre del nou univers monumental, gràcies a la importància de les múltiples lectures, més enllà de la religió, que permetia la seva muntanya, i per tant, pel seu potencial d'esdevenir un símbol compartit per tothom. http://www.ara.cat/suplements/diumenge/Montserrat-miracle-Catalunya_0_1438656121.html

79 Wilhelm von Humboldt, fou un home de lletres alemany amic proper dels poetes Goethe i Schiller, el seu treball abasta les àrees de la filosofia, la literatura, la lingüística, l'antropologia, l'educació i el pensament polític.

80 El cas de Montserrat és un exemple de com aquest misticisme pot arribar a límits insospitats quan alguns personatges arriben a relacionar la muntanya amb civilitzacions extraterrestres. En Capena, E. (1983). *Los contactos ovnis de Luis José Grifol. El País*. Barcelona. Recuperat de http://elpais.com/diario/1983/08/29/ultima/430956006_850215.html

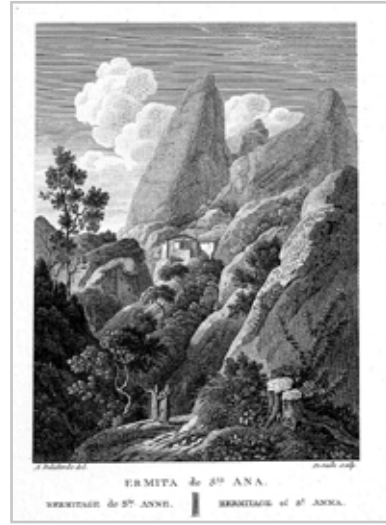


Figura 119. Victor Balaguer (dreta al centre) i Frederic Mistral donant-se la mà en una reunió amb altres poetes catalans i occitans al claustre de Montserrat. Arxiu Mas (1868). Font: Arxiu Mas

Figura 120. Alexandre Laborde, *Ermita de santa Anna*. (1806). Font: Tot Montserrat

Figura 121. Josep Maria Armengol i Bas, homes acampats a la falda del massís de Montserrat amb el monestir de Santa Maria de Montserrat al fons (Entre 1899 i 1910). Font: Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya

Figura 122. Josep Maria Co i de Triola, Fotògraf amb dos senyors dalt d'un cim fotografiant Montserrat (Entre 1900 i 1920). Font: Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya

L'església catòlica va exercir també un paper determinant en la confecció de l'arquetip de lloc sagrat pel catalanisme en què s'ha erigit la muntanya de Montserrat. Fou el clergat qui ordenà la construcció del Rosari Monumental al Camí de la Cova i més tard la del Camí del Via Crucis amb l'objectiu d'afirmar el caràcter sagrat de la muntanya. Amb aquests monuments s'estableix el lligam íntim entre el paisatge català, la nació catalana, i la fe catòlica. Com explica Garcia (2015) amb el Primer Misteri de Glòria, al·lusiona a la resurrecció de Jesucrist i projectat per Antoni Gaudí⁸¹: "la resurrecció de Catalunya se situa al costat de la de Crist. La muntanya, doncs, és sagrada. És el Temple". Joan Maragall també realitza aquesta mateixa associació de la muntanya amb un temple en el seu llibre de poesia infantil *Tria* l'any 1909:

El Montserrat és el miracle català. És allò nostre que no té igual i que sembla fora de les lleis de la natura. [...] Així és el Montserrat: de lluny vos semblarà de vegades un núvol blavós de retalls fantàstics; i segons per on vos hi acosteu, s'avança enfora com un castell de gegants amb centenars de torres; mes així que hi sou al peu, s'aixeca eixamplant-se i llençant cap al cel ses agulles envelades per la boira que corre com fum d'encens entremig d'elles, i llavors el Montserrat, més que tota altra cosa, és un altar, és un temple.⁸²

L'excursionisme a Catalunya també féu de Montserrat un estàndard, la muntanya sagrada era un espai ideal per al coneixement científic⁸³, així com per la pràctica de l'espeleologia i l'escalada⁸⁴ (figura 121 i 122). A la muntan-

⁸¹ A la fi de 1900, Antoni Gaudí va rebre l'encàrrec de dirigir el Primer Misteri de Glòria, al·lusiona a la resurrecció de Jesucrist i costejat per la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, fundada per Josep Torras i Bages, bisbe de Vic i amic personal del arquitecte. Gaudí va concebre un grup escultòric integrat en l'entorn, amb una cova excavada a la roca on un àngel i tres Maries vetllen el sarcòfag de Jesús, mentre aquest, ressuscitat, apareix a la part alta de la paret exterior. Per problemes de finançament, les obres del misteri no es van iniciar fins a la primavera de 1907 i Gaudí les va abandonar de seguida, uns mesos més tard, en quedar parades per noves dificultats econòmiques, quan tan sols s'havia excavat la cova i col·locat l'escultura del Crist, obra de Josep Llimona i Bruguera. El conjunt seria completat entre 1913 i 1916 per un altre arquitecte, Jeroni Martorell i Terrats, i les figures que faltaven les va realitzar l'escultor Dionís Renart i Garcia.

⁸² En Maragall, J. (2016, abril 27). Montserrat, peces històriques triades per Josep Maria Casasús. *Ara.cat*. Recuperat de http://www.ara.cat/opinio/Montserrat_0_1566443343.html

⁸³ LAEC havia iniciat abans que ningú l'estudi de la meteorologia catalana en col·locar els anys 1879 termòmetres de màxima i mínima a Sant Jeroni (Montserrat) en Roma, F. (2009). *L'excursionisme a Catalunya. 1876-1939*. Madrid: Bubok Publishing, cop.

⁸⁴ La pràctica de l'escalada a Montserrat s'inicia l'any 1922 amb l'ascensió al cim superior dels Ecos de Montse-

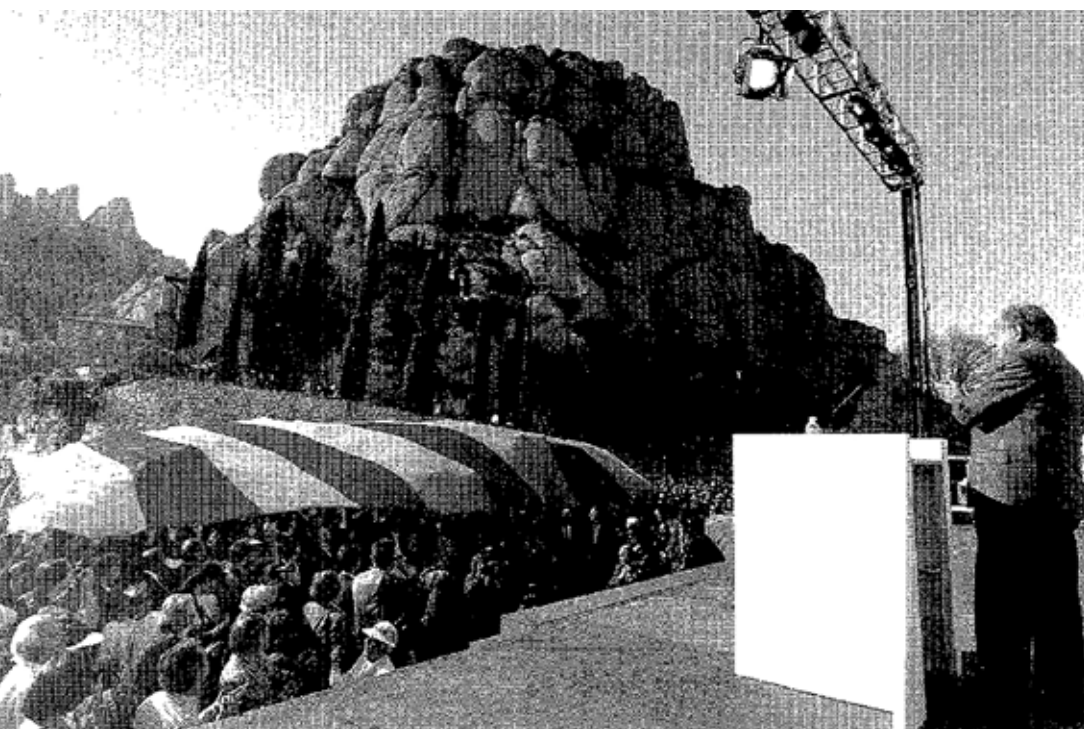


Figura 114. Jordi Pujol es dirigeix a la militància convergent a Montserrat en el 20è aniversari de CDC amb una bandera catalana desplegada per sobre del públic assistent (1994). Font: David Aiob per La Vanguardia

Figura 115. Joan Baraldés Santamaria, estelada penjada per un grup d'escaladors del Bages al Gorro Frigi (2012). Font: Bloc d'escalada Sisbemessanapren

Figura 116. Bandera catalana penjada per un grup d'escaladors de Torredembarra al Gorro Frigi (1994). Font: Associació de Fills i Amics del Burés

Figura 117. Estelada col·locada a l'estació del Cremallera de Montserrat a Monistrol de Montserrat per l'Associació Monistrol de Montserrat per la Independència (2012). Font: Assemblea Nacional de Catalunya

ya sagrada també se situa l'inici de l'escoltisme⁸⁵ lligat al fet religiós. Així que, des de diferents àmbits: l'eclesiàstic, el literari, i l'excursionista es va promulgar el caràcter sagrat del paisatge montserratí que es popularitzà amb construcció del cremallera⁸⁶ l'any 1892 garantint l'accés a un públic més ampli. La construcció de restaurants on poder gaudir de les vistes acabà de popularitzar una muntanya mítica per a tothom: catòlics i ateus.

Avui en dia, la peregrinació a Montserrat és per autòctons i per forans; per excursionistes, escaladors, i per altres no tan en forma, una fita a complir⁸⁷. Montserrat és una geografia sagrada però també és la geografia turitzada per excel·lència de Catalunya. A la muntanya mítica s'hi concentren les essències de la catalanitat amb les del turisme massiu⁸⁸. Ara aquells que persegueixen conquerir els cims de Montserrat ho poden fer amb un telefèric, i a més poden tornar a casa amb uns quants souvenirs. Montserrat es pot considerar doncs, tal com expressa Edensor (2004, p. 45), un lloc icònic, en tant que és capaç de congregar a les persones amb imperatius biogràfics, almenys un cop a la vida. Montserrat es converteix en mítica i en espai nacional a través del sacrifici, de la sang, i del treball. La llegenda del Timbaler del Bruc alimenta aquesta idea, ja que fou a les parets del massís on el timbaler féu ressonar el so del seu timbal per espantar els francesos durant la batalla: la reverberació fou tan gran que va fer creure a l'exèrcit napoleònic que el nombre de soldats espanyols era molt superior al que realment hi havia. Així, la gènesi de l'heroi català que encarna la lluita d'un poble desarmat enfront del gran exèrcit invasor es forja a través de la muntanya sagrada.

rrat feta per Lluís Estasen i Pau Giménez. Ibid.

85 Mossèn Batlle creà el 1930 l'Agrupament Mare de Déu de Montserrat.

86 Antic Cremallera (1892-1957). (s.d.). Recuperat 28 maig 2017, de http://www.trencat.com/montserrat/historiaantic_ct.html

87 Jo mateixa sóc una peregrina de Montserrat, ja que la meua trajectòria personal m'enbranca amb el grup d'escaladors adolescents que troben en Montserrat el seu espai iniciàtic cap a l'escalada clàssica.

88 Montserrat es consolida durant l'any 2017 com un dels principals atractius turístics de Catalunya superant el seu rècord històric de visitants anuals amb 2,5 milions. En Bosch, R. M. (2017). Montserrat bate rècords y llega a los 2,5 millones de visitantes. *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperat de <http://www.lavanguardia.com/local/bages/20170106/413132173828/montserrat-record-visitantes.html>

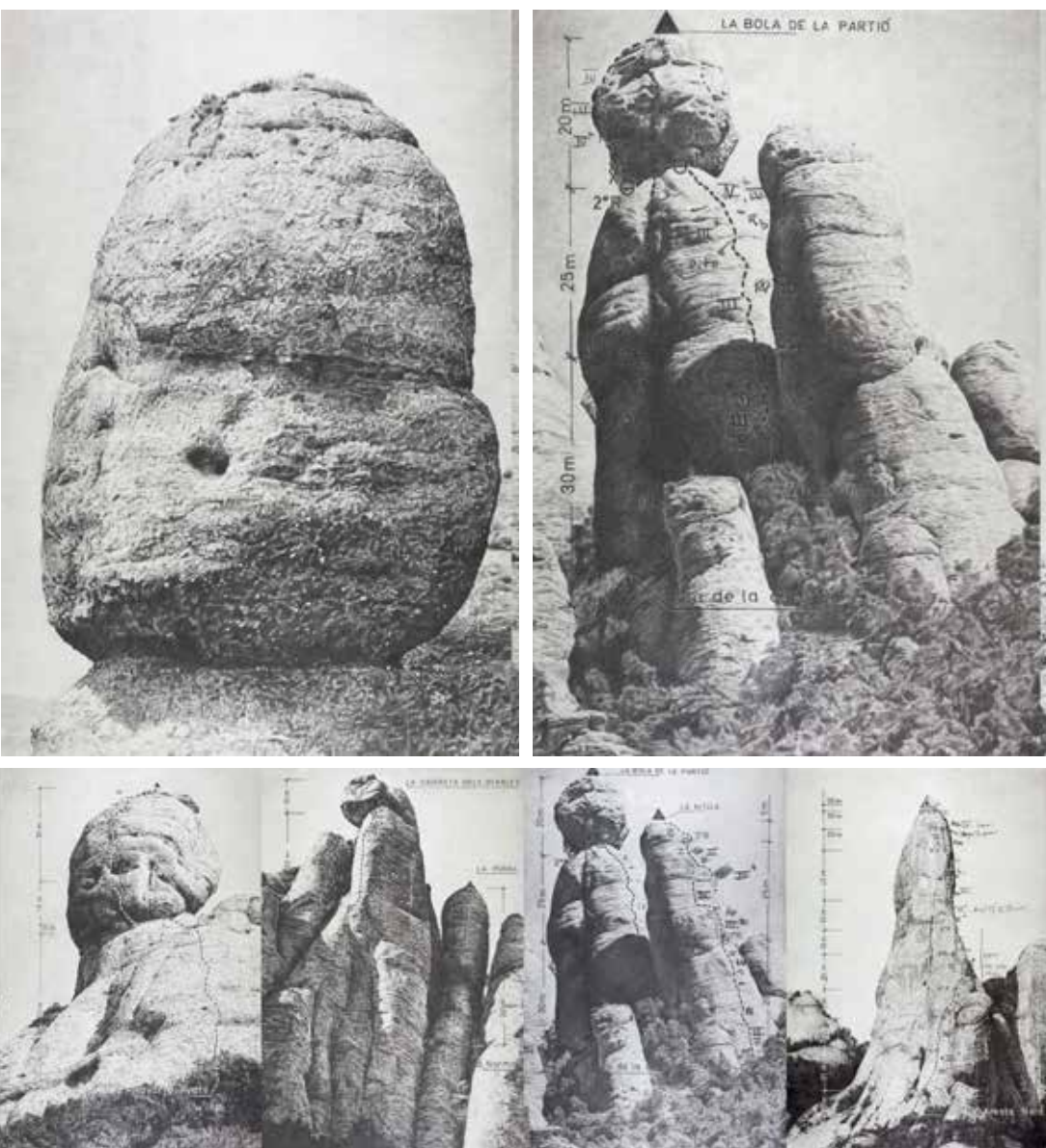


Figura 118 a 121. Lluís Hortalà, Imatges corresponents a *Exercitatori 1977* (2009). Font: Full de sala expositiu

Un altre esdeveniment que ajudà a crear l'iconisme del massís de Montserrat fou les Festes de l'Entronització de la mare de Déu de Montserrat l'any 1947. Aquesta celebració religiosa es convertí en la primera manifestació pública d'un catalanisme fortament perseguit per la dictadura: dos alpinistes del clandestí Front Nacional de Catalunya penjaren una bandera catalana a l'agulla del Gorro Frigi, de manera que fos ben visible i difícil de retirar per part de la policia⁸⁹. La "banderització" (figura 115 a 117) de Montserrat va començar amb aquest gest, però, s'ha anat repetint en múltiples ocasions des de la finalització de la dictadura, reforçant la idea que la muntanya sagrada és el bressol de la catalanitat. I és que, el paisatge de Montserrat ha servit d'escenari pel moviment nacionalista català des de la fi de la dictadura. Convergència democràtica de Catalunya organitzà a la muntanya la seva I Assemblea Fundacional de forma clandestina l'any 1974 i allà mateix ha anat celebrant els seus aniversaris⁹⁰ (figura 114) amb la consegüent cobertura mediàtica reforçant així l'arquetip paisatgístic nacional. Tot i que es tractaven d'actes de partit, la preeminència de CDC durant els primers 23 anys de democràcia a Catalunya governant de forma ininterrompuda, fa molt difícil establir una línia entre l'àmbit partidista i l'institucional. Els límits entre ambdós àmbits es desdibuixen i l'ús que es fa de les geografies nacionals també.

Montserrat ha esdevingut font d'inspiració per a diferents artistes contemporanis que s'han apropiat des de múltiples perspectives evidenciant una fascinació comuna per aquesta geografia sagrada. En Lluís Hortalà, artista, alpinista, i escalador, ha utilitzat el seu apropament físic a la muntanya per dotar a la seva obra d'una organicitat específica. Talment com si el coneixement profund de la roca que adquirí en les seves primeres escalades es veiés representat als seus dibuixos d'una forma gairebé escultòrica.

⁸⁹ <http://www.memoria.cat/franquisme/content/les-festes-dentronitzacio-de-la-verge-de-montserrat-1947>

⁹⁰ <http://www.lavanguardia.com/politica/20041117/51262800755/cdc-vuelve-a-montserrat-para-dar-el-relevo-generacional-al-partido-en-su-30-aniversario.html>

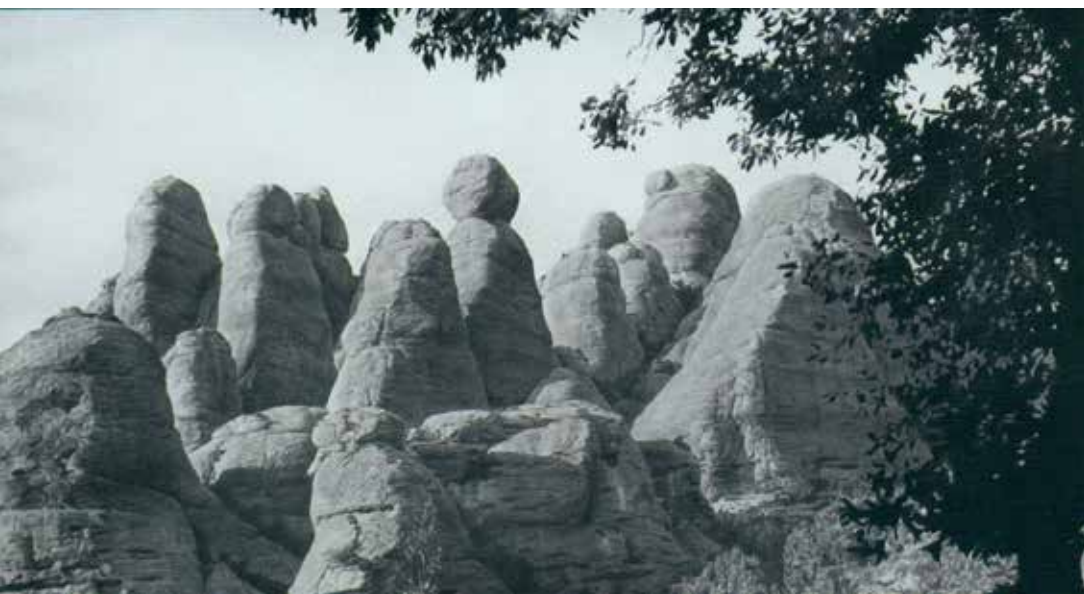


Figura 122 a 124. Lluís Hortalà, fotogrames del vídeo *Les Temptacions* (2010-2011). Font: catàleg de l'artista.

La seva aproximació a la muntanya transcorre entre la fascinació, la representació de la fisicitat del lloc, i la ironia. Per exemple, en l'obra *Exercitatori 1977*, (2009) (figura 118 a 121) trobem 56 impressions digitals sobre paper que reproduïen escalades que l'autor féu durant la dècada dels setanta, la denominació *Exercitatori*, prové del primer manual d'oració metòdica publicat a Montserrat escrit en llengua vulgar per García Ximénez de Cisneros⁹¹ en el qual descriu el concepte clàssic de les tres vies mitjançant les quals, i en ordre ascendent, es pot arribar a assolir una vida de coneixement espiritual. Hortalà connecta aquest escrit al paisatge montserratí amb el fet físic d'escalar com un forma de coneixement interior a través dels perills inherents en aquest tipus d'esport. Les rutes marcades a sobre dels dibuixos de les parets de Montserrat, amb els detalls tècnics de les escalades incorporats, es comporten com a directrius que poden ajudar al públic a vincular-se amb el paisatge d'una forma diferent a la de la representació mítica. Són les representacions d'un esforç, d'una ascensió en la qual la protagonista és la pròpia muntanya, i no la conquesta del cim. En aquestes impressions no veiem un escalador esforçat, sinó la traça d'un record de joventut que fragmenta el massís en vies possibles. No es tracta d'una visió dels seus pics retallats en l'horitzó, sinó de múltiples accessos de coneixement al territori de la muntanya, no ens adrecem al pic més alt sinó a múltiples finals, on sembla que la recompensa sigui el contacte amb la mateixa roca en comptes de la vista panoràmica des dels seus cims. Els dibuixos al carbó reproduïts en aquesta espècie de postals mostren una muntanya viscuda des de l'experiència personal, una relació autobiogràfica amb les mateixes parets, un coneixement de les fissures, els sortints i els roms. En paraules de l'autor:

La meua relació amb la muntanya de Montserrat data de mitjans dels anys 70, quan l'escalada iniciava un període extraordinari de gran transformació. Durant aquest període, que abasta uns set anys, vaig escalar i recórrer exhaustivament i de manera

⁹¹ 3 estadís: culpa, coneixement i ascensió com a forma de purificació, mirar Sant Ignasi de Loyola



Figura 125 a 128. Rodney Graham, selecció de polaroids de la sèrie sobre *Montserrat* (1994). Font: Catàleg de l'artista

molt intensa, sovint en solitari, gairebé tots els monòlits, els indrets més inhòspits de la muntanya, des de les vies més difícils sobre les grans parets, fins a les agulles més petites i perdudes: és l'experiència de milers d'hores passades dins de la muntanya. En aquells anys l'últim ermità, el P. Basili, deixava l'ermita de la Trinitat. La muntanya de Montserrat era un territori poc concorregut, encara s'hi palpava una vida pròpia.⁹²

A l'obra d'Hortalà, Montserrat es converteix en un espai per la reflexió interior, talment com pels seus primers ermitans. Un espai de silenci i recolliment que es mostra al vídeo *Temptacions* (2010-2011) (figura 122 a 124). En aquesta peça Hortalà realitza una animació de dibuixos de les muntanyes que ell mateix ha realitzat a partir d'imatges de postals de Benet Junqué⁹³ en què apreciem unes formacions rocoses tractades gairebé com monuments. El vídeo comença amb una visió de zoom sobre els cims de Montserrat que es va ampliant a una imatge més de conjunt a mesura que el metratge avança. En tenir una vista completa del massís les diferents formacions rocoses comencen a desaparèixer com si fossin personatges que surten d'escena fins acabar amb un fons blanc. Com esmenta el mateix autor: "M'interessa la contradicció que s'estableix entre aquest aspecte primitiu de viure l'espai i reconstruir-lo i, alhora, neutralitzar-lo i en molts casos negar-lo" (Hortalà, 2011, p. 166).

Rodney Graham, amb el treball que presentà l'any 1994 a la Fundació Espais de Poblenou sobre Montserrat, actuà també com a negador d'aquestes visions arquetípiques sobre la muntanya sagrada nacional. En la seva sèrie de polaroids anomenada *Montserrat* (1994) (figura 125 a 128) trobem 80 imatges d'un passeig nocturn pel massís. En aquestes fotografies, l'espectador no pot accedir a les vistes arquetípiques de la muntanya, ja que mostren uns paisatges d'un bosc il·luminat per un flaix que podria estar a qualsevol

⁹² Lluís Hortalà. (2015). *Les temptacions*. Montserrat: Museu de Montserrat. Recuperat de http://www.museude-montserrat.com/docs/lluis-hortala_314_ca.pdf

⁹³ Lluís Hortalà ha col·leccionat postals d'aquesta fotografia del Baix Penedès que fou ordenat sacerdot a Montserrat l'any 1925, Junqué fou director de la impremta de l'Abadía, així com autor d'àlbums de fotografies sobre el massís.

altre lloc del món. És a dir, no es reproduïx la imatge de postal de les torres granítics, sinó que se cerca entre els matolls els rastres de no se sap ben bé què. Aquesta obra es troba influenciada per un dels primers treballs de Graham l'any 1976 anomenat *75 polaroids*⁹⁴ format per una sèrie d'instantànies d'un passeig nocturn pels boscos limítrofs a la ciutat d'Abbotsford a Canadà. La metodologia que utilitza per representar un bosc gens mític al voltant de la seva ciutat d'origen li serveix també per aquest projecte. A les polaroids de Montserrat, Graham practica una aproximació molt allunyada d'allò romàntic o bucòlic, es tracta més aviat d'un recorregut d'exploració misteriós i gairebé absurd. Les imatges de caràcter amateur de Graham d'un bosc nocturn il·luminat pels flaixs de la càmera estan ben lluny de l'arquetip de muntanya mítica nacional, i es comporten més aviat com una negació de qualsevol concepte al voltant del pintoresc. La sèrie de Graham tracta de la desorientació al bosc com una desorientació a la vida, i la sortida a la muntanya de nit com una negació del viatge turístic, quines vistes de postal es poden veure de nit? a quina visió panoràmica pots accedir? La nit ens direcciona la mirada al metre i mig de terreny que tens davant teu, la nit interpel·la a la necessitat de veure el més proper, a dures penes el camí.

Una altra obra que ens parla sobre la negació dels llocs mítics és la peça d'Ibon Aranberri inclosa en la col·lecció del MACBA anomenada (*Ir. T. n. 513*) *Zuloa* (2007) (figura 129 a 132). En aquesta instal·lació l'autor mostra un compendi de documentació sobre el tancament d'una cova prehistòrica basca. Aranberri tanca la cova amb una estructura plana i opaca que cobreix l'espai de la boca d'entrada. El sistema emprat consisteix en panells metàl·lics modulars negres que, units entre si, tapen la totalitat de la superfície d'entrada excepte un forat per tal que els ratpenats puguin sortir i entrar lliurement, també hi col·loca una porta d'entrada per utilitzar-la en

⁹⁴ Graham, R., Heynen, J., Meschede, F., Lerm Hayes, C.-M., & Arnold, G. (2010). *Rodney Graham : a través del bosc*. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

cas de necessitat. Allunyada de les zones urbanes, la cova d'Iritegi es troba en els voltants de la serra d'Aitzgorri, al fons d'una estreta vall pertanyent al terme municipals d'Oñati (Guipúscoa). La cova consta de diferents galeries subterrànies que s'estenen al llarg de diversos quilòmetres, una de les quals forma l'entrada principal, d'un diàmetre aproximat de 5 m. És considerat un lloc d'alt interès biològic, ja que hi ha en el seu interior hi viuen espècies protegides de ratpenats.

Com esmenta Enguita (2011, p. 24) al text del full de sala de l'Exposició *Organigrama*, organitzada per la Fundació Tàpies, l'obra d'Aranberri és un conjunt de desenvolupaments autònoms d'un procés en el qual una sèrie d'accions (investigar, negociar, tancar, convidar, disposar, desplaçar) se succeeixen generant una cadena d'irrupcions violentes en l'ordre establert: el treball de camp i de negociació amb les institucions; la intervenció física i simbòlica del tancament de la cova; l'esdeveniment de la visita extemporània d'un grup al lloc generen un sistema constructiu compost per mobiliari, fotografies, dibuixos, una pel·lícula i altres materials desplegat en l'espai expositiu. L'artista, que ha fet del territori i la manipulació que el poder econòmic i polític fa una de les seves principals obsessions en el seu treball, explica com el tancament de la cova és un gest que simbolitza la idea de ratllar sobre la subjectivitat dels llocs. En paraules de l'artista:

quise trasladar ese gesto de borrar, de cuando tachamos un párrafo, o cuando eliminamos una forma de información. Es una idea de un acto gestual, casi impulsivo, ¿como se trasladaría al espacio físico, abierto, en la naturaleza?⁹⁵

De la mateixa forma que Graham nega la iconicitat de Montserrat a través d'imatges nocturnes rastrejadores, Aranberri col·lapsa la iconicitat d'un es-

⁹⁵ Aranberri, I. (2011). *RWM Especiales: Fons Àudio #10 Ibon Aranberri*. Barcelona: Radio Macba. [Podcast]. Recuperat de <http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri>



Figura 129. Ibon Aramberri, vista de la instal·lació (Ir. T. n. 513) Zuloa (2007). Font: Macba

Figura 130. Ibon Aramberri, imatge de l'excursió organitzada amb el projecte (Ir. T. n. 513) Zuloa (2007). Font: Fundació Tàpies

Figura 131. Ibon Aramberri, vista del tancament de la cova (Ir. T. n. 513) Zuloa (2007). Font: Fundació Tàpies

Figura 132. Ibon Aramberri, vista del forat al tancament des de l'interior de la cova (Ir. T. n. 513) Zuloa (2007). Font: Fundació Tàpies

pai simbòlic pel nacionalisme basc mitjançant un acte d'ocultament. Tancant la cova evidència la sacralitat de certes geografies. És quan ens impedeixen la visió, que veiem allò ocult. És en l'obstrucció que es posen de manifest les connotacions del lloc en l'àmbit polític i nacional, com ell mateix explica:

Mi interés nunca fué destruir, sinó más bien alterar y afectar más como al imaginario colectivo y de cómo algo violento resulta violento más por la subjetividad que implica, por todas las connotaciones políticas y sociales que realmente no tienen porqué afectar al espacio natural ni a la vida, ni a la biología vamos a decir. este aspecto era importante para mi, comprobar que ese grado de violencia se da en tanto que construcción y no en tanto que digamos agresión en el hábitat.⁹⁶

La violència simbòlica del tancament de la cova és, a més, compartida de forma comunitària amb l'organització d'una visita guiada. L'artista documenta aquesta excursió al voltant d'un paisatge inexplorat i nevat fins a arribar a la cova tancada. El viatge organitzat es converteix així en una acció desproveïda de la finalitat última de qualsevol acte turístic, veure el lloc turístic, d'aquesta forma Aranberri explora fins última instància la negació de la simbologia del lloc.

2.4.3. L'arquetip noucentista: La mediterrània i l'Empordà

L'eclosió del Noucentisme se situa l'any 1906, amb l'aparició del *Glossari* d'Eugeni d'Ors. Encara que en un principi el moviment sorgeix com a reacció als ideals romàntics propis de la Renaixença, i específicament enfront del Modernisme català, els dos moviments artístics formaren part del mateix procés de redefinició nacionalista de Catalunya. El Modernisme significava l'etapa més organicista i lliure, mentre que el Noucentisme representava la serenitat,

⁹⁶ Ibid.



Figura 133. Josep Puig i Cadafalch durant la seva primera visita a les excavacions d'Empúries, començades l'any 1908 per la Junta de Museus de Barcelona. L'acompanyen Josep Pijoan i els membres de la Junta Delegada a l'Escala, Rossend Pi i Josep Poch. Font: MAC Empúries per catàleg expositiu

Figura 134. Visita dels membres del Centre Excursionista de Catalunya a les ruïnes d'Empúries amb el guiatge de Josep Puig i Cadafalch (al centre, amb un paraigua). (1909). Font: AME Esquirol per catàleg expositiu

Figura 135. Vista de les excavacions d'Empúries efectuada per la Junta de Museus de Barcelona el dia 26 d'agost de 1908. Font: AME Esquirol per catàleg expositiu

el classicisme, i una certa tornada a l'ordre. L'arquetip paisatgístic que s'assimila al Noucentisme és la mar mediterrània com a font de la tradició grega. D'aquesta manera, les arrels catalanes noucentistes es construeixen a partir de l'arribada del classicisme grec al port d'Empúries erigint les seves ruïnes (figura 133 a 135) com l'espai icònic on trobar l'origen que connecta la pàtria catalana amb l'ordre i l'equilibri.

Com explica Vazquez (2015), el país va recordar-se de les ruïnes d'Empúries el 1908 i va impulsar-hi la primera campanya d'excavacions sistemàtiques⁹⁷, buscant-hi el gresol de les essències pàtries que estava promovent el Noucentisme. A *La voluntat clàssica de Catalunya*, Pau Guinart analitza l'aprofitament nacionalista del jaciment grec per construir una identitat de país fonamentada en el classicisme mediterrani, posant-les en relació amb altres operacions europees semblants de reivindicació arqueològica com a forma de reforçament de l'imaginari nacional. Aquesta resurrecció de les ruïnes d'Empúries és promoguda per la mateixa elit que va buscar en el romànic les essències de la catalanitat⁹⁸, i que va voler influenciar també en l'àmbit polític defensant sempre els seus propis interessos. Segons l'autor: "El classicisme dels noucentistes té una clara voluntat d'influir en l'acció política, sobretot en defensa dels interessos de la burgesia que conforma la Lliga regionalista. D'aquí es pot deduir el gran interès mostrat per la recuperació de les ruïnes d'Empúries, que simbolitzaven el revestiment noble d'aquest classicisme" (Guinart, 2014, p. 89)

⁹⁷ "L'any 1907, la Junta de Museus de Barcelona -entitat formada per l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona i presidida per l'arquitecte, historiador i polític catalanista Josep Puig i Cadafalch va decidir, després de llargs debats, iniciar els treballs arqueològics a Empúries. Aquesta resolució va suposar que tot el pressupost consignat a la compra anual d'antiguitats per part de la Junta s'utilitzés per adquirir terrenys a Empúries i excavar-los d'una forma planificada. Va ser una decisió valenta, aferrissadament defensada per Puig i Cadafalch, que es desmarcava de la vella pràctica de comprar als propietaris dels camps emporitans els objectes arqueològics que trobaven feinejant o fent clots a les necròpolis emporitanes. D'aquesta manera, a finals d'aquell any de 1907, es va crear una comissió formada per Enric Prat de la Riba -aleshores President de la Diputació de Barcelona-, el mateix Josep Puig i Cadafalch i Jesús Pinilla, també membre de la Junta de Museus." en Aquilué, X., Castanyer, P., Monturiol, Joaquim, Oliveras, C., Santos, M., & Tremoleda, J. (2008). *100 anys d'excavacions arqueològiques Empúries (1908-2008)*. L'Escala: Museu d'Arqueologia de Catalunya i Ajuntament de l'Escala. p. 17

⁹⁸ Puig i Cadafalch liderava ambdós projectes.

La Mediterrània, a més, també era l'escenari de les conquestes medievals de Guifré el Pilós i Jaume I. El territori d'un passat gloriós on la catalanitat cristiana va estendre la seva influència fins als confins més orientals d'aquest mar. Prat de la Riba va voler recuperar aquesta idea de l'expansió gloriosa medieval amb el seu projecte sobre l'imperialisme català⁹⁹ que connecta directament amb les gestes dels fundadors de la pàtria¹⁰⁰. De fet aquest arquetip de conquesta a través de la Mediterrània es perpetua fins a l'actualitat quan l'any 2010 Artur Mas empra símils mariners en el seu discurs d'investidura. El llavors president, besnét d'un capità de mar¹⁰¹ (figura 136) que va fer les

99 “L’any 1906 es publica la màxima definició doctrinal del catalanisme *La Nacionalitat Catalana* d’Enric Prat de la Riba. Es tractava d’un llibret fet a petició de Cambó, d’Ors i Pijoan perquè coincidis amb la Festa de l’Homenatge. L’autor hi explicava els elements definitoris del catalanisme, així com la seva evolució des del 1714 fins a la seva actualitat; i acabava parlant de l’imperialisme com el mandat d’enfortiment interior a què tot nacionalista havia de contribuir amb entusiasme. Simultàniament, a la revista *La Veu de Catalunya* Eugeni d’Ors (Xènius) publicava una columna diària titulada “Glosari”, on anava desgranant els plantejaments culturals moderns amb els quals s’havia d’identificar la intel·lectualitat catalana: era la definició del noucentisme, una filosofia pràctica presentada en dosis diàries en què s’exaltava la mediterraneïtat, el fonament clàssic enfrontat a l’amanerament romàntic vuitcentista, la “civilitat” o el valor suprem de la vida urbana, o l’arbitrarietat amb què l’intel·lectual havia d’actuar en benefici del comú nacional. Quan D’Ors va llegir l’acabament imperialista de l’obra de Prat no dubtà a posar els seus noucentistes a les ordres del projecte pratià.” en Casassas Ymbert, J. (2014). Prat de la Riba i la seva generació de creadors inquietos. Recuperat 13 març 2017, de <http://www.cdl.cat/prat-de-la-riba-i-la-seva-generacio-de-creadors-inquiets>

100 “Guifré y Jaume I aparecían como los fundadores de la patria catalana y quienes la habían dotado de un Estado; la diferencia era que mientras ellos habían trabajado por la independencia absoluta, ahora el objetivo era hacerlo para lograr la constitución de un Estado catalán asociado de manera federativa con el resto de los estados de una hipotética federación ibérica. A pesar de esta diferencia, el objetivo de Prat era mostrar que unos y otros habían trabajado por lo mismo” en Codera, M. F. (2011). La Catalunya medieval en la construcción del nacionalismo lligaire. *Historia Contemporánea*, 45, 605-636, p. 615.

101 “Artur Mas i Reig, natural de Vilassar de Mar, fill d’una família de navegants molt arrelada al poblé, va néixer l’any 1852. Va quedar orfe de pare quan només tenia onze anys, i per aquesta trista circumstància ell i els seus cinc germans foren acollits amb paternal cura pel seu oncle Pere Mas i Artur Mas i Reig a l’edat d’uns 30 anys. Roig, el célebre i mític capità conegut amb el sobrenom de Pigat, de qui tant s’ha escrit i comentat. Després de fer els seus estudis primaris va ingressar a la carrera de nàutica, tan en voga llavors, i va obrir-se camí en aquells temps difícils a base de serietat i de bon fer. Obtingué el títol de pilot en l’examen que va passar a l’apostadero de L’Havana l’any 1875, i el de capità a Cartagena cap al 1880... El juny de l’any 1884 pot entrar al servei de la gran naviliera vilassarenca «Nicolás Mir i Cia.», popularment més coneguda pel nom de Ca la Droga, i embarca en el bergantí-goleta Alfredo com a pilot; en aquest veler va realitzar durant alguns anys viatges seguits en l’anomenada «carrera del tasajo». El 1888 ascendeix a capità efectiu, i continua en el mateix vaixell. El 24 d’agost de 1891, mentre és al port uruguaià de Montevideo, és traslladat a la corbeta Sebastiana, també de la mateixa naviliera; aquesta nau és de procedència anglesa, construïda a les drassanes de Sunderland el 1873, i de 652 tones. Amb referència en aquesta embarcació podem dir que era com la nau capitana per la seva anadura, facilitat de maniobra i el rendiment en tots els aspectes que contínuament els oferia. Com a nota sentimental diguem que els armadors van donar-li el nom de Sebastiana en memòria d’una filla de molt pocs anys que se’ls havia mort. El capità Mas va navegar amb èxit i gairebé sense interrupció en aquesta corbeta i sempre en la línia del «tasajo» fins al 1904, quan per una greu malaltia va haver de desembarcar al port de Cadis, i va acomiadar-se de la mar. L’any 1905, en part recuperat, juntament amb un seu familiar va formar societat a Barcelona en una empresa dedicada a la compra i venda de deixalles de coto. L’any 1917 es retira definitivament d’aquesta seva nova vida comercial. Però més endavant encara participa activament en la direcció de la coneguda «Mina Vella», i a més, com a enemic que era de la inactivitat, va exercir el càrrec de regidor del nostre Ajuntament”. en A.M.S. (1988). Don Arturo. *Singlades: Revista d’història i patrimoni cultural de Vilassar de Mar i el Maresme*, (6), 5-6. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/Singlades/article/>

Amèriques a bord de la corbeta *La Sebastiana* (figura 137), féu servir les analogies navals per referir-se al moment polític que s'estava vivint després del tombament del Nou Estatut de Catalunya pel Tribunal Constitucional (Mas, 2010, p. 35):

Malgrat els forts cops de vent i de mar que han fet escorar i alguns cops embarrancar el vaixell de la nostra història, la vitalitat del catalanisme ha proporcionat a la gent una brúixola i un mapa molt valuosos. Ara ens toca a nosaltres, dones i homes de començaments del segle XXI, de fer servir la brúixola amb encert i tornar a mirar el mapa per avançar. I començar una nova singladura, aprofitant els vents favorables que puguem trobar.

2.4.4. Models "territorials" per l'acció política i pel turisme intern

És precisament amb el timó de la *Sebastiana* (figura 138), el vaixell del seu rebesavi, que Artur Mas pren possessió del seu despatx a la Generalitat, penjant-lo a la paret per tal que el guiés en el camí de la presidència del país. D'aquesta manera, els símsils mediterranis d'arrels gregues del Noucentisme es transformen i prenen com a referent el comerç marítim amb les colònies caribenyes espanyoles. L'esplendor de la burgesia catalana, que inflà els seus patrimonis amb el comerç a les Amèriques arran de la signatura del Decret de Lliure Comerç, és l'elit que fa créixer l'arquetip de la Mediterrània amb el Noucentisme. L'imaginari mariner que conforma Catalunya com a primera potència d'exportació de productes nacionals consolidant la seva flota mercant com una de les més importants de l'època, és molt present encara per una classe social que deu el seu patrimoni primordialment al comerç marítim. La Mediterrània fou, doncs, el punt de partida i de tornada de la

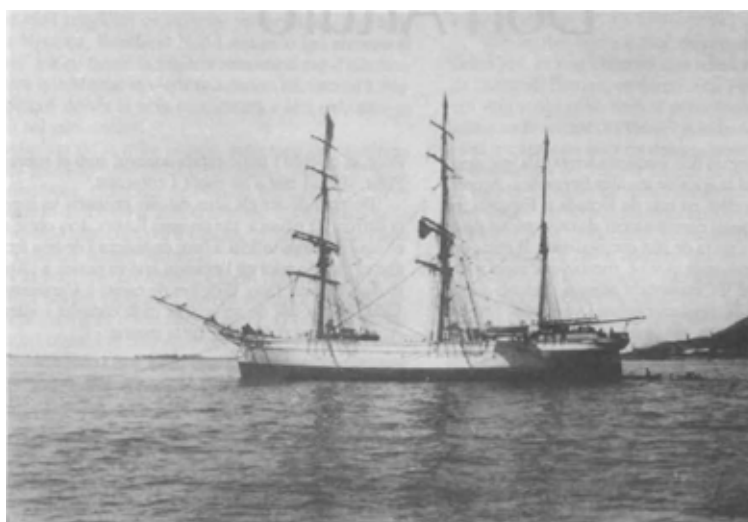


Figura 136. Artur Mas i Reig, besavi del president Artur Mas a l'edat de 30 anys (Entre 1880 i 1890). Font: Singladures, Butlletí del Museu Municipal de Vilassar de Mar

Figura 137. La corbeta Sebastiana (s.d.). Font: Singladures, Butlletí del Museu Municipal de Vilassar de Mar

Figura 138. Artur Mas amb el timó de la Sebastiana que va heretar (2016). Font: Pedro Madueño per La Vanguardia

riquesa que generaren els avantpassats de Mas¹⁰², i ell els homenatja al discurs de cent dies de legislatura l'any 2011 referint-se als vaixells que empraren en la conquesta comercial de les Amèriques:

Tothom suposo que és conscient, crec que és així o almenys crec que molta gent ho és, que el vaixell en el qual estem tots plegats és un vaixell que està escorat, inclinat, perquè la càrrega s'ha desplaçat cap a un costat i això fa que el nostre vaixell vagi amb aquesta inclinació. I tothom sap que quan un vaixell va massa inclinat si no l'equilibres hi ha el perill de bolcar. I estem fent tot el possible, tot el que cal per equilibrar aquest vaixell, per moure la càrrega, per estabilitzar-la, per no inclinar aquest vaixell d'una manera perillosa. I quina és aquesta càrrega? És el deute i el dèficit. (...) això és aquesta càrrega que està desestabilitzant el nostre vaixell col·lectiu, que és el nostre país i la seva principal institució, la Generalitat de Catalunya. (Mas, 2011, p. 3)

El nacionalisme polític des del fi de la dictadura ha anat encadenant els referents paisatgístics arquetípics: si la muntanya era l'escenari primigeni de Jordi Pujol en la primera etapa de la democràcia, durant aquests últims anys de processisme, la Mediterrània s'ha convertit en el referent d'Artur Mas. I sembla també que ho és també pel seu successor Carles Puigdemont, deixant-se fotografiar a un altre lloc icònic de la burgesia catalana: Cadaqués¹⁰³. La Mediterrània s'erigeix des de principis de segle XX, com a imatge del catalanisme burgès, aquell que gaudeix del sol i la calma a la Costa Brava mentre els habitants locals amb prou feines sobreviuen mitjançant el negoci de la pesca local. El 1909, el Centre Excursionista de Catalunya i l'empresa Turisme Marítim organitza la primera excursió a la "Costa Brava Catalana" a bord del vapor Balear portant personalitats del món cultural, polític i periodístic, a l'Escala i Sant Martí d'Empúries.

102 Als pobles del Maresme, i Vilassar de Mar concretament, vila natal d'Artur Mas, es celebra la Fira dels Indians durant la Festa Major en commemoració al passat indià del poble.

103 Durant l'estiu del 2016 la seva amiga Pilar Rahola penjà al seu perfil Twitter unes fotografies del president durant les seves vacances a Cadaqués. En Una festa a Cadaqués amb Carles Puigdemont genera debat a les xarxes socials. (2016). TV3. Cadaqués. Recuperat de <http://www.ccma.cat/324/una-festa-a-cadaques-amb-carles-puigdemont-genera-debat-a-les-xarxes-socials/noticia/2744811/>

En la campanya de promoció hi va intervenir Puig i Cadafalch, que seria un dels expedicionaris, i Ferran Agulló. Aquest últim personatge, escriu l'any 1908 uns articles al diari la *Veu de Catalunya* en què va encunyar el terme "Costa Brava". De fet en aquells escrits, concretament al quart article, es referia a aquells paisatges en termes econòmics, i comenta com la indústria del turisme pot esdevenir la solució als problemes que pateixen les poblacions d'aquelles comarques: "No ha arribat l'hora de comprendre que la salvació de molts pobles de la Costa és la indústria dels forasters". (Pagès, 2014). Agulló va pronosticar com la indústria del turisme acabaria sent la resposta fàcil per la generació de riquesa al litoral català. El problema és que aquesta idea del progrés ha generat un turisme de baixa qualitat basat en l'especulació urbanística que ha destrossat el litoral català¹⁰⁴, també el de la Costa Brava. Curiosament, els reductes de costa on segueixen estiuant bona part de la burgesia catalana com Cadaqués, segueixen intactes a la pressió urbanística tal com explica Soler i Prats (2006, p. 158)

Las clases medias autóctonas se suman pronto al fenómeno y, dentro de la misma costa, especialmente de la Costa Brava (de Blanes al Cabo de Creus), se generan refugios elitistas, tanto para las élites propias como forasteras, como Cadaqués o Begur, que contrastan con las ubicaciones más populares y masificadas, que podrían representar, en este mismo contexto, Lloret y Platja d'Aro.

També Josep Pla és un escriptor que incorpora l'arquetip de la Mediterrània a la seva obra i el relaciona amb l'arquetip de la Catalunya Vella originari de la pàtria. El seu volum *Viatge cap a la Catalunya Vella*, és un exemple clar d'aquesta relació literària on a través de diferents llibres: *De l'Empordanet a Barcelona*, *De l'Empordanet a Andorra* i *De l'Empordanet a Perpinyà*, Pla ens

104 L'estudi de Greenpeace posa l'alerta en la destrucció de la costa espanyola. A partir de les Dades de l'Anàlisi d'imatges de satèl·lit es pot copsar que a Catalunya el 44% de la seva costa està destruïda, encapçalant la llista de pobles amb més ocupació del litoral estan Cubelles (Barcelona) i Torredembarra (Tarragona) en Marcos, P., del Río, S., San Román, M., González, M., & Rabal, V. (2013). *Destrucción a toda costa 2013 Análisis del litoral a escala municipal*. Madrid: Greenpeace España. Recuperat de http://www.greenpeace.org/espana/Global/espana/report/costas/DTC_2013.pdf

descriu la Catalunya humida, verda, pirenaica però també la Catalunya mediterrània que forma part de la vessant nord del país i alhora del territori arran de la veritable catalanitat. Josep Pla va contribuir amb l'enaltiment de l'arquetip de la mediterraneïtat com explicita Fuentes (2013) amb la creació entre els anys 40 i 50 d'una sèrie de textos com la *Guia sobre la Costa Brava* en la qual: "Codificà la Costa Brava com a paradís mediterrani, reprenent l'herència d'aquells intel·lectuals propers a la Lliga regionalista i el Centre Excursionista de Catalunya, com Francesc Cambó, Lluís Duran i Ventosa o Ferran Agulló" (p. 57)¹⁰⁵. Seguint doncs la tradició noucentista Pla presentava la Costa Brava com una arcàdia mediterrània: recorrent els seus camins fent tot tipus d'observacions geogràfiques, botàniques i etnològiques, i mantenint converses casuals amb els pagesos que es creua. Josep Pla idealitzava el seu paisatge quotidià —ell era nascut a Palafrugell— i construïa una imatge d'allò pintoresc en la senzillesa de la gent que l'habitava, bescanviant les imatges del paisatge pastoral de pagesos per pescadors, on normalment trobaríem escenes de camp i bestiar amb Pla trobem barques amarrades a les cales de la Costa Brava. (Fuentes, 2013)

El paisatge intacte de la Costa Brava, concretament el Cap de Creus, és també l'escenari escollit per l'artista Enric Farrés en el seu vídeo *El viatge frustrat* (2016) (figura 139 a 143) que s'inspira en el dietari del mateix nom de Josep Pla. El vídeo de Farrés emula el viatge que va fer Pla i Hermós— protagonista del text original— des de Calella de Palafrugell fins a França tot resseguint la Costa Brava. Al final del viatge del dietari de Pla, quan ja estan a punt d'arribar al seu destí, els dos navegants albiren el que podria ser un vaixell de guerra i decideixen recular, ja que Hermós es troba atemorit perquè li reclamin uns permisos de navegació dels quals no disposa. Tal com explica Farrés al vídeo, aquest relat, que sembla autobiogràfic, en realitat no

¹⁰⁵ Traducció pròpia: "codificó la Costa Brava como paraíso mediterráneo, retomando la herencia de aquellos intelectuales próximos a la Lliga Regionalista y el Centre Excursionista de Catalunya que, como Francesc Cambó, Lluís Duran i Vento- sa o Ferran Agulló"



Figura 139 a 143. Enric Farrés, fotogrames del film *El viatge frustrat* (2016). Font: L'artista

ho és, ja que Pla se situa a si mateix nostàlgic del seu pare en un altre dietari al mateix dia que hauria d'estar navegant. Podríem dir que l'origen del viatge en el qual es basa el vídeo de Farrés és un trajecte que no arriba a la seva fi, un viatge truncat on sembla que l'autor original prefereix centrar-se en la descripció de la gent i els seus costums més que en propòsit que el porta a fer-lo.

En un temps en què allò productiu és el que s'imposa, també en el món de l'art, Farrés ens proposa abandonar aquest temps i enmig de l'època vacacional s'embarca en l'emulació d'un viatge que no arribarà tampoc al seu final recurrent el paisatge del què era el seu familiar¹⁰⁶, Josep Pla, i a la vegada el territori d'origen de l'artista, ja que ell va néixer a Palafrugell també.

Farrés s'embarca en una travessia a remolc d'un col·leccionista que és qui finança el projecte. I mentre ell es troba estirat la major part del temps realitzant vídeos i fotografies des de la seva barqueta sense motor el col·leccionista el va estirant per la Costa Brava com un natzarè que va arrossegant la seva penyora en una processó. El resultat és un vídeo creat a partir de múltiples gravacions de caràcter amateur que es va lligant amb la descripció que fa l'artista amb una finestreta intercalada com a narrador omnipresent. Farrés va construint un relat que es construeix com una teranyina entre el que va donar de si el seu propi viatge i referents propis que va introduint a manera de mosaic utilitzant l'escriptori del seu ordinador com a llenç. La història de la travessia transcorre, no tant en la descripció del paisatge, com en les relacions que estableix a partir de les múltiples parades que realitza. Talment com Pla féu en el viatge original, són les persones el que fan el paisatge i no al revés.

¹⁰⁶ Josep Pla és familiar d'Enric Farrés

Les vistes que hom espera trobar d'una naturalesa intacta, al cap i a la fi estan recurrent el parc Natural del Cap de Creus, no es reflecteix d'una forma clara, al contrari es mostren escenes del que seria la cara B de la Costa Brava, com quan es presenta un recull d'imatges tòpiques de l'Escala com un lloc sense encant, totalment dirigit pel turisme massiu. Tampoc Empuriabrava surt ben parada, tot i que l'autor demostra certa fascinació pel seu tarannà kitsch. L'arquetip de la mediterraneïtat es posa en entredit per l'economia turística que tot ho toca i l'artista es va detenint en aquests aspectes en diferents moments del film, com per exemple quan intercala imatges de *selfies* de turistes entre els fotogrames d'altres turistes fent-se fotos als miradors de Cadaqués. L'autor fins i tot s'interroga sobre la naturalesa del seu treball respecte al fet turístic i comenta:

vàm pujar a l'església i anava fent fotos, vídeos, tot això, i... aquí es quan em vaig començar a adonar que, de fet, el que estava fent jo amb el documental, ho estava fent tothom. Tothom es documenta a ell mateix durant les seves vacances. Això del fer turisme, ... el turisme és una cosa que es fa, tu no pots comprar un turisme, vendre un turisme, ensumar un turisme, la qüestió és fer turisme. És una cosa que es fa, es fa i alhora es documenta. I aquí veveu aquest plano, que és aquesta noia que s'està fent fotos a ella mateixa i cada cop hi ha més gent, i més gent. I aquí em vaig adonar si tot això que estava gravant valia la pena o no. Si no hagués estat millor anar passant de poble en poble i demnar algú que em fes una foto simplement com : Yo he estado aquí, Yo estuve en Francia, Yo estuve en Cadaqués, i que la gent me la enviés i ja està. Una mica per jugar amb la figura del testimoni, que és necessària, perquè és la que certifica que jo he estat aquí, o allà. Bàsicament vaig pensar que estava bé però que per si les mosques continuaria filmant les coses queem convinguessin. ¹⁰⁷

Farrés filma el seu viatge per un paisatge en què no para massa atenció fins que s'atura a la cala del Junquet i comenta que "és xul·lo" per com aquest espai es relaciona amb la història original de Pla, que situa en aquest lloc un

¹⁰⁷ Extracte de la narració del mateix artista durant la pel·lícula

thriller anomenat *Pa de Raim* on la cala és l'escenari d'una trama de contraban. De fet, durant tota la pel·lícula, Farrés va fent inventari del paisatge i les coses que troba durant el viatge amb la seva pròpia biografia, fòbies i passions, com per exemple quan es refereix als plenairistes submarins de les illes Medes. És talment com si tot allò que té a veure amb el paisatge s'infongués d'una actitud que es va teixint entre l'absurditat, la sorpresa i la passió kitsch. La perplexitat innocent i la mofa es van contraposant al llarg del tot el vídeo, fent del paisatge sobretot un escenari on es desenvolupen els personatges de la pel·lícula: el col·leccionista, altres artistes amb què comparteix el viatge, o els amics amb els qui va quedant per passar les nits a terra. Finalment, quan arriba a Port de la Selva, al final del seu trajecte, ens retrobem amb el paisatge, ja per fi per reconèixer no tan sols l'arquetip mediterrani, sinó sobretot l'arquetip romàntic de la posta de sol. Aquí l'autor, amb certa sorna, comenta que ens mostra les imatges de la badia amb el sol ponent-se i un veler travessant-la perquè són imatges "que valen la pena". D'aquesta forma, una obra que havia evidenciat les fractures del paisatge turístic es retroba amb ironia amb el paisatge icònic que no pot obviar: les postes de sol al mar. Aquestes representacions d'efecte balsàmic en qualsevol espectador, ens proporcionen un moment de connexió amb la natura on poder somiar, com ell mateix comenta "són un moment reflexiu" que posen en joc l'arquetip de tots els arquetips romàntics.

Oriol Vilanova, a la seva exposició *Diumenge* (2017) (figura 144 a 145) també disposa una enorme selecció de postes de sol en forma de col·lecció de postals a les sales expositives de la Fundació Tàpies. L'artista aplega en aquesta mostra totes les targetes postals que ha col·leccionat al llarg de més de quinze anys. Les postals adquirides en mercats de segona mà, com el de Sant Antoni de Barcelona, o el de la Jeu de Balle a Brussel·les on resideix, estan aplegades per conceptes temàtics, essent el de les postes de sol és un dels més extens i colorit en entrar a l'espai expositiu. La ingent quantitat de representacions simbòliques que aplega Vilanova evoquen les ruïnes de la societat de l'espectacle

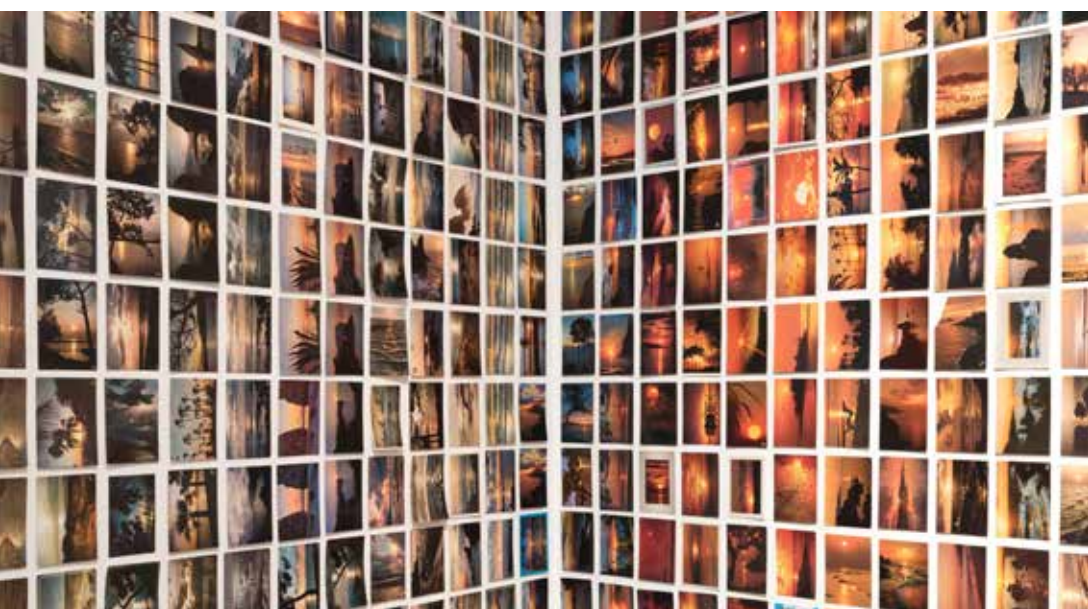


Figura 144 i 145. Oriol Vilanova, *Diumenge* (2017). Font: Oriol Vilanova per la Fundació Tàpies

de Guy Debord, segons l'artista: “Els mercats de puces són ara santuaris”¹⁰⁸ on poder rescatar les imatges icòniques dels anys seixanta, setanta i vuitanta. La iconicitat de les postes de sol, però, no es troba precisament en ruïnes, sinó que és quelcom que traspasa èpoques i modes, i segueix posicionant-se com un *trend* en l'època de l'Instagram¹⁰⁹. Les postes de sol emocionen i evocuen un moment d'introspecció cap a no sé ben bé quin lloc dintre d'un mateix, tenen la capacitat d'atrapar-nos en un ideal de bellesa romàntic que ens fa detenir davant d'una espectacularitat que som incapaços de defugir.

2.5. La mercantilització institucional del paisatge

La nostra concepció del paisatge català es troba, doncs, condicionada per arquetips que s'han anat construint al llarg dels segles i que a més han estat reforçats per moviments polítics de caràcter nacionalista. Aquesta mediatització dels paisatges catalans que correspon al territori de la “Catalunya Vella” creada a través de les arts plàstiques, visuals i literàries, i sobretot per la publicitat turística, ha construït un imaginari col·lectiu que associa certes imatges de Catalunya amb allò bell o pintoresc. Com apunta Nogué (2007, p. 379), “el paisatge real, per adquirir més rellevància, ha de ser «mediatitzat»; ha de passar pel poderós filtre de la imatge, si pot ser estereotipada (i, encara millor, arquetípica)”¹¹⁰. Ens trobem en un moment de mercantilització del paisatge en el qual no podem diferenciar clarament entre el territori real i el representat a causa del fenomen del turisme. Pisón (2009) també ens apunta aquesta idea de paisatge en tant que sistema d'imatges que va més enllà del territori real. En aquest sentit l'autor aprofundeix en com la fotografia té un pa-

¹⁰⁸ Declaracions de l'artista extretes de: Oriol Vilanova. Diumenge. (2017). Recuperat 19 maig 2017, de <https://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1465>

¹⁰⁹ Només cal fer un petit experiment un dia on la posta de sol sigui especialment espectacular i veurem com una gran majoria de perfils en aquell espai determinat retrataran la mateixa imatge pintoresca.

¹¹⁰ Traducció pròpia: “el paisaje real, para adquirir más relevancia, debe ser «mediatizado»; debe pasar por el poderoso filtro de la imagen, a ser posible estereotipada (y; aún mejor, arquetípica)”

per primordial en aquest mecanisme generant una universalització d'allò local, una generalització d'allò concret, i una persistència d'allò passatger.

Per tant, quan la mediatització i la construcció d'imatges del paisatge es fa des de la institució no podem obviar que existeix una intenció i una voluntat política determinada darrera del sistema de representació que les divulga. Tal com hem observat amb els moviments nacionalistes de la Renaixença i del Noucentisme, la mirada cap al paisatge va detenir-se especialment en espais mítics que connectaven amb les arrels nacionals catalanes. D'aquesta tendència, n'era conscient el conseller de Territori i Obres públiques, Joaquim Nadal durant el tripartit. És molt significatiu que un polític i historiador com Nadal, que fou conseller del Departament de Política Territorial i Obres Públiques del 2003 al 2010, expliqui d'una forma meridiana les relacions entre els arquetips del paisatge català amb la Renaixença, el moviment excursionista i el nacionalisme polític establint tres tipologies de paisatges preferits pels catalans: la mediterrània, el Pirineu i Montserrat:

La invenció del paisatge en l'imaginari nacional de Catalunya és un fet constatat. L'abundant literatura al voltant del paisatge, els paisatges, de Catalunya, i la seva cronologia té un clar paral·lelisme amb l'evolució dels moviments culturals de la Renaixença i al propi desvetllament del catalanisme. En aquest sentit podem ben bé dir que hi ha una èpica del paisatge, una poètica del paisatge, una geografia i cartografia del paisatge, una evocació dels paisatges i encara literatura de viatges, literatura científica i, molt singularment, literatura d'excursions. L'associacionisme excursionista, la descoberta del país, la construcció d'un imaginari nacional atorguen als nostres paisatges una singularitat molt especial. Cims, mites, santuaris, monuments s'encadenen de forma indestruïble en un reguitzell de textos que ponderen els valors i les essències d'un paisatge que s'arriba a imaginar gairebé com a immòbil i transcendent. Els moviments literaris i els moviments polítics, el pensament catalanista, seleccionen, successivament o alternativament, els seus paisatges preferits. La Mediterrània per unes arrels

clàssiques, el Pirineu com a bressol de la construcció i la fundació de la nació primer i la reconstrucció nacional després, Montserrat com a paradigma de les arrels cristianes. (Nadal, 2010, p. 158):

Tot i que Nadal, de forma particular, era particularment conscient d'aquests arquetips, no podem dir que des dels àmbits institucional i polític s'hagi fet tot el possible per canviar aquests paradigmes de visualització del paisatge català, ¿o sí? Possiblement des de l'inici de la democràcia a Catalunya la mercantilització del paisatge hagi passat per diferents fases tenint en compte les diferents visions polítiques que han governat el país. Si acordem que la mediatització del paisatge no és quelcom innocent, sinó influenciat per certs models socioeconòmics que pretenen fer del paisatge català una marca, podem diferenciar les diferents tendències i expressions de les mateixes a través dels diferents períodes de govern de les institucions catalanes des de la democràcia. I si Nadal aportava aquesta sensibilitat a les temàtiques de paisatge era perquè el seu govern va voler alterar certes tendències que simplificaven el territori català com objecte de consum. Nadal com a conseller del tripartit impulsà la creació de l'Observatori del Paisatge Català¹¹¹ com un "ens d'assessorament de l'administració catalana i de conscienciació de la societat en general en matèria de paisatge. La seva creació respon a la necessitat d'estudiar el paisatge, elaborar propostes i impulsar mesures de protecció, gestió i ordenació del paisatge de Catalunya en el marc d'un desenvolupament sostenible." Des de l'Observatori s'apunta la sostenibilitat com la via més adequada per tal d'afrontar l'ordenació del paisatge català. L'Agència Catalana de Turisme, exercint la seva influència en els continguts televisius de TV3, aposta però, per la mercantilització del paisatge català amb campanyes institucionals sobre destinacions turístiques on el territori es tractat sobretot com a marca. La visió de Catalunya que

¹¹¹ L'Observatori s'organitza en forma de consorci i s'inclou a la Llei de protecció, gestió i ordenació del paisatge de Catalunya. Es va constituir legalment el 30 de novembre de 2004 i els seus Estatuts van ser publicats al DOGC (Resolució PTO/3386/2004).

proposa l'Agència Catalana de Turisme presenta un paisatg tan mediatitzat, que és difícil reconèixer quin és el paisatge real i quin el representat. Com apunta Joan Nogué (2007, p. 378) “Ens trobem ja de ple en una societat de la visualització induïda, en què la construcció d'imatges i, per descomptat, de paisatges, ha triomfat. Les imatges del paisatge són tan extraordinàriament quotidianes en el nostre univers visual que han arribat a orientar la nostra percepció de la realitat”¹¹². D'aquesta manera la qualificació estètica d'un paisatge quan es contempla té molt a veure amb aquella imatge retiniana que ens ha quedat gravada a partir dels *inputs* mediàtics que rebem constantment.

El paisatge favorit (2009-2010) era una sèrie documental emesa per TV3, la televisió pública catalana, presentada per Raquel Sans on cada setmana personalitats destacades del país mostraven als teleespectadors el racó de Catalunya que més els agradava. El personatge sempre tenia un lligam amb el paisatge que presentava, en alguns casos era el lloc on vivia, en d'altres era el paisatge de la infància, o el d'estiueig. Al final de la seva emissió es realitzava una gala on els televidents podien votar entre tot els paisatges favorits que s'havien presentat durant els diferents capítols. El paisatge guanyador per votació popular fou la Costa Brava, el resultat no estranya gens si tenim en compte que fou un espai representat per dos programes: un dedicat exclusivament, i un altre sobre el Baix Empordanet associat també amb la marca Costa Brava. Si analitzem la tipologia de paisatges que es presentaren durant els diferents programes veiem que un 76% dels paisatges representats formen part del que considerem Catalunya Vella (taula 1), així la representació mítica i arquetípica catalana corresponent als territoris de les essències pàtries estarien molt més representats que la Catalunya Nova (24%).

¹¹² Traducció pròpia: “nos hallamos ya de lleno en una sociedad de la visualización inducida, en la que la construcción de imágenes y, por descontado, de paisajes, ha triunfado. Las imágenes del paisaje son tan extraordinariamente cotidianas en nuestro universo visual que han llegado a orientar nuestra percepción de la realidad.”

Taula 1: El Paisatge Favorit				
Data	Paisatge	Personatge	Cat. V	Cat. N
19/05/2009	El Delta de l'Ebre	Artur Gaya		x
	La Vall de Núria	Toni Albà	x	
	El Collsacabra	Antoni Bassas	x	
26/05/2009	Montserrat	Benedetta Tagliabue	x	
	L'Empordanet	Pasqual Maragall	x	
	El Litoral de Barcelona	Peret	x	
02/06/2009	La Costa Brava	Josep Cuní	x	
	El Baix Maresme	Jordi Pujol	x	
	La Vall de Boí	Araceli Segarra	x	
09/06/2009	El Priorat	Álvaro Palacios		x
	Cadaqués	Helena García Melero	x	
	La Vall d'Aran	Pau Donés	x	
16/06/2009	Sitges	Anna Barrachina		x
	Sant Maurici	Oriol Alamany	x	
	Girona	Eudald Carbonell	x	
24/06/2009	La Garrotxa	Joan Barril	x	
	Lleida	Josep Vallverdú		x
	El Montsec	Cesc Gelabert	x	
30/06/2009	Pedraforca	Carme Rusalleda	x	
	Tarragona	Lluís Gavaldà		x
	Montserrat	Carles Reixach	x	
07/07/2009	Miradors de Barcelona	Lluís Bassat	x	
	Els Ports de Beseit	Jorge Wagensberg		x
	El Bages	Rosa Oriol	x	

Taula 1. Relació de capítols del programa *El Paisatge Favorit* amb la relació de territoris pertanyents a la Catalunya Vella i Nova segons la definició territorial de Catalunya Vella que apunta Font (1985, p.14). Font: TV3

Llegenda. Catalunya Vella=Cat. V., Catalunya Nova=Cat.N.



Figura 146. Jordi Gumí, *Costa Brava, Baix Empordà, Catalunya* (1979). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 147. Josip Ciganovic, *Costa Brava, Alt Empordà, Catalunya* (1981). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 148. Toni Vidal, *Costa Brava, Catalunya* (1985). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 149. Toni Vidal, *Costa Brava, a dream, Catalunya* (1991). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 150 i 151. Emiliano Bechi, selecció de fotogrames de. *In Costa Brava* (2016).. Font: Costa Brava Pirineu de Girona en Youtube

Més enllà del cas d'aquest programa, la Costa Brava és un dels paisatges més mediatitzats pel turisme català¹¹³. En aquest territori hi conflueix l'arquetype paisatgístic mediterrani promulgat pel Noucentisme i la fascinació que la burgesia ha mantingut amb aquests paratges des dels inicis del segle XX¹¹⁴. A més de ser un espai d'oci per l'elit del país també ha mantingut una àura d'espai verge i intacte representada sobradament en les imatges turístiques recreades pel patronat de Turisme que gestiona la marca Costa Brava. Aquesta imatge arquetípica queda totalment reflectida als pòsters dedicats a aquests territoris englobats a la marca Catalunya editats per la Generalitat de Catalunya des de l'inici de la democràcia (figura 146 a 149), així com al canal de Youtube del Patronat Costa Brava que compta amb nombrosos vídeos (figura 150 i 151) que reproduïxen una mirada complaent sobre el territori.

L'autenticitat d'aquestes imatges¹¹⁵ és quelcom que l'artista Joan Rabascall critica en el seu llibre *Costa Brava, 30 anys* (figura 152 a 157). Aquest volum reuneix el que podríem anomenar *antipostals* de la Costa Brava, 12 imatges d'espais no pintorescos de la zona. Imatges que defugen la visió turística caracteritzada per la vegetació verda dels pins, les barques de pescadors, i el blau intens del mar. Rabascall amb la seva sèrie intenta buscar els llocs no representats en aquestes imatges idíl·liques. Els espais que si han patit l'abús de la urbanització desmesurada, i l'impacte del turisme de masses. En la publicació, l'autor ens mostra les imatges que realitzà originàriament en blanc i negre, i la seva evolució amb una segona captura realitzada 30 anys més tard a color. Rabascall inserta, a més, la paraula paisatge

113 el Patronat de Turisme Costa Brava Girona ha creat un banc d'imatges pels mitjans de més de 10.000 fotografies <https://www.periodistes.cat/actualitat/noticies/es-crea-un-nou-banc-dimatges-de-la-costa-brava-i-el-pirineu-de-girona-disposicio>

114 La Costa Brava fou dels anys 30 fins als 50 l'escenari d'estiuicig d'artistes d'arreu com Chagall, Ramon Casas, Picasso, Lorca i Dalí; durant la dictadura la Gauche divine disfrutava de les seves vacances esquerranoses, i fins i tot es convertí en plató exterior per rodatges internacionals com el de la pel·lícula Pandora y el holandés errante amb Ava Gardner i Mario Cabré protagonitzant una tòrrida història d'amor.

115 autenticitat que es posa en evidència amb la campanya del Patronat de Turisme de la Costa Brava anomenada *On comença la Costa Brava? On comença el Pirineu de Girona?* que mencionàvem en la introducció de la tesi.

2. EL PAISATGE VISIBLE INSTITUCIONAL



Figura 152 a 157. Joan Rabascall, *Costa Brava, 30 anys* (2011). Font: Catàleg de l'exposició

traduïda a diverses llengües corresponents a les nacionalitats habituals que visiten la zona. En paraules de l'autor:

...durant l'estiu de 1981, vaig recórrer la Costa Brava, defugint els punts de vista i tòpics habituals. Més tard en vaig escollir dotze que em van semblar representatius, per presentar-la com una proposta de tipologia referida a tot el paisatge d'aquest lloc. Aquesta sèrie d'imatges, de paisatges, va ser feta a partir d'un paisatge conegut per mi des de fa molt de temps, intentant reveure'l i donar-ne una versió inèdita, i sobretot, més apropada de la realitat, que la versió, més o menys, idíl·lica o pintoresca perpetuada per generacions de pintors paisatgistes.

El mot paisatge el trobem integrat dins de la imatge, com una redundància, en diverses llengües. Els practicants de tots aquests llenguatges han contribuït, en més o menys responsabilitats, a la transformació/degradació del paisatge indicat. El mot, però, esdevé un contrapunt i assenyalava que això també és paisatge, si més no des del punt de vista no artístic. Si aquesta sèrie de paisatges de la Costa Brava planteja un problema estètic, en relació al paisatge de la Història de l'Art, també el vol plantejar al paisatge real en contra de l'ideal.

Aquesta revisió no coincidia amb les representacions de centenars de milers de postals enviades a tot el món des d'aquest territori, ni amb les teles pintades que estan dintre els apartaments de les "urbanitzacions" que paradoxalment han contribuït a la desfeta del paisatge inicial, d'una bellesa natural, dels seus habitants dedicats principalment a la pesca i a la petita indústria, i un urbanisme escàs.¹¹⁶

La Costa Brava és també el paisatge de la meva infància, a Tossa de Mar teníem una casa/cabana enmig de la muntanya a la qual solíem anar tots els caps de setmana i també les vacances d'estiu. Aquell espai de llibertat és el que va inspirar l'obra *Paisatges viscuts* (2017-en procés) (figura 158) que po-

¹¹⁶ Declaracions recollides en Museu Empordà. (2011). *Costa Brava 30 anys, dossier de premsa*. Figueres: Museu de l'Empordà. Recuperat de http://www.museuemporda.org/pdf/2012-07/dossier_premsa_RABASCALL.pdf

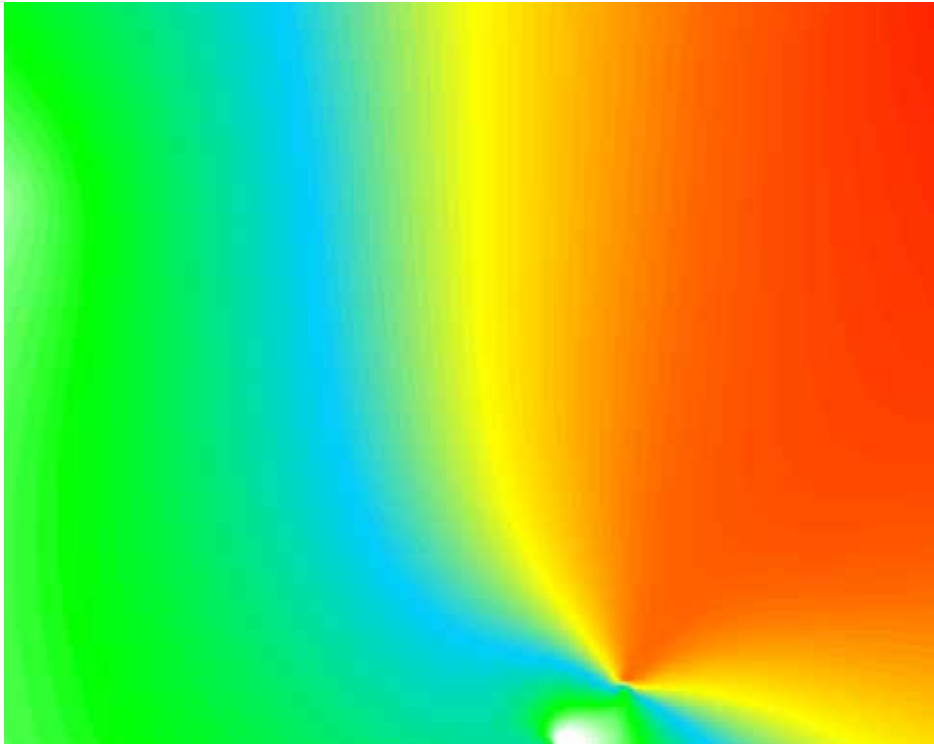


Figura 158. Eva Marín, Imatge del meu mapa resultant de la interpolació dels meus punts dels llocs on he experimentat diferents nivells de felicitat en *Paisatges viscuts* (2017 - en procés). Font: Pròpia

dríem contraposar al programa televisiu *El Paisatge Favorit*. En aquesta obra no s'ensenyen les representacions dels paisatges, sinó que es visualitza un mapa emocional dels paisatges viscuts. Aquesta obra és un díptic que es desplega en dos mapes, el meu i el del meu germà, a tall d'autobiografia expandida, la meua en diàleg amb la del meu germà, per tal de copsar si al nostre record tenim espais comuns.

A través del mètode científic intento objectivar la subjectivitat del record dels llocs creant una llista de 10 espais que es puntuen amb una escala d'intensitat de felicitat de 0 a 100, d'aquests llocs s'obtenen les coordenades de longitud i latitud en sistema UTM. A cada grau entre 0 i 100, ambdós inclosos se li atorga una tonalitat, de la mateixa manera que es fa amb els mapes de corbes tradicionals, en aquest cas la variable alçada la convertim en variable felicitat. Per tal de mostrar aquests territoris emocionals utilitzo un programa d'edició de mapes professional anomenat Surfer (versió 8.0)¹¹⁷. La imatge resultant és una interpolació entre tots els punts ressenyats a partir de la qual es crea un mapa a escala dels llocs viscuts on les tonalitats no marquen els cims més alts i les valls més profundes, sinó els sentiments viscuts en el territori. Els mapes impresos es disposen a la paret amb un àudio cadascun, que és el relat sobre la llista de llocs viscuts.

Aquest projecte mostra el paisatge emocional que anem confeccionant al llarg de la vida, aquell que construïm de record en record i que va conformant la nostra actitud vers el paisatge. És el mapa dels sentiments que anem experimentant i que associem a espais físics. Amb aquest projecte em pregunto quins són els llocs recurrents, els llocs oblidats, els llocs que refusem, els llocs on retornem. L'àudio com a dispositiu evocador intenta obrir la imaginació de l'espectador a uns espais viscuts que es conformen

¹¹⁷ Aquest software s'utilitza habitualment per la construcció de models digitals del terreny i per representacions topogràfiques. El surfer 8.0 recrea imatges del terreny a partir de les dades de longitud, latitud i alçada que l'usuari introdueix.

gairebé com imaginaris, i que es juxtaposen amb un mapa que no ho és, amb una representació impossible, amb una abstracció d'allò emocional. La juxtaposició del relat dels sentiments amb l'aparença del mètode científic m'interessa com a joc de fissura. L'absència de material fotogràfic és un mecanisme deliberat de negació de l'acte voyeurístic de representar tot allò que fem. A l'època de la màxima representació del "jo" en relació al "lloc" exploro metodologies alternatives a la ja tradicional *selfie*. Amb *Paisatges viscuts* l'exposició del jo és reactiva, fins i tot més, que amb la mostra de fotografies. L'absència de les fotografies dels paisatges viscuts pretén elaborar un relat imaginari que aparti la mirada de la voràgine de la sobrerrepresentació individual i de la saturació d'imatges paisatgístiques.

2.5.1. La perspectiva de les vistes dels "espais auràtics" en l'era de l'instagram

En l'actualitat, s'ha democratitzat la representació dels indrets turístics i els espais simbòlics en el sentit que tothom té accés a formes de representació com la fotografia. De fet, ja no cal una càmera, només un mòbil per poder captar una imatge¹¹⁸, per enfocar un enquadrament que representarà una porció de realitat "natural" que molts creuen original i primigènia. Com comenta Man (2016, p.11) al respecte, les xarxes socials estan jugant un rol primordial en l'engranatge del turisme contemporani en la mesura que estan facilitant la distribució global de les imatges turístiques i del paisatge. Si ens desplaçem fins al "paisatge" no podem fer res més que representar-lo. De fet, podríem dir que la nostra societat occidental contemporània no contempla la natura sinó que més

¹¹⁸ Joan Fontcuberta genera el concepte Postfotografia a partir d'un manifest que publica en forma d'article al diari La Vanguardia i on defensa una ecologia de les imatges des del món de l'art, és a dir, ja no ens cal generar més imatges sinó repensar les que formen el nostre ecosistema social i relacional a l'època d'internet. En Fontcuberta, J. (2011). Por un manifiesto posfotográfico. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

aviat la consumeix. Consumim la natura quan fem el *voyeur* a les xarxes socials, quan comentem la grandiositat de les imatges que la representen de forma gairebé automàtica, quan pengem nombroses captures de paisatges "naturals" que tenyim amb uns filtres¹¹⁹ de passió romàntica per tal d'aconseguir encara més *likes*. En aquest sentit, val la pena destacar un exemple que comenta Jamie M. Allen a una entrevista amb Mansky¹²⁰ sobre el seu llibre *Picturing America's Parks* quan parlen d'una vista del parc de Yosemite des del Wawona Tunnel¹²¹. L'autora comenta com hi ha representacions del paisatge que es converteixen en icòniques i com els visitants volen emular-les, per exemple el punt de vista de la imatge original dels anys 40 del Wawona Tunnel (figura 159) és exactament igual a dos recreacions fetes per dos usuaris d'Instagram diferents, @mr.rogersss (figura 160) i @javanduyn (figura 161):

It's interesting to see people try to place themselves in those scenes, and what they're doing mimics what's always been done. There's a picture of a gentleman standing in the archway at Yosemite in the tunnel, and when you look through the book you see from the moment that tunnel was created that becomes the vantage that people want to take. There's something ingrained in our consciousness that makes us approach these things in the same way over and over again. (Mansky, 2016)

L'artista Aleix Plademunt, amb la seva sèrie *Cult* (2007)¹²², també ens parla d'aquest fenomen de mímica de la representació abans de l'explosió d'Instagram.

¹¹⁹ A la xarxa podeu trobar múltiples manuals per "millorar" les fotografies de paisatge segons uns canons de bellesa romàntics. López, J. C. (11 maig 2015). Siete consejos para mejorar tus fotografías de paisaje. *Xataka-foto.com*. Recuperat de <https://www.xatakafoto.com/trucos-y-consejos/siete-consejos-para-mejorar-tus-fotografias-de-paisaje>

¹²⁰ Mansky, J. (2016, juny 22). How Photography Shaped America's National Parks. *Smithsonian.com*. Recuperat de <http://www.smithsonianmag.com/travel/how-photography-shaped-americas-national-parks-180959262/?no-ist>

¹²¹ Les vistes des del Wawona Tunnel són una de les més recreades del Parc de Yosemite, ja que ofereix una àmplia vista de la vall de Yosemite, El Capità, les cascades de Bridalveil i el Half Dome. L'ens coordinador del Parc va posar un marxa un programa anomenat *Scenic Vista Management Plan* per remodelar els miradors i poder recrear les vistes originals, en el cas del Wawona Tunnel l'any 2008 es van tal·lar els avets que havien crescut obstruint la vista original <https://www.nps.gov/yose/learn/nature/scenic-vistas.htm>

¹²² La sèrie fotogràfica en la seva totalitat es pot consultar a: Plademunt, A. (2007). *Cult*. Recuperat 20 maig 2017, de <http://www.alexplademunt.com/cult>



Figura 159. Anònim, vista del Wawona Tunnel al Park de Yosemite (Entre 1940 i 1950). Font: Smithsonian.com

Figura 160. @mr.rogersss, vista del Wawona Tunnel al Park de Yosemite. Font: Instagram

Figura 161. @javanduyn, vista del Wawona Tunnel al Park de Yosemite (2016). Font: Instagram

En el seu cas ho amplia a altres qüestions més enllà de la representació fotogràfica exponant la idea de ritus com a forma d'alienació: "Ens agrada visitar els llocs que la gent visita, ens agrada fotografiar-nos on la gent es fotografia, ens agrada parlar del que la gent parla, ens agrada identificar-nos amb el que la gent s'identifica. Som devots de persones, de déus, de ciutats, de muntanyes, de cases, de nacions, de banderes, de la història, del futbol, de la música, de la feina, de l'amor." (Plademunt, 2007)¹²³ En el llibre fotogràfic que explora la sèrie *Cult* podem trobar algunes imatges (figura 162 a 164) de turistes a Parcs Naturals que fan exactament el que esmentava Allen: refotografiar les imatges mentals que han construït sobre els llocs que estan visitant. A les fotografies de Plademunt els turistes representen el paisatge segons un sistema de creences gairebé irreconeixible pels mateixos que els fa mirar allà on habiten els seus deus. I aquesta conclusió a la que arriba Plademunt a través de l'observació del fet fotogràfic és la que ens presenta Urry al seu llibre *The Tourist Gaze* (1990) en què descriu el fet turístic com un joc de mirades en el qual l'element visual és central, establint una diferència fonamental entre veure i mirar (*see and gaze*). En efecte, allò que el turista veu no té per què coincidir amb el que mira o reconeix: de la mateixa manera que la mirada en el nostre dia a dia funciona interpretant signes prèviament interioritzats, com els gestos facials o els senyals de trànsit, el fet turístic necessita l'existència d'una sèrie de clixés culturals preconcebuts per tenir lloc. És a dir, la mirada del turista consisteix a reconèixer més que en veure. (Fuentes, 2014, p. 55). El mateix Urry al llibre *Consuming places* ens acota aquest sistema de creences al que es refereix Plademunt amb les seves fotografies al mecanisme de la mirada romàntica. Segons Urry (1997):

The romantic gaze is part of the mechanism by which tourism is spreading on a global scale and drawing almost every country into its ambit, thereby providing uniformity, minimising diversity, and encouraging the 'romantic' to seek ever new objects of the romantic gaze (p. 139)

¹²³ En Plademunt, A. (2007). *Cult*. Recuperat 20 maig 2017, de <http://www.alexplademunt.com/text-cult>



Figura 162 a 164. Aleix Plademunt, selecció de fotografies de la sèrie *Cult* (2007). Font: Web de l'artista

I és que el moviment del turista al territori recorda molt al tipus de caminar dels personatges d'una pel·lícula de temàtica *Zombie*. Els recorreguts preestablerts de la mirada turística fan dels turistes uns caçadors d'escenaris icònics. És talment com si veiessin el paisatge a través de l'espill d'un rifle cercant la premsa, un cop la tenen a tir però li giren l'esquena per poder escoltar el que el guia els hi pot explicar. La ironia de girar-li l'esquena al paisatge, és quelcom que queda reflectit en una de les fotografies de la sèrie de Jonathan Hernández *Travelling without moving* (1998-2003). Curiosament, en la mateixa època jo realitzava una sèrie fotogràfica anomenada *Fora de Lloc* (2002)¹²⁴, en la que posava en evidència el mateix comportament, tot i que la totalitat de la sèrie mostrava la dualitat de personatges estrangers a la ciutat de Barcelona, uns fent de turistes per la ciutat, i altres fent gestions per deixar de ser sense papers, tots ells estaven situats a un descampat als afores de Barcelona, un espai fora de context que els igualava. Ambdós obres, en tot cas, són un reflex del malestar que provoca la turistificació de l'espai públic i el sense sentit en què s'immerna el joc turístic quan tot ho banalitzava. Els turistes d'esquena al paisatge són la imatge de l'individualisme.

2.5.2. Dispositius polítics per "experimentar" el paisatge català

La institució pública té perfectament incorporat el mecanisme de la mirada romàntica en la representació que ens ofereix del paisatge. L'Agència Catalana de Turisme, per exemple, ha integrat perfectament el fenomen de les xarxes socials a la seva estratègia com a mètode de reproducció dels arquetips paisatgístics catalans i ha entès que si vol "influenciar" ha d'utilitzar tots els mecanismes possibles en aquesta direcció. Ja no n'hi prou amb crear pòsters promocionals de la marca Catalunya, sinó que s'ha de penetrar en el nou con-

¹²⁴ I que forma part de la col·lecció Patrim de la Universitat de Barcelona.



Figura 165. Jonathan Fernandez, *Travelling without moving* (1998-2003) . Font: Catàleg de l'artista.

Figura 166. Eva Marín, *Fora de Lloc* (2002). Font: Pròpia

sum cultural d'imatges a través d'Internet. Un bon exemple d'aquest treball d'infiltració és el perfil d'Instagram que l'ACT ha creat sota l'usuari @catalunyaexperience. Aquesta xarxa social basada en l'ús de fotografies, no s'escapa de la *romantic gaze* que descrivia Urry l'any 1997, tal com apunta també Man (2016) a Instagram hi són presents tots els arquetips sobre paisatge que ens influencien a través d'altres mitjans més tradicionals:

the tourist images of Instagram present scenic landscapes as natural, idyllic views, but conceals a complex history of imperialism, colonialism, and racism involved in the popularisation, representation, and physical "terraforming" of both the land and its inhabitants. In its contemporary form, picturesque tourist photos not only carry these burdens that have shaped their vision, but the conventions of seeing dictate completely what a tourist finds notable to the extent that he/ she not only seeks picturesque views, but can pick out nothing else. (p.2)

Seguint el concepte d'experienciar Catalunya, l'ACT va organitzar l'any 2012 una campanya amb un grup d'Instagramers sota el concepte i hastag #CatalunyaExperience. Durant aquesta campanya es va organitzar un viatge per a un grup reduït d'Instagramers considerats "influencers"¹²⁵ que provenien de diferents països europeus i que partien junts per descobrir Catalunya a través de la seva arquitectura, els seus paisatges, i les seves atraccions culturals i d'oci. Aquest grup que tenia en total més de 500.000 seguidors a Instagram, compartia les seves vivències, en directe, a través de les seves fotos amb la resta del món i sota l'etiqueta #catalunyaexperience. El viatge per Catalunya recorria la "Tarraco Romana", el surrealisme del Castell de Púbol, el riu Ebre amb una baixada en canoa, una ruta pel Parc Nacional d'Aigüestortes i la Vall de Boí, un vol en globus per la Plana de Vic,

¹²⁵ Un influencer és aquella persona que té el poder d'afectar les decisions de compra d'altres gràcies a l'autoritat, (real o percebuda) el coneixement, la posició o relació amb un tema concret. Més informació en Sandoval, D. (2014). Las 10 tipologías y perfiles de influencers que deberías conocer. *Puromarketing.com*. Recuperat de <http://www.puromarketing.com/30/19590/tipologias-perfiles-influencers-deberias-conocer.html>



Figura 167 i 168. Vanessa Miralles, vistes de l'exposició *Catalunya vista pels Instagramers* (2012). Font: Gencat.cat

Figura 169. @bruc72, imatge del Port de la Selva al capvespre (2017). Font: Perfil ACT Instagram

un altre en helicòpter per les platges de la Costa Barcelona i una travessia en veler per les aigües de Palamós. Tot un recorregut per la geografia catalana que pretenia captar fotogràficament el paisatge més emblemàtic de Catalunya. Conjuntament amb aquesta experiència s'organitzà un concurs a Instagram sota la mateixa etiqueta en el que hi participaren més de 52.000 imatges. Les fotografies guanyadores formaren part d'una exposició al Palau Robert organitzada per l'Agència Catalana de Turisme anomenada *Catalunya vista pels Instagramers*. Les representacions suposadament "democràtiques" del territori català, és a dir, captades pels viatgers, foren les protagonistes d'aquesta campanya. Semblaria, doncs, que l'accent estava posat en els agents i/o turistes que captaven la instantània i que les imatges resultants no es decidien des d'un grup directiu de forma jeràrquica. Però si tenim en compte com s'organitzà la mostra podem adonar-nos-en que si es presenten vuits eixos temàtics que predisposen al fotògraf/a a captar determinades escenes i no altres. Aquestes directrius predefinien certs paisatges simbòlics catalans per tal que el resultat final seguís sent una combinació de llocs comuns del catalanisme polític.

En aquests eixos temàtics¹²⁶ hi trobàvem els paisatges característics dels dos arquetips nacionalistes predominants: la muntanya i la mediterrània. També però hi havia d'altres noves categories que pretenien donar resposta a la diversitat de serveis estratègics que ofereix Catalunya recollides al pla de màrqueting de l'Agència Catalana de Turisme¹²⁷. A l'eix: *Catalunya, del mar Mediterrani* la descripció que fa l'Agència Catalana de Turisme en el full promocional expositiu és un reguitzell de virtuts sobre la nostra mediterraneïtat i els serveis que el nostre mar ofereix als turistes, quines imatges poden acabar participant en aquest concurs si es parla dels 46 ports espor-

¹²⁶ Aquests eixos temàtics estaven definits a les bases de la convocatòria del concurs.

¹²⁷ Agència Catalana de Turisme. (2013). Pla de Marketing Turístic de Catalunya. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Recuperat de <http://act.gencat.cat/wp-content/uploads/2014/01/Pla-de-Marqueting-Turístic-de-Catalunya.pdf>

tius catalans com quelcom del que hem d'estar orgullosos? De la mateixa forma a l'eix *Catalunya, l'interior i els Pirineus* sembla que tot aquest territori siguin àrees protegides i verges, i que no hi hagi explotacions turístiques relacionades amb l'esquí. L'eix *Catalunya un país amb història* és una exaltació simplista que adreça unes representacions del paisatge monumental català emmirallades en les grandeses de la catalanitat:

A Catalunya, hi ha un clar paral·lelisme entre els moments de més projecció del país i el desplegament nacional de les formes artístiques dominants a la resta d'Europa: l'art de l'antiguitat clàssica, quan la Tarraconense va esdevenir una de les províncies més importants de l'Imperi; l'art romànic, a l'anomenada Catalunya Vella, quan els diferents comptats van donar lloc al naixement de Catalunya; el gòtic i la gran literatura medieval i prerenaixentista, coincidint amb el moment de l'hegemonia catalana a la Mediterrània Occidental; el modernisme, fruit d'un moment econòmic culminant de Catalunya amb l'ascens de la burgesia industrial entre els finals del segle XIX i començaments del segle XX, que va fer l'eclosió amb el moviment de recuperació nacional anomenat la renaixença; la impossibilitat d'explicar les avantguardes europees del segle XX sense les aportacions dels artistes plàstics catalans o formats a Catalunya, o l'aparició de Barcelona com a referència internacional de l'urbanisme, la nova arquitectura i el disseny d'ençà dels Jocs Olímpics del 1992. Al cap i a la fi, aquest ric patrimoni artístic i monumental no és més que el fruit de la història i la iniciativa del nostre poble

Sota el concepte de *Catalunya Experience*¹²⁸ s'ha codificat tota l'acció de l'Agència Catalana de Turisme a les xarxes socials, de forma que tothom que pugui experimentar Catalunya sigui prescriptor¹²⁹ del país com a destinació turística. Aquest concepte no només opera a les xarxes socials confor-

¹²⁸ Agència Catalana de Turisme. (s.d.). Promoció on-line Catalunya Experience. Recuperat 21 maig 2017, de <http://act.gencat.cat/accions-promocio/promocio-on-line/>

¹²⁹ Un prescriptor és una persona o entitat que, per la seva importància, la seva autoritat o la seva experiència en un cert àmbit és capaç d'influir al públic quan comparteix la seva opinió o valoració sobre algun producte, servei o marca. Aquests usuaris i/o consumidors segueixen els consells, la valoracions o les decisions de compra d'aquest prescriptor perquè ho consideren una font de plena confiança.

mant imatges de país, sinó que també s'ha exportat a la televisió pública catalana en un programa anomenat també *Catalunya Experience* (2015-2016) en què els visitants estrangers són transportats a través d'una ambaixadora/presentadora: la Ivana Miño, que acompanya als turistes per diferents indrets de la geografia catalana mostrant-los-hi els millors paisatges, tradicions i esdeveniments culturals catalans. Si al *El meu paisatge favorit* (2009) eren personatges famosos catalans qui feien d'ambaixadors dels seus propis paisatges ara amb *Catalunya Experience* són dels turistes estrangers qui miren al país a través d'ua mirada esbiaixada i complaent. Turistes que són triats per la quantitat de seguidors que tenen als seus propis perfils a les xarxes socials al seu país d'origen, o perquè gaudeixen de certa fama com a presentadors de programes televisius o per la seva trajectòria actoral. De fet l'Agència Catalana de Turisme ha estat implicada directament en la definició d'aquest programa televisiu, com explica Blanca Sau, responsable de Xarxes socials de l'ACT a l'entrevista d'investigació que li vaig realitzar:

Nosaltres hem participat en tot el que és el rodatge de les dues temporades que s'han fet Hem estat col·laboradors del programa, a nivell logístic, amb la tria de protagonistes. Hi ha hagut un consens per a què puguin utilitzar el nom i com que s'està emetent per TV3 també ens ajuda a posicionar la marca Catalunya. A més, ho volen vendre a països estrangers com a material de promoció. (B. Sau, comunicació personal, 18 de gener de 2017)

Podríem dir que s'ha creat un programa a la televisió pública a mida un altre cop del Pla de Màrqueting de l'Agència Catalana de Turisme de Catalunya complint dos objectius: recaptar turistes dels països d'origen dels turistes triats per visitar Catalunya a cada programa i conformar una imatge del país pels televidents catalans mostrant un país autocomplaent i lluent. De fet, el títol i el concepte del programa està definit a una línia d'actuació d'aquest pla de màrqueting:

1. Catalunya Experiencial.

Es desenvoluparà l'univers conceptual de l'experiència turística que es pot viure a Catalunya des de diverses perspectives: producte turístic, destinacions, icones, etc. La tasca inclou identificar els recursos i els productes amb més valor afegit, així com les principals experiències, de manera que contribueixin a diferenciar la destinació Catalunya.¹³⁰

A *Catalunya Experience* no veurem mai cap esclatxa en una posada en escena ideal sobre Catalunya. Els capítols seguiran fil per randa la visió de Catalunya que aquest mateix pla indica: "Petit espai fàcil de recórrer i agradable en qualsevol època de l'any; vora el Mediterrani; elevada qualitat de vida; combinació de costa, paisatge, gastronomia i excepcional patrimoni cultural, artístic i arquitectònic; i una excel·lent preparació per rebre el turista".¹³¹

El que es mostra a *Catalunya Experience* és en una pàtria bufona i carismàtica plena de racons per vendre als turistes. Un país on el paisatge és un espai verge i font de tranquil·litat infinita, on les bondats i virtuts del territori, però també dels monuments i la gent, són una font inesgotable d'orgull nacional. En resum una definició simplista del país en el qual Catalunya és bàsicament una suma de serveis adreçats al turisme però presentada per un públic català, quin sentit té mostrar una visió tan reduccionista del país als mateixos ciutadans catalans?

Tot i que després amb *Catalunya Experience* podem observar que comença a diversificar-se la imatge arquetípica de Catalunya respecte al *Paisatge Favorit*, en la primera temporada d'aquest nou format televisiu un 72,3% (taula 2a) dels paisatges representats pertanyien a la Catalunya Vella

¹³⁰ En Turisme, A. C. de. (2013). *Pla de Marketing Turístic de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Recuperat de <http://act.gencat.cat/wp-content/uploads/2014/01/Pla-de-Marketing-Turístic-de-Catalunya.pdf> p. 44

¹³¹ *Ibid.*, p. 45

baixant fins al 66,7% en la segona temporada (taula 2b). És a dir, a *Catalunya Experience* s'aporten més visions del paisatge català sobre la Catalunya Nova que al seu predecessor, si les examinem en detall, però, aquesta Catalunya Nova que es mostra s'adiu també amb l'arquetip de mediterraneïtat noucentista i assolellada en el capítol dedicat a Sitges i Vilanova i la Geltrú, o amb l'arquetip de la Renaixença a través de la monumentalitat gòtica al capítol sobre Poblet.

Les campanyes que l'Agència Catalana de Turisme a través de programes televisius als mitjans públics són una extensió d'una ideologia nacionalista d'orgull patri que conforma una imatge de país idíl·lica tant per la venda a l'exterior com pel consum intern. La imatge turística emprada des de la institució i utilitzada amb fins polítics crea una dominació cultural que impregna d'uniformitat paisatgística les representacions d'aquest mateix territori, tal com apunta Mariné (2016) en molts llocs les elits polítiques hegemòniques promouen el nacionalisme com a forma de sostenir, justificar i promoure certs tipus de valors que es relacionen amb la seva ideologia, el cas de l'Agència Catalana de Turisme és paradigmàtic en aquest sentit com hem vist. Podríem dir que l'acció del Departament de Turisme no només va adreçada a crear una imatge-marca-país pels turistes sinó també pels mateixos catalans, una representació que visibilitza només virtuts i que té poc a veure amb el paisatge real que ens conforma com a país. Podríem dir que nosaltres, com a ciutadans catalans, ens veiem avesats a consumir el nostre propi paisatge amb la mirada del turista sota el domini del *landscape branding*. Com apunta San Eugenio i Nogué (2011) aquest tipus d'associació entre paisatge i marca: "implica un treball específic d'associació de valors i emocions que es desprenen d'un determinat paisatge... En aquest sentit, una identitat de marca territorial i més concretament de tipus paisatgístic, troba en la gestió de l'emoció intangible implícita en el paisatge, un extraordinari escenari operatiu de posicionament identitari dels espais."(p. 40)¹³²

¹³² Traducció pròpia: "implica un trabajo específico de asociación de valores y emociones que se desprenden de

Taula 2a: 1a edició Catalunya Experience				
Data	Paisatge	Personatge	Cat. V.	Cat. N.
01/10/2015	Cap de Creus	Trevor i Cori, Estats Units	x	
	La Garrotxa		x	
	Parc Güell, Barcelona		x	
08/10/2015	El Pallars Jussà	Alan, Anglaterra	x	
	La Noguera			x
	Figuerola			x
22/10/2015	Costa Brava	Jarek i Beata, Polònia	x	
	Caldes de Montbui		x	
	Barcelona		x	
29/10/2015	Vilanova i la Geltrú	Anabel Candy, Austràlia		x
	Montserrat		x	
	La Vall de Núria		x	
	Barcelona		x	
12/11/2015	Girona	Manu i Arturo, Mèxic	x	
	Terres de l'Ebre			x
19/11/2015	Barcelona	Nigel Planer, Gran Bretanya	x	
	Verges		x	
	Ullastret		x	
	Tarragona			x
26/11/2015	Barcelona	Putri Anindya, Indonèsia	x	
	El Catllaràs		x	
	Pedraforca		x	
	Queralt i Berga		x	
03/12/2015	Circuit de Montmeló	Corno van der Berg, Holanda	x	
	Lleida			x
	Boumort		x	
	Les falles del Pallars		x	
17/12/2015	Penedès	Mash i Tassy, Japó		x
	Priorat			x
	Tarragona			x
	Corbera de Llobregat			x

2.5.2. DISPOSITIUS POLÍTICS PER "EXPERIMENTAR" EL PAISATGE CATALÀ

Data	Paisatge	Personatge	Cat. V.	Cat. N.
30/12/2015	Museu del Barça	Família Toulat, França	x	
	Pobla de Segur		x	
	Aiguestortes		x	
	Taüll		x	
	Circ Cric, Sant Esteve de Palautordera		x	

Taula 2b: 2a edició Catalunya Experience				
Data	Paisatge	Personatge	Cat. V.	Cat. N.
05/10/2016	Terres de l'Ebre	Germans Green, Anglaterra		x
12/10/2016	Lluçanès	Jota i Daniela, Argentina	x	
	Cerdanya		x	
	Alt Urgell		x	
26/10/2016	Barcelona	Angela May, Indonèsia	x	
	Maresme		x	
	Costa Brava		x	
02/11/2016	Osona	Gareth, Sud-Africa	x	
	Collsacabra, Guille-ries, Pantà de Sau		x	
	Barcelona		x	
	Sitges			x
09/11/2016	Barcelona	Alexis, Estats Units	x	
	Costa de Tarragona			x
	Santa Coloma de Cervelló			x
16/11/2016	Solsona	Yannick et Catherine, França	x	
	Cardona		x	
30/11/2016	Maresme	Robert Englund, Estats Units	x	
	Barcelona		x	
	Besalú		x	
07/12/2016	Montseny	Mary Jean i Kelly, Estats Units	x	
	Anoia			x
	Penedès			x

Data	Paisatge	Personatge	Cat. V	Cat. N
14/12/2016	Barcelona	Rick Hansen, Canadà	x	
	Vilanova i la Geltrú			x
	Sitges			x
	Poblet i Montferri			x
	Oliana, Alt Urgell		x	

Taula 2a i 2b. Relació de capítols del programa *Catalunya Experience* amb la relació de territoris pertanyents a la Catalunya Vella i Nova segons la definició territorial de Catalunya Vella que apunta Font (1985, p.14). Font: TV3 respecte als programes i pròpia respecte a la classificació

Llegenda. Catalunya Vella=Cat. V., Catalunya Nova=Cat.N.

Així, certs paisatges de Catalunya emocionen perquè identifiquen als catalans com a catalans, i són aquests mateixos paisatges els que es volen exportar cap a fora, els que volem que identifiquin el país com a destinació turística. Paisatges lligats a la tradició i a la cultura, paisatges que reflecteixen al millor de nosaltres mateixos. Les imatges de la visibilitat del país es construeixen sobre el vel de la vergonya de les impureses, de la destrucció del territori, de les infraestructures brutes, del turisme de masses, i de tot allò que enlletgeix el paisatge. La implicació del nacionalisme en la mercantilització del paisatge conforma pàtines de puresa sobre els llocs icònics del territori català. Com explica Mariné (2016), el turisme i la imatge turística s'han usat freqüentment per la construcció de nacions i per la dominació política ajudant a esborrar certes cultures locals en favor de la imatge nacional o al contrari promovent cultures locals o nacions oprimides.

un determinado paisaje. Se puede definir también como la manifestación comercial de la expresión “la emoción del paisaje. En este sentido, una identidad de marca territorial y más concretamente de tipo paisajístico, encuentra en la gestión de la emoción intangible implícita en el paisaje, un extraordinario escenario operativo de posicionamiento identitario de los espacios”

El cas de *Catalunya Experience* és l'últim exemple d'un fenomen que es desenvolupa de forma metòdica des de la recuperació de les institucions catalanes amb la finalització de la dictadura. Si analitzem la imatge de la marca Catalunya a través dels pòsters promocionals que es començaren a editar pel govern Català a partir de l'inici de la democràcia podem veure també com s'han reforçat certs arquetips i s'han invisibilitzat paisatges que no interessaven. Aquest arxiu digitalitzat¹³³ i que es conforma de 130 imatges sota el logotip de la marca Catalunya, però també amb altres marques territorials com la Costa Brava, Costa Daurada, Ara Lleida, etc... ha reproduït una mirada cap al paisatge català que ha reproduït els arquetips nacionalistes de la Renaixença i el Noucentisme. Tot i que no totes les fotografies corresponen a la temàtica de paisatge¹³⁴ específicament, podem observar que un 69,1% del total d'imatges incloses estan situades geogràficament en el que denominaríem Catalunya Vella (annex). Podríem afirmar que hi ha una intencionalitat en la distribució geogràfica de les representacions de la marca Catalunya en aquest arxiu en relació als arquetips denominats nacionalistes.

Si bé podem arribar a fer aquesta afirmació analitzant les dades, també podem constatar a través d'una entrevista a un dels autors principals de les fotografies que conformen l'arxiu: Toni Vidal, que alguns polítics de l'època eren conscients d'aquest esbiaix i van voler contrarestar aquesta tendència. Toni Vidal¹³⁵ explica a l'entrevista que li vaig realitzar al respecte que el conse-

133 Aquesta col·lecció ha estat digitalitzada i permet l'accés i consulta en línia de 131 cartells turístics sobre Catalunya, de temàtica variada editats per la Generalitat de Catalunya de 1979 a 2008. Departament d'Empresa i Ocupació. Biblioteca de Comerç i Turisme. (s.d.). Cartells de la Biblioteca de Comerç i Turisme. Recuperat 29 maig 2017, de <http://mdc.cbuc.cat/cdm/landingpage/collection/cartellstur>

134 Al voltant d'un 36% són específicament de monuments, un 10% de festes tradicionals i 4% sobre la pràctica d'esports. Es considera fotografia de temàtica de paisatge aquelles escenes d'exterior que no estan circumscrites a monuments concrets.

135 Toni Vidal (Es Castell, 1934) és un fotògraf menorquí amb una llarga i consagrada trajectòria professional remarcable per la seva versatilitat i domini tècnic en una feina fotogràfica coherent i plena de lirisme amb la que ha sabut mostrar la dignitat i bellesa de les coses més senzilles. La seva producció fotogràfica inicial ens mostra l'arquitectura rural, el paisatge, el retrat i les feines artesanals de la Menorca dels anys 50 i 60. A partir de l'any 1968 va començar a treballar com a fotògraf professional a Barcelona on retrata el panorama artístic de la ciutat i que recull amb l'exposició “Artistes Catalans Contemporanis” l'any 1970 a la sala Aixelà que incloïa retrats de dinou artistes catalans destacats del moment: Salvador Dalí, Joan Miró, Antoni Tàpies, Joan Ponç, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan i Ricard Bofill. L'esperit de denúncia i conscienciació social és present en exposicions sobre les dures condicions de treball dels obrers de la fàbrica Gas Maó l'any 1968, “Homes/feina” (1983), una col·lecció

ller de Comerç, Consum i Turisme del Govern de Catalunya entre els anys 80 i 85, Francesc Sanuy, li va demanar expressament que retratés les *comarques oblidades*: Ponent, Tarragona i les Terres de l'Ebre. És a dir, que el conseller conscient de la infravaloració representativa d'aquestes terres va voler fer un esforç addicional incloent-les en l'arxiu, ja que sabia que no havien sigut prou representades en l'imaginari col·lectiu fins al moment:

Jo vaig començar quan va començar l'arxiu. El conseller del departament de Comerç Consum i Turisme era Francesc Sanuy i em va demanar si podia fer aquesta feina, perquè volia mostrar les comarques més oblidades, les més ignorades sobretot. Per això em va començar a encarregar comarques així de Terres de l'Ebre, Priorat... (T. Vidal, comunicació personal, 12 de gener de 2017)

2.5.3. La mirada enganyada

En analitzar l'arxiu de Cartells de la Biblioteca de Comerç i Turisme (Generalitat de Catalunya) podem observar una aposta decidida pel classicisme compositiu en les fotografies de paisatge, com explica Nogué (1992) respecte a un estudi efectuat per Brush i Shafer l'any 1975 en el que avaluaven amb metodologia científica el gust estètic a través de la fotografia:

la fotografía continúa siendo una de las técnicas más habituales de evaluación estética del paisaje. Así, por ejemplo, Brush y Shafer (1975) se sirvieron de ella para deducir preferencias estéticas muy concretas, como la presencia o ausencia de bosques, agua, cultivos; la predilección o no por paisajes muy abiertos y de gran profundidad de campo; la predilección por paisajes con estructuras muy definidas o muy irregulares, etcétera. (p.52)

de dues-centes dotze fotografies sobre els oficis artesanals, i l'exposició itinerant "Dones" (2002) que presenta els retrats de les dones de l'Associació d'afectades de càncer de mama.



Figura 170. Joan Tous, *Boavi, Pallars Sobirà, Catalunya* (1990). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 171. Lluís Solé Gauillaume, *Sant Maurici, els Encantats, Pallars Sobirà, Catalunya* (1979). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 172. Jordi Pareto, *Pedraforca, Berguedà, Catalunya* (1991). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 173. Francesc Tur, *Artiga de Lin, Val d'Aran, Catalunya* (1999). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 174. Toni Vidal, *Cerdanya, Catalunya* (1985). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 175. Toni Vidal, *Taüll, Vall de Boi, Catalunya* (1985). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya



Figura 176. Toni Vidal, *Tivissa, Ribera d'Ebre, Catalunya* (1983). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 177 Jordi Pareto, *Tivissa, Catalunya* (1993). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 178. Oriol Alamany, *Horta de Sant Joan i les Roques de Benet, Terra Alta, Catalunya* (2001). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 179. A. Fortuny, *Baronia de Sant Oisme, La Noguera, Catalunya* (1982). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

La representació del paisatge en aquest arxiu és normativa, és a dir, segueix un mateix patró, que ordena els diferents motius en diferents plans per tal de donar a l'escena major profunditat de camp. El fotògraf Toni Vidal, autor d'un gran nombre d'imatges d'aquest arxiu explica a l'entrevista que li vaig realitzar aquest fet i com intervé per construir una escena amb diferents plans i capes d'interpretació per construir una imatge bonica:

...a Hostalets d'en Bas havia de fotografiar aquelles façanes, boniques, amb testos i flors. Allò era molt bonic, però vaig veure palla al terra i vaig demanar una escala i vaig demanar a un senyor si podia agafar una eina i moure la palla com si treballés. I volia agafar un primer pla i al fons una ermita, i en aquell moment vaig veure un ramat de bous que passava i vaig demanar al senyor que demanés als pastors que les parés, i així vaig poder enriquir el tema, posar-hi més argument.(T. Vidal, comunicació personal, 12 de gener de 2017)

En Toni Vidal insisteix en la captació de l'organicitat del paisatge per tal d'afrontar la decisió del punt de vista de les fotografies que va fer per la marca Catalunya. La bellesa és pell una expressió de la vida¹³⁶, el paisatge viu i la seva representació ordenada i equilibrada és, doncs, l'objectiu primordial en les representacions que en Toni Vidal realitza, així com en les fotografies d'altres autors incloses en aquest arxiu. Si analitzem l'arxiu de la marca Catalunya en el seu conjunt, trobem una mirada cap al paisatge equilibrada, ordenada, que capta tot l'esplendor dels elements naturals, que fa desaparèixer la presència de l'home, i que quan l'inclou la civilització actua sobre la imatge com una pinzellada tènue i evocadora d'unes arrels gòtiques o romàniques. Podem considerar que l'aproximació institucional cap al paisatge segueix uns paràmetres de representació en les que idealitzen allò representat, és ben bé

¹³⁶ Quan Toni Vidal parla de la fotografia que realitzà a Massaluga es fixa en els arbres plantats a les terrasses i comenta: “el blanc de les flors dels ametllers...parla molt de la bellesa d'aquesta zona. Tots els arbres estan vius, tenen bellesa”. De fet, en Toni Vidal en el seu treball personal podem destacar un altre projecte fotogràfic que es centra en l'organicitat, com al seu llibre Vidal, T. (2005). *Roques de Menorca*. Sant Lluís (Menorca) : Triangle Postals.



Figura 180. Lluís Solé Gauillaume, *Montserrat* (1979). Font: Biblioteca de Comerç i Turisme de la Generalitat de Catalunya

Figura 181. Josep Maria Co i de Triola., *Muntanyes de Montserrat al parc de la Ciutadella amb gent asseguda en un banc* (Entre 1900 i 1920). Font: Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya

Figura 182 a 190. Eva Marin, fotogrames del vídeo *El punt de vista* (2017). Font: Pròpia

com si al paisatge se'l mirés amb el vel de la mirada romàntica captant l'exuberància de la natura, però amb les ulleres del classicisme grec, buscant un ordre en aquesta organicitat, talment com si es volgués mostrar un paisatge domesticat, acordat. Si escollim les fotografies del paisatge de muntanya incloses en l'arxiu, els pics han de ser clars i concisos, la muntanya s'ha d'erigir per sobre dels altres motius com a símbol (figura 170 a 175). Fins i tot en les representacions de la Catalunya Nova se segueix aquests patrons mostrant el paisatge de muntanya sense la majestuositat dels pics pirinencs però amb clares referències a l'arquetip paisatgístic que engloba la Catalunya Vella i que la relaciona amb la Catalunya humida i verda (figura 175 a 179).

A l'arxiu trobem dues representacions de la muntanya icònica per excel·lència catalana: Montserrat, una de l'any 1979 i un altre posterior del 1991. Aquesta primera imatge realitzada per Lluís Solé i Guillemet, fotògraf, excursionista (membre del CEC), i alpinista, és el punt de partida de l'obra pròpia *La mirada enganyada* (2017) on investigo sobre els paràmetres d'apreciació de la bellesa que tingué en compte per realitzar aquesta imatge intentant alhora subvertir els arquetips emprats a través del reconeixement del lloc des d'on es va realitzar aquesta imatge, en comptes de mirar a la muntanya torno al lloc d'origen de la fotografia original de l'arxiu per gravar els camps on l'autor es va parar a plantar la seva càmera de plaques. En Lluís Solé en aquests moments té 98 anys i és un referent pel que fa a fotografia de muntanya a Catalunya, en la seva figura s'hi combina una afició per l'alpinisme que fins i tot l'ha portat a l'Everest, amb la seva passió: la fotografia. A l'entrevista ens explica com organitzava viatges amb la seva furgoneta als Pirineus per fotografiar-la i com ho feia sempre amb càmera de plaques, també ens explica la seva visió clàssica del fet fotogràfic com un treball d'ordenació de la natura i de captació de la subtileza de la vida. A la peça videogràfica es barregen la imatge original de la fotografia de Montserrat amb gravacions fetes des del mateix punt de vista des d'on es va realitzar aquesta fotografia. També s'intercalen imatges

de la maqueta de Montserrat que es construí per l'exposició universal de l'any 1888, i que ara es troba al Zoo de Barcelona. Podríem dir que l'obra intenta negar les representacions institucionals de la muntanya, després de dur a terme la recerca sobre el punt de vista des d'on es captà el massís de Montserrat, el que es reflecteix no és mai la muntanya sinó les imatges de l'espai adjacent a aquest punt de vista de la muntanya, o el simulacre de la maqueta.

L'esperit mític de la muntanya i de la seva representació es posa en entredit a través de la negació i de la ironia mostrant una imitació de la muntanya real que es construí durant la Renaixença, en el moment àlgid de la formació de la iconicitat de la que gaudeix en l'actualitat. El zoom que va resseguint el massís de Montserrat té un aire irreal, però no és fins al final del vídeo que es desvela el panorama del lloc real, de la mateixa forma les imatges d'un camp que podria pertànyer a qualsevol localització no s'ensenya com a punt de vista originari d'en Lluís Solé fins al final del vídeo. L'obra formalment intenta subvertir la mirada ordenada complaent i arquetípica, desterrant la idea de Montserrat com un espai idíl·lic que visitar, sinó més aviat com un artefacte turístic. La visió de l'espai des d'on es pren la fotografia original ens retorna una mirada al paisatge descartat, aquell que no interessa, el que no forma part d'una imatge equilibrada, el punt de mira sense l'objecte muntanyenc al qual adorar. I quan apareix Montserrat no és la muntanya sinó un dispositiu de representació, la maqueta de la muntanya.

3.

El paisatge invisibilitzat

El que no es reconeix no s'aprecia i esdevé invisible.

Cartografiar l'invisible es converteix, doncs, en una eina imprescindible...

(Borobio y García, 2013, p.123)

3.1. Introducció, la conscienciació paisatgística

Com explica Nogué (2010, p. 130), mai s'havia parlat sobre paisatge tant en els mitjans especialitzats i en els d'abast massiu com ara. Tal com hem observat en el primer capítol, en els últims anys s'ha donat a la televisió pública catalana un fenomen de reivindicació del paisatge català, sobretot com a espai turístic, amb programes com *El meu paisatge favorit* o *Catalunya Experience*. També a les xarxes socials de caràcter fotogràfic com Instagram, la temàtica del paisatge s'ha convertit en un referent que genera milions de representacions entre els seus usuaris i usuàries. Els nostres *feeds* estan plens d'imatges de paisatges farcides amb filtres, a les quals gairebé instintivament fem *likes* a causa de la seva imponent majestuositat. Tal com argumenta Tersigni (2016) “ens agraden els paisatges d'Instagram per la mateixa raó que ens agrada qualsevol paisatge: perquè són bonics”¹³⁷. Aquest mateix ideal de bellesa primigènia que ens dirigeix la mirada a Instagram ha aterrat, també, al mercat de l'art amb força. La fotografia de paisatge que representa el riu Rin amb unes feixes de gespa verda d'Andreas Gursky anomenada *Rhein II* (1999) (figura 191), fou venuda l'any 2011 per 4,3 milions de dòlars i és considerada la segona més cara del món, darrere de *Phantom* (199XX) (Figura 190) de Peter Lick, que es va vendre per 6,5 milions al 2014 i que capta una escena en blanc i negre del Canó d'Arizona anomenat *Antelope* en què apareix un feix de llum que inunda un espai cavernós.

¹³⁷ Traducció pròpia: “we like Instagram landscapes for the same reasons we like any landscapes: because they're beautiful.”



Figura 191. Andreas Gursky, *Rhein II* (1999). Font: Web de l'artista
Figura 192. Peter Lik, *Phantom*. Font: Web de l'artista

El paisatge, no només està de moda, sinó que ven, sobretot aquelles escenes que ens remeten a un ideal de bellesa romàntica. La filòsofa Angelika Krebs (2014, p. 1266) al seu article *Why Landscape Beauty Matters* defensa la necessitat d'aquests tipus de paisatge en relació amb un món postapocalíptic on no existís la bellesa: "Necessitem els paisatges bonics per no oblidar què significa ser part de la natura com humans"¹³⁸. Segons l'autora, els paisatges bonics ens fan sentir com si estiguéssim a la nostra llar. La sensació de tranquil·litat que ens inspiren ens fa sentir millor, així simpatitzem amb ells de tal forma que sentim la necessitat de compartir-los. Aquest mecanisme explicaria la compartició infinita a les xarxes socials dels paisatges de les nostres vacances quan aquests es poden catalogar com a territoris idíl·lics.

Més enllà de com ens relacionem amb els paisatges que considerem bonics i de com ens atrauen irremeiablement, cal preguntar-se si aquests paisatges són representatius del territori real. El paisatge ordenat i equilibrat que podem observar a les representacions institucionals, o fins i tot, a les particulars, no són exactament els que trobem quan enfilem les autopistes de Catalunya i sortim de les urbs. Al contrari, el que trobem, i potser no volem veure, és: "l'extensió galopant de la ciutat dispersa vinculada a l'auge extraordinari del sector de la construcció, que, per primera vegada en la història, ha estat capaç de transformar la fisonomia de milers d'hectàrees en un curtíssim espai de temps"¹³⁹ (Nogué, 2009, p. 30). L'avanç imparabile del mal anomenat "progrés"¹⁴⁰ a través de les zones rurals és una característica de la nostra contemporaneïtat que ens incomoda i ens fa sentir la "intranquil·litat" d'estar rodejats d'un paisatge fragmentari i gens equilibrat. Aquests espais on s'han implantat infraestructures de tot tipus, amb poca o nul·la planificació, i que multipliquen

¹³⁸ Traducció pròpia: "We are in need of beautiful landscapes, so that we do not forget what it means to be part of nature as a human."

¹³⁹ Traducció pròpia: "la extensión galopante de la ciudad dispersa vinculada al auge extraordinario del sector de la construcción, que, por primera vez en la historia, ha sido capaz de transformar la fisonomía de miles de hectáreas en un cortísimo espacio de tiempo"

¹⁴⁰ Progrés entès des de una perspectiva neoliberal com un creixement econòmic sostingut.

infinitats d'usos superposant capes de ciment es converteixen en invisibles als nostres ulls. Com explica Noguèr (2010, p.52) són "forats negres" territorials, espais poc percebuts, fragmentats, i poc visitats turísticament. Són llocs no representats turísticament, i en tant que no representats es converteixen en invisibles, i desgraciadament en marginals.

La marginalitat d'aquests territoris invisibles no deixen a tothom indiferent, i els moviments socials que tenen l'ecologia al centre de les seves reivindicacions els han visibilitzat en els últims anys. A mesura que la destrucció del territori avança també ho fa la sensibilitat estètica cap al paisatge per grups que veuen perillar el seu entorn. Podríem dir que, com aquesta destrucció ha sigut ràpida i exponencial, l'interès conservacionista al voltant del paisatge també s'ha incrementat durant les últimes dècades. Com explica Noguèr (1989, p. 36) respecte a Turri: "Les modificacions del paisatge en el passat solien ser lentes, pacients, al ritme de la intervenció humana, prolongades en el temps i fàcilment absorbibles per la naturalesa dels éssers humans: l'element nou s'inseria gradualment en el quadre psicològic de la gent. Però quan aquesta inserció és ràpida, com en els darrers anys, l'absorció es fa molt més difícil"¹⁴¹. Mora (2012 p. 460) comenta al respecte que en aquest context: "La necessitat de retornar a la Natura i la crítica als efectes destructius que sobre el medi provoca un sistema basat en el creixement il·limitat i intensiu en recursos naturals" és l'única resposta coherent per les persones que han vist destruït el seu territori vital. La destrucció del paisatge aporta al discurs contemporani una revitalització desesperada i nostàlgica per una arcana bellesa del paisatge natural (Bergera, 2011, p.16). Com més el destruïm més anhelem el paisatge com a origen i com a llar.

¹⁴¹ Traducció pròpia: "las modificaciones del paisaje en el pasado solían ser lentas, pacientes, al ritmo de la intervención humana, prolongadas en el tiempo y fácilmente absorbibles por la naturaleza de los seres humanos: el elemento nuevo se insería gradualmente en el cuadro psicológico de la gente. Pero cuando esta inserción es rápida, como en los últimos años, la absorción se hace mucho más difícil"

Aquest anhel s'ha evidenciat a Catalunya en forma d'un moviment ecologista combatent que s'ha anat construint al llarg de nombroses batalles en contra d'un sistema governamental que no contemplava a l'inici de la democràcia el paradigma ecologista com una problemàtica real. Als anys vuitanta Catalunya estava centrada en la recuperació de les llibertats i en un desenvolupament d'infraestructures que servís per generar un progrés econòmic que activés el consum intern. Segons Mora (2012, p. 469) entre 1978 i 1985 Catalunya es concentrà en desenvolupar una liberalització econòmica i comercial seguint els paràmetres de l'adhesió d'Espanya a la UE. Els efectes de la dinàmica de l'activitat industrial en el període d'expansió econòmica van contribuir a consolidar un procés de desequilibris territorials a Catalunya en els quals la concentració, tant de la població com de l'activitat econòmica, es situa principalment a la regió metropolitana de Barcelona i en el triangle de l'Alt Camp, Baix Camp i Tarragonès. Aquestes zones han sigut les que més han patit les conseqüències ambientals d'aquest procés de liberalització econòmica, concretament, Tarragona i les Terres de l'Ebre han acumulat les indústries més brutes del país. La indústria petroquímica a la zona adjacent al Port de Tarragona que concentra més de trenta empreses comporta un alt risc per la salut de la població que hi viu al voltant. De la mateixa forma les nuclears d'Ascó i Vandellòs són les centrals que més incidents de seguretat acumulen a tota Espanya¹⁴², comportant un altre risc potencial pels habitants d'aquest territori. D'igual forma, els vessaments de metalls pesants al pantà de Flix per l'empresa química Ercros, encara en procés de neteja, han esdevingut un gran perill mediambiental pel riu Ebre i per les persones que habiten aquesta zona.

Des dels anys setanta el moviment ecologista a Catalunya ha hagut de lluitar per incorporar al discurs institucional¹⁴³ la protecció del medi ambient,

¹⁴² En Vandellòs y Ascó lideraron el ránking de incidentes nucleares. (2014). *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperat de <http://www.lavanguardia.com/natural/20140105/54398829639/vandellos-asco-lideraron-ranking-estatal-de-incidentes-nucleares-en-2013.html>

¹⁴³ fins l'any 1991 no es va organitzar una Conselleria de Medi Ambient en el Govern Català..

quan aquesta problemàtica no era cap prioritat. La lluita pel tancament de les nuclears als anys 80 fou un moviment que va aconseguir canviar la direcció de la sobredimensió del procés d'inversió nuclear franquista. El sud de Catalunya, amb tres centrals actives suporten la densitat més gran de reactors de la península Ibèrica¹⁴⁴. Les mobilitzacions aconseguiren l'any 1984, d'una moratòria nuclear a l'Estat espanyol¹⁴⁵ que avui en dia no s'està complint. Un altre moviment social i ecologista, que influencià en l'ordre polític i governamental català aconseguint parar els plans del govern central, fou la plataforma anti-transvasament de l'Ebre i contra el Pla Hidrològic Nacional. Però tot i aquests casos de relatiu èxit, podríem dir que, si s'han donat avanços en l'àmbit mediambiental a Catalunya, ha sigut, en molts casos, perquè el Govern Català s'ha vist obligat a acomplir les directives europees¹⁴⁶, les quals han servit com a palanca de canvi per les reclamacions de les entitats ecologistes.

144 “Les primeres mobilitzacions contra l’energia nuclear sorgeixen de la voluntat popular des de les mateixes comarques que es van veure afectades per la seva implementació davant la constatació de les conseqüències negatives pel medi i l’agricultura de la zona. Són mobilitzacions de caràcter local que tenen com a objectiu la revisió dels reactors i la celebració d’un referèndum local per decidir la seva aprovació i que comptaran amb la col·laboració d’altres grups ecologistes. Progressivament aconseguiran que les mobilitzacions s’entenguin a altes poblacions d’arreu de Catalunya i s’hi vinculin partits polítics d’esquerra i independentistes. A finals dels anys 70 i principis dels 80 del segle XX el moviment de protesta contra l’energia nuclear comença a crear estructures de segon nivell mitjançant coordinadores i plataformes amb l’objectiu d’unificar esforços i tenir una més grans presència territorial i, al mateix temps, aconseguir la implicació dels científics a través de l’elaboració d’estudis d’invialibilitat de l’energia nuclear a través de les universitats i grups de recerca alternatius. A partir dels anys 90 del segle XX la lluita antinuclear es centra en dos grans fronts: la continuïtat de la lluita reivindicativa local i l’oposició contra les administracions públiques, representades pel Consejo de Seguridad Nuclear (CSN) i el Departament de Medi Ambient de la Generalitat de Catalunya; i, d’altra banda, des d’un plantejament pacifista, en el desenvolupament de diverses campanyes denunciant la utilització de l’energia nuclear amb finalitats bèl·liques. A partir del segle XX el moviment de protesta antinuclear s’orienta cap a la demanda d’un nou model energètic per Catalunya que aposti per les energies renovables i per l’elaboració d’una estratègia gradual de tancament de les nuclears catalanes, així com la necessitat de que les organitzacions ecologistes tinguessin un paper més actiu en la presa de decisions en la definició de la política energètica. Els diversos incidents produïts a les centrals nuclears de Vandellòs i Ascó al llarg de 2004 i 2005 van provocar la intensificació de les accions puntuals de protesta i que els ajuntaments de la zona de Tarragona s’agrupessin a l’entorn de l’Agrupació de Municipis Afectats per Centrals Nuclears (AMAC) i iniciessin accions legals per demanar el seu tancament.” en Mora Ticó, P. (2012). *El moviment ecologista a Catalunya: el seu origen, evolució i inserció a la societat catalana* (Tesi doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona., p. 476.

145 “Arran d’això, algunes obres van quedar completament paralitzades, fet que va comportar una compensació milionària per a la indústria nuclear. Al llarg de 25 anys, més del 3% de la factura de la llum de les consumidores s’ha destinat al sanejament dels comptes de les elèctriques després del deliri nuclear.” en Margalef, O. (2014). *Història nuclear a Catalunya: risc per imposició*. *Directa.cat*. Recuperat de <https://directa.cat/historia-nuclear-catalunya-risc-imposicio>

146 “La convergència entre les polítiques ambientals de Catalunya i les europees ha estat condicionada per l’impacte ambiental que ha ocasionat el mateix creixement econòmic provocat per la seva integració a la CEE” en Mora Ticó, P. (2012). *El moviment ecologista a Catalunya: el seu origen, evolució i inserció a la societat catalana* (Tesi doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona., p. 497.

Podríem dir, doncs, que gràcies al moviment ecologista català i a les lluites en defensa del territori s'ha anat generant a Catalunya des de l'inici de la democràcia un augment de la conscienciació pel medi ambient. L'ecologisme ha posat al centre del debat les agressions al paisatge, i alhora ha creat un discurs capaç de plantejar alternatives a un model de societat basat en el progrés il·limitat. Des dels valors de la cooperació, el moviment ecologista ha posat sobre la taula la fi d'un model de producció que només aporta col·lapse i caos.

3.2. La crisi de representació del paisatge

La pèrdua de trames construïdes del passat i la seva substitució per configuracions repetides i banals, sense integració en l'espai heretat, o la difusió d'escenaris sense nom i sense lloc, imatges de consum d'una globalització desterritorialitzada, coincideixen amb una demanda social creixent de paisatges de qualitat i amb la reivindicació cada vegada més estesa del dret a viure en entorns paisatgísticament dignes (Mata, 2006) citat en Velasco (2010, p.470). La societat actual es troba davant d'un conflicte paisatgístic constant. La demanda de paisatges de qualitat enfront de la necessitat d'assimilació de nous espais per al desenvolupament econòmic i social de la metròpoli. Es lluita per fossilitzar certs paisatges que funcionen com reductes simbòlics del passat, mentre que la resta del territori és homogeneïtzat i banalitzat. Com explica el geògraf i filòsof Augustin Berque (2011) a una entrevista a la revista *Mètode*¹⁴⁷, s'està destruint l'objecte mateix amb el qual especular:

Sí, el paisatge ha esdevingut una mercaderia. L'urbanisme dispers, per exemple no és més que el fruit de la compra de paisatge. La gent vol tenir una casa amb vista a un paisatge concret. I en aquest procés s'està destruint l'objecte mateix de consum:

¹⁴⁷ En Climent, E. T. (2011). Augustin Berque «En lloc de viure el paisatge, el consumim». *Mètode*. Recuperat de <https://metode.cat/revistes-metode/entrevista-monografic/augustin-berque.html>

busquem paisatge, el consumim instal·lant-nos-hi i, de retruc, el destruïm amb la nostra nova ubicació.

La distància entre el paisatge real, cada cop més homogeni i turistitzat, i el paisatge arquetípic ha augmentat tant que s'ha convertit en un abisme. Els codis de representació del paisatge arquetípic no funcionen per llegir el nostre context més immediat, de forma que ens costa veure el paisatge real. Nogué i San Eugenio (2011, p. 29) apunten aquesta falta de llegibilitat del paisatge contemporani com a causa de la crisi de representació del paisatge. El territori industrialitzat que habitem no es reconeix perquè ens evidencia unes agressions que se'ns fan difícil d'acceptar. Vivim a dues velocitats, la velocitat cegadora a la qual es transforma el paisatge, i la velocitat lenta amb la qual adaptem els nostres arquetips. Però és que potser, ni tan sols volem adaptar-los, perquè fer-ho, seria reconèixer la pèrdua d'un paisatge "natural" i primigeni que hem destrossat.

Roger (2007, p. 121) veu la conjunció de dos factors en l'origen d'aquesta crisi de representació: el deteriorament *in situ* del paisatge a causa de les nostres agressions, i el desemparament *in visu* en no posseir prou models per la llegibilitat d'aquest nou paisatge postmodern. Segons l'autor d'aquesta combinació sorgeix una esclerosi en la mirada que desitja allò pintoresc d'una forma nostàlgica en no saber com llegir els paisatges industrials que ens acompanyen.

En aquesta dicotomia cal preguntar-se si és vàlid negar la representativitat de la realitat tal com fa el nacionalisme polític a través dels seus arquetips o, si al contrari, cal "restituir una experiència del món que intenti ser contemporània a nosaltres com a observadors i sigui capaç de testimoniar-lo pel que és, i no pas pel que imaginem que ha estat o voldríem que fos?" (Zanini, 2012, p.26)

Segons Nogué (2007, p.381) s'han adoptat tres vies diferents per afrontar aquesta crisi de representació i dissociació entre el paisatge real i el representat, tot i que per l'autor només la tercera és vàlida per afrontar aquest repte: a) la via del deixar fer al capitalisme immobiliari que ha tingut com a resultat l'aparició de paisatges banals i mediocres. Aquesta via està allunyada de qualsevol compromís social. b) la via d'eliminar els arquetips paisatgístics de l'imaginari col·lectiu. Aquesta via no resol el problema de la crisi de representació c) La via de la intervenció pensada i participada, socialment consensuada amb la qual revisar els paisatges tradicionals de referència, ampliant elements identitaris que hem adoptat a través de la globalització.

3.3. Espais intersticials. Invisibilitzar les conseqüències del progrés.

Els paisatges invisibles s'emmarquen en la primera via que apunta Nogué, la que es conforma a través del territori dibuixat per la globalització i el capitalisme desaforat. Un territori fragmentat en tant que satisfà les necessitats concretes en cada moment: oci, compres, transport, etc. Llocs repetitius i mancats de singularitat, interconnectats per la quotidianitat del seu ús. Paisatges que passen inadvertits, que invisibilitzem per por o desconeixement. Paisatges invisibles, que de tan quotidians, són menyspreats. Aquesta nova configuració paisatgística/territorial es pot definir com a conjunt de "no llocs", espais sense identitat. Tan asèptics i homogenis que no són capaços de generar un sentiment de lligam o identitat, en tant que han perdut les funció de construcció d'una vida en comunitat (Velasco, 2010). Aquesta estructura paisatgística, basada en la inequitat, ha generat un fràgil sentit de pertinença amb l'àmbit local on es viu,¹⁴⁸ creant ciutats dormitoris

¹⁴⁸ Aquesta pertinença es construeix en base en un individualisme ferotge incapaç de reconèixer la necessitat de certes infraestructures que no es volen es volen a prop de la vivenda habitual com és el fenomen NIMBY (Not

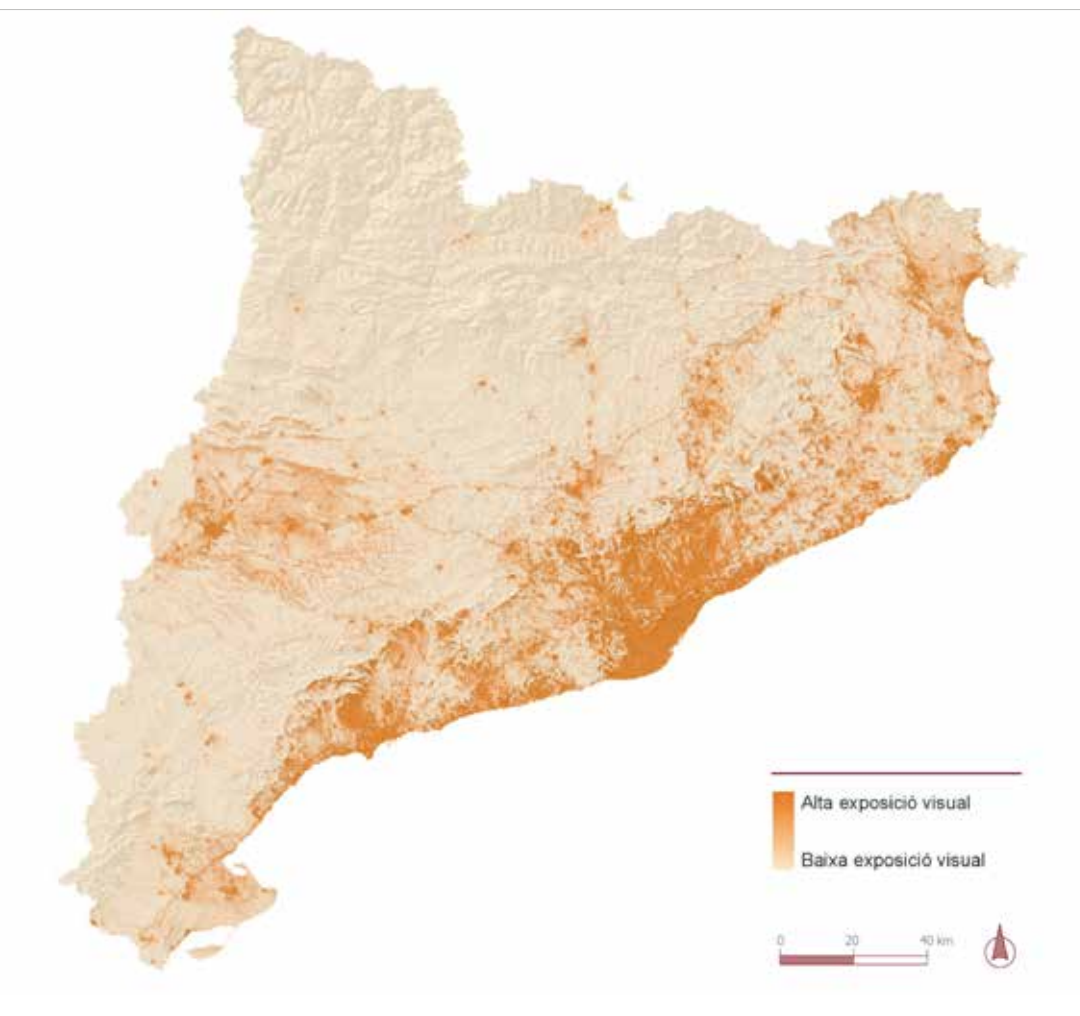


Figura 193. Josep Pintó i Fusalba, mapa de visibilitat dels paisatges catalans (2008). Font: Atlas del Turisme a Catalunya. Mapa Nacional de l'oferta i els productes turístics.

repetitives. Aquestes urbs són l'expressió màxima de la forma de vida individualitzada que caracteritza la societat de consum. Els seus habitants no se solen involucrar en els afers comuns i tendeixen a utilitzar-les simplement com un espai d'oci.

Els espais suburbans invisibles a més solen ser els més exposats visualment, l'homogeneïtat d'aquests territoris és la causa de la seva invisibilitat. Segons Pintó (2009) en referència al mapa d'exposició visual dels territoris catalans (Figura 193): "es detecta que els paisatges més visibles són els corresponents a l'Àrea Metropolitana de Barcelona, al litoral i els que són vistos des de les autopistes, carreteres i vies de comunicació." Els paisatges més exposats visualment són aquells que circumden les zones urbanes, i sobretot aquells associats a les vies d'entrada a les poblacions. Aquestes dades sobre els paisatges més vistos, coincideixen amb les dades sobre els paisatges més construïts. Tal com ens informa la Direcció General d'Ordenació del Territori i Urbanisme (2011, pag. 43) la densitat d'edificacions més gran de Catalunya es dona "a l'àmbit metropolità de Barcelona amb quasi 28 edificacions per km², seguida de Terres de l'Ebre, amb 25 i el Camp de Tarragona amb 24."

Així, el paisatge més construït també es converteix en invisible, la invisibilitat no es donaria només al paisatge perifèric sinó a aquell hiperconstruït, el que ens connecta amb el pitjor de la globalització i el sistema capitalista neoliberal. És llavors la destrucció de la natura el que no volem veure? Segurament la visibilitat de la cimentació del territori seria admetre una derrota que és millor ignorar. Tenint en compte que la idea de progrés com creixement econòmic encara preval en les agendes governamentals, les representacions institucionals del paisatge no poden fer res més que invisibilitzar les conseqüències d'aquest progrés i no representar-lo. Qui vol saber com és el paisatge al voltant d'una petroquímica? Qui desitja veure com és paisatge

in my Backyard).

al voltant de les “necessàries” i múltiples infraestructures que calen per fer avançar el progrés? Qui vol veure com es depreda el territori al voltant de les zones urbanes?

Si el paisatge associat a la bellesa és aquell que ens infon tranquil·litat, el paisatge invisible és el que ens transmet caos. Segons Pintó (2009) es podria definir com la multitud d'espais periurbans constituïts per una corona de geometria diversa, normalment de baixa qualitat constructiva. Un paisatge sense cap ordre aparent de barris perifèrics poc estructurats, instal·lacions industrials, grans equipaments comercials i esportius que han estat traslladats des del centre de la ciutat, cinturons de ronda viària, espais oberts fragmentats com els erms procedents d'antics espais agrícoles que han perdut la seva funció i petites peces d'espais naturals molt degradats, juntament amb una sobredosi de publicitats agressives i abundants. Es tracta d'un paisatge en transformació permanent, on en general predomina el desordre, la manca de coherència i de respecte a la imatge de la localitat en qüestió. Un desordre generalitzat que proporciona als pobles i les ciutats una imatge uniforme i repetitiva.

L'art contemporani, i sobretot la fotografia com a disciplina, ha aprofundit en la representació d'aquest tipus de paisatges invisibles mancats d'ordre i estructura fruits de la globalització. Segons Nogué (2007, p.378), cal guanyar la “batalla de la representació” i penetrar en l'invisible a través del visible, per fer visible allò que mirem i no veiem. Podríem dir que l'art s'ha fet seva aquesta batalla i, des dels anys setanta, està representant el territori fragmentat postmodern. Com explica Bergera, (2011, p.17) el paisatge postmodern i la seva representació a través de la fotografia contemporània refusa totalment la monumentalitat i el concepte de sublim del paisatge romàntic per endinsar-se en el fet quotidià, descuidat, degradat o, fins i tot, allò menyspreable. Segons l'autor, cansats de no creure en la naturalesa intacta i virginal del romanticisme,

ens conformem amb trobar la bellesa en aquests nous contextos complexos, contaminats, per intentar-los embellir-los¹⁴⁹. Per tant existeix una actitud paradoxal de rebuig i atracció del motiu romàntic, no volem representar la natura arquetípica per finalment reproduir els seus mecanismes visuals en relació a altres territoris més quotidians.

Marta Dahó (2015, p. 135) ens comenta també aquesta aparent contradicció com la “tendència recent en l’art contemporani de fotografies que integren el sentiment del sublim en l’estètica de la destrucció”¹⁵⁰. Segons l’autora, aquesta mirada al paisatge quotidià com a sublim té el seu origen a l’exposició *New Topographics. Photographs of Man Altered Landscape*. Les descarnades i alhora fascinants imatges d’aquesta topografia alterada per l’home ha impregnat, segons l’autora, artistes de posteriors generacions. El reflex del món suburbà que captaren els fotògrafs americans participants d’aquella exposició es convertí en una reacció a la tirania simbòlica de la fotografia realitzada per Ansel Adams o Edward Weston que idealitzava el natural i l’entronitzava com a mític. John Schott, participant en l’exposició, li explica a l’escriptora Leah Ollman¹⁵¹ com era el moment per representar un altra mirada al paisatge:

“I was very conscious that my progenitors -- Ansel Adams, Paul Caponigro, Edward Weston -- were all photographers for whom the landscape was a heroic enterprise,” said Schott, standing amid the opening-night crowd. They would position their cameras “to find a landscape that was absent of human intervention, a place of pristine

149 “La visión fotográfica —escribe Susan Sontag— sería la aptitud de descubrir belleza en lo que todo el mundo ve pero desatiende como demasiado habitual “ en Bergera, I. (2011). Nuevos paisajes, nuevas miradas. En Autor & U. de Z. C. de verano 2011. Jaca (Ed.), *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo 2011. Curso de verano Universidad de Zaragoza, Jaca, del 28 al 30 de junio de 2011* (p. 14-29). Barcelona: Institución Fernando el Católico, p. 17.

150 Traducció pròpia: “tendencia reciente en el arte contemporáneo de fotografías que integran el sentimiento de lo sublime en la estética de la destrucción”

151 Leah Ollman ho relata a la crònica de l’exposició organitzada per L.A. County Museum of Art que incloïa 100 fotografies de l’original the New Topographics. En Ollman, L. (2009). LACMA traces photography’s New Topographics movement. *Los Angeles Times*. Recuperat de <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-photos15-2009nov15-story.html>

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



Figura 194: Stephen Shore, U.S. 93, Wikieup, Arizona de la sèrie *Uncommon Places* (14 desembre 1976). Font: Web de l'artista

Figura 195: Stephen Shore, South of Klamath Falls, U.S. 97, Oregon de la sèrie *Uncommon Places* (21 juliol 1973). Font: Web de l'artista

Figura 196: Stephen Shore, Beverly Boulevard and La Brea Avenue, Los Angeles de la sèrie *Uncommon Places* (21 juny 1975). Font: Web de l'artista

Figura 197: Stephen Shore, Fifth Street and Broadway, Eureka, California de la sèrie *Uncommon Places* (2 setembre 1974). Font: Web de l'artista

beauty. This work basically said there's a new world to be seen, and it deserves to be looked at, whether you see it as despoiling the landscape or simply as a fact.”

Segons Dahó, però, cal veure si aquells autors tenien una visió realment crítica respecte a l'incipient creixement suburbà, o no. En tot cas, el fet de representar una realitat fins llavors invisible als mecanismes de la visió causà fortes reaccions entre el públic, tal com Gohlke¹⁵² recorda:

“was that almost nobody liked it. I think it wouldn't be too strong to say that it was a vigorously hated show. Some people found it unutterably boring. Some people couldn't believe we were serious, taking pictures of this stuff. And actually, that attitude is still very alive and well.”

Stephen Shore va ser un dels protagonistes de *New Topographics*, aquest autor ha representat durant tota la seva carrera el paisatge fragmentat i invisible característic de la nostra contemporaneïtat. *Uncommon Places* (1973-1979)¹⁵³ (Figura 194 a 197) és una sèrie realitzada als anys setanta que apunta cap aquest territori incipient de la globalització. Shore treballa en aquesta sèrie amb trípode i càmera de mig format (8x10), realitzant una presa d'imatge pausada i controlada. De fet, aquesta tècnica no dista tant de la càmera de plaques d'Ansel Adams, i és potser aquesta velocitat lenta la que enllaça la seva fotografia amb el tractament del sublim d'Adams. La captació pausada del paisatge, encara que sigui suburbà, dota d'un caràcter romàntic a les seves escenes. El caos de la modernitat s'alenteix, i allò que en principi és desordre es torna equilibri. El llibre de fotografies *Uncommon Places* és un camí que es construeix per carreteres on els edificis i els cotxes són personatges de gairebé igual importància que els humans. El mateix autor a una entre-

152 Ibid.

153 La sèrie *Uncommon Places* es realitzà durant els anys setanta, tot i que el llibre no es publicà fins l'any 1982, deu anys després de realitzar la sèrie fotogràfica. Podeu realitzar el visionat del llibre a: <https://vimeo.com/35837480>

vista amb Aaron Schuman¹⁵⁴ apunta que els cotxes hi són com a marcadors d'una època:

But the cars were the little time markers, which I found fascinating. It didn't make his work nostalgic for me. It put it in a time perspective. And so, I would often include cars for that reason, because I understood that they were going to be time markers in the picture. So I was intentionally putting a tag in for a general era

Uncommon Places és sobretot un diari fotogràfic dels viatges en cotxe que l'autor va anant fent durant la dècada dels setanta. Com apunta Bergera (2011, p.20) es tracta d'un "repertori d'espais urbans sense identitat i deshumanitzats, on l'ús de l'automòbil ha aclarit la presència de persones als carrers. Els grans aparcaments, les carreteres en el paisatge, o els carrers i els racons urbans d'aquestes interminables perifèries constitueixen aquesta coreografia harmònica del nou paisatge urbà"¹⁵⁵. *Uncommon Places* és també una història gràfica que explica la transformació de la societat americana vers el consumisme i l'especulació urbanística, en paraules de l'autor, és un reflex de la "cultura constructiva" d'Amèrica del Nord¹⁵⁶. Amb aquesta obra som testimonis de la transformació urbanística del paisatge americà amb totes les seves contradiccions. Shore, en aquesta mateixa entrevista ens explica però, com al final d'aquests viatges als vuitanta, es veu captivat cap a una idea de paisatge més natural i com ho va incorporant al final de la sèrie, per després explorar-ho als anys vuitanta amb altres treballs.

¹⁵⁴ En Schuman, A. (2004). *Uncommon Places*, An Interview with Stephen Shore. SeeSaw magazine. Recuperat de <http://www.aaronshuman.com/shoreinterview.html>

¹⁵⁵ Traducció pròpia: "repertorio de espacios urbanos sin identidad y deshumanizados, donde el uso del automóvil ha despejado la presencia de personas en las calles. Los grandes aparcamientos, las carreteras en el paisaje, o las calles y los rincones urbanos de esas interminables periferias constituyen esa coreografía armónica del nuevo paisaje urbano"

¹⁵⁶ En Schuman, A. (2004). *Uncommon Places*, An Interview with Stephen Shore. SeeSaw magazine. Recuperat de <http://www.aaronshuman.com/shoreinterview.html>

I was fascinated by a couple of things about the landscape. One: I simply loved being out in the land. That's reasonable. But then I thought, "Well, I grew up in New York, and I'm supposed to be a sophisticated artist, and we're not supposed to be just doing natural landscape." So I thought, "Why not? What's this prohibition against the natural landscape?" Especially when I found myself attracted to it. And, after two years there, then I felt that I began to see things in the land, where I actually had perceptions about the land. So that it wouldn't just be, "Isn't this pretty." And so then I started this process of dealing with landscape, which is also very tricky in color. Because it's hard to do a landscape in color without it looking like a calendar picture. It'd be much easier to photograph in black and white, in a way. So, that's one thing I started to work on, that continued to hold my attention throughout most of the '80s. But, in the process of doing this, I found that a lot of the things I used to think about—let's say the formal things I used to think about—I just stopped thinking about. And, that it all began to just come naturally. Like I would know where to stand. All the things I was thinking about—do I want to have this diagonal come exactly into the corner, or just be a tiny bit above the corner; do I want to have this car just jut in from the side of the frame. And all these things I used to think about and play with, I found I just stopped thinking about. And I just, kind of, knew where to stand. And, as I said, it took me a while to accept that, in fact, there was this new phase. And, it was confusing.¹⁵⁷

L'autor ens explica com l'inunda una sensació de confusió respecte la nova atracció cap al paisatge natural intacte que experimenta. Després d'haver representat durant anys el paisatge alterat per l'home, la pulsio cap a la natura sorgeix i es fa patent en el seu treball. Aquesta nova atracció vers el paisatge natural com a font de bellesa és quelcom que Shore no sap ben bé com afrontar d'un punt de vista racional.

Però tal com li passa a Shore, podem sentir la necessitat de representar la invisibilitat de certs paisatges que no volen ser vistos, però alhora seguim

¹⁵⁷ Ibid.



Figura 198. Barri del Somorrostro als anys seixanta a Barcelona. Font: Arxiu Nacional de Catalunya. Fons TAF Helicòpters, SA en Camino Vallhonrat (2011)

Figura 199 i 200. Mariano Velasco, detall dels carrers del barri de Francesc Alegre a Barcelona. Font: Patronat Municipal de l'Habitatge de Barcelona en Camino Vallhonrat (2011)

tenint un altre necessitat, potser més imperiosa, de connectar amb allò que considerem natural. Potser per això, com escriu Dahó (2015) comptem amb dos tipus de visions artístiques que aparentment es contradueixen però que són alhora complementàries en tant que reacció a un mateix fenomen:

por un lado, la caracterización del paisaje como lugar idílico, armónico, proyección de un estado de felicidad absoluta, cuya función principal sería la compensación (el paisaje como antídoto frente al malestar de la vida urbana); por otro, su extremo opuesto: el paisaje apocalíptico, la distopía, síntoma de desequilibrio, desorden y caos, proyección de las peores pesadillas de la humanidad que en su versión contemporánea han sido retomadas por la representación del paisaje contaminado o la amenaza de una extinción final. (p. 135)

3.4. La perifèria oblidada

La disjuntiva entre la representació o no del paisatge alterat per l'home i la fugida cap a una representació més mítica de l'espai natural és quelcom molt real quan se sofreix en la pròpia biografia la pressió urbanística que tot ho inunda. Jo mateixa sóc testimoni de l'explosió de ciment que ha patit la perifèria de Barcelona, concretament a la seva vessant nord, a la comarca del Maresme, on vaig néixer i resideixo.

La perifèria a la qual pertanyo es construeix socialment a Catalunya a partir de les onades migratòries de la dècada dels 20, que s'assenten en barris de barraques que proliferen en el perímetre extern a l'Eixample barceloní¹⁵⁸. Tot i que el fenomen del barraquisme té els seus precedents en els inicis dels anys 20, no és fins a l'any 1949 que es converteix en un problema per

¹⁵⁸ Es pot observar l'ubicació dels assentaments en el plànol de l'any 1929 en Camino Vallhonrat, X., & Catalunya. (2011). *Barraquisme, la ciutat (im)possible: els barris de Can Valero, el Carmel i la Perona a la Barcelona del segle XX* (1a ed.). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació., p. 42-43



Figura 201. Els 6 primers blocs de "Bellvitge Nuevo/Norte" (1968). Font: Associació de Veïns de Bellvitge

l'Ajuntament de la ciutat quan comença una campanya de prohibició. L'autoconstrucció es féu pas després de la Guerra Civil en una ciutat desproveïda d'iniciativa privada que oferís habitatges a baix preu, i amb una administració pública amb una gran manca de recursos i incapaç d'oferir alternatives (Ferrer i Nel·lo, 1990, p. 13). Així apareixerien les primeres perifèries relacionades amb la marginalitat com el barri de barraques de Somorrostro, a Barcelona, Can Tunis, a Montjuïc, o els assentaments de la Verneda i el Carmel.

Del barraquisme es passà a l'explosió immobiliària dels seixanta amb el re-assentament de molt d'aquells barris en promocions de protecció oficial franquista, que van construir com a polígons, creant el que pròpiament anomenen barris perifèrics de Barcelona, com per exemple el polígon de la Mina i la Verneda al vessant de Besòs, i Bellvitge a la zona del Llobregat (figura 201). Com expliquen Ferrer i Nel·lo (1990, p. 17) es realitzaren desenvolupaments suburbans, basats en els nuclis antics i les seves ampliacions del segle XIX que canalitzaren la construcció d'habitaclcs cap a les extensions urbanes ortodoxes, i que es connectaren espacialment sense solució de continuïtat a la ciutat ja existent. També es trobaven àrees marginals d'urbanització, situades a la perifèria extrema de la ciutat i construïdes il·legalment que no foren reconegudes com a sol urbà fins que va entrar en vigor el Pla Metropolita del 1976, quan ja eren totalment consolidades. Entre el 1950 i el 1980 aquests barris i els pobles del voltant de Barcelona augmentaren la seva població en més d'un milió de persones, acollint la població immigrant que venia d'arreu d'Espanya cercant un futur millor pels seus fills.

Com apunta Estévez (2012, p.37), als anys vuitanta els municipis limítrofs amb les grans ciutats ja s'havien configurat com a ciutats dormitori, i amb l'arribada de la democràcia a l'anomenat "cinturó roig"¹⁵⁹ es va intentar

¹⁵⁹ A Catalunya s'utilitza el concepte de cinturó roig qualificar els barris o els municipis perifèrics de Barcelona poblats per la classe obrera i que han conegut històricament una forta implantació dels partits d'esquerres. Durant la dictadura esdevingué una zona de conflicte i de lluita sindical en defensa dels treballadors de les zones industrials

desenvolupar un planejament urbà de bona qualitat i amb un alt component social per tal de donar resposta a les demandes i mobilitzacions veïnals que reclamaven espais de comunitat dignes. Tanmateix, els plans metropolitans no han contemplat mai la magnitud del problema urbanístic que es generà a partir dels anys noranta amb el creixement urbanístic exponencial que anà augmentant fins que va explotar amb la crisi financera i immobiliària del 2007.

A partir dels anys vuitanta, la perifèria, que abastava la zona pròpiament metropolitana, es va estenent com una taca d'oli cap als vessants d'aquesta àrea creant nous pobles dormitoris que concentren noves onades migratòries d'Àfrica i Sud-amèrica i que barregen zones residencials amb usos industrials i terciaris. Aquestes perifèries, o franges, estan creuades per múltiples infraestructures que connecten amb la ciutat. Com explica Estévez (2012, p.40) són els aeroports, els ports, els nusos ferroviaris, les autopistes actuant com a imants i convidant a la deslocalització d'equipaments i a la dispersió residencial. Són franges que es concentren a partir d'aquestes infraestructures i marquen eixos de creixement sense fi. Infraestructures que permeten la comunicació amb l'urbs però que moltes vegades incapaciten la mobilitat entre pobles adjacents.¹⁶⁰ Infraestructures sense planificació territorial a escala local i que no tenen voluntat ordenadora de l'entorn que damnifiquen.

Podríem dir que "la ciutat s'ha desbordat." (Sala, P., 2012, p.155) en una perifèria banal, orfe d'identitat i invisible. Un *no lloc*¹⁶¹, un espai en procés,

adjacents a la capital. Tot i la pretesa uniformitat social que se li atorga a aquest anell suburbial de Barcelona, el seu comportament electoral ha començat a ser difús com per exemple amb els resultats de les últimes eleccions autonòmiques l'any 2015 en les que Ciutadans experimentà un creixement espectacular a la zona per després votar massivament a Podem a les Generals del mateix any.

160 La mobilitat intercomarcal en transport públic en gairebé inexistent. Les connexions passen obligatòriament per la capital i l'ús del cotxe entre És paradoxal que no existeixi una fluïda comunicació entre els pobles del Baix Llobregat o del Maresme, i que el temps que s'hagi d'emprar en transport públic per comunicar-se entre els pobles d'una mateixa comarca sigui molt més llarg que en cotxe. Per exemple la línia L10 d'autobus entre Esplugues de Llobregat i el Prat de Llobregat triga en fer aquest recorregut 50 minuts entre pobles que es troben a 3 quilòmetres.

161 "un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico,



Figura 202. Franja de camps que separen els pobles de Premià de Mar i Vilassar de Mar (1956). Font: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

Figura 203. Franja de camps que separen els pobles de Premià de Mar i Vilassar de Mar (1994). Font: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

Figura 204. Franja de camps que separen els pobles de Premià de Mar i Vilassar de Mar (2000). Font: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

Figura 205. Franja de camps que separen els pobles de Premià de Mar i Vilassar de Mar (2016). Font: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT

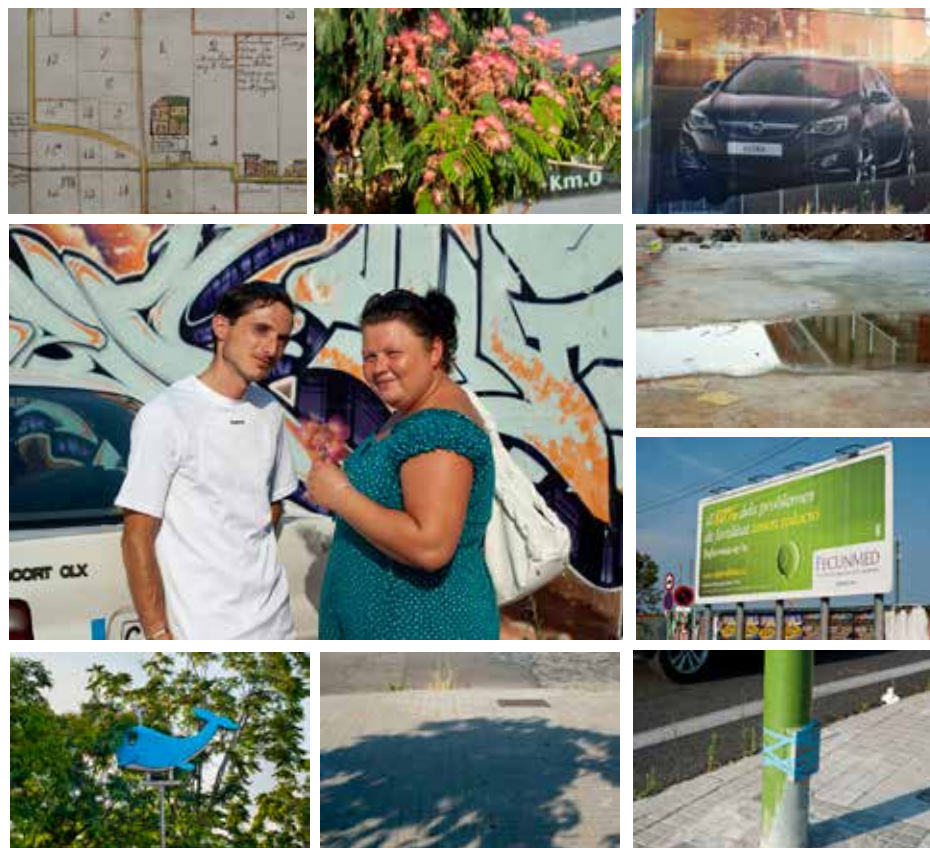


Figura 206 a 214. Eva Marín, fotografies de la sèrie fotogràfica projectada *Límits oblidats* (2010). Font: Pròpia

un continu que expandeix la ciutat fins a l'infinit. Una dispersió constructiva que tot ho abasta i que només l'ordenació de zones protegides ha aconseguit frenar. Tot i això, tal com apunta Noguer (2010, p.52): "Existeixen molt pocs territoris invisibles universalment, sinó que depenen de la biografia de cada individu." Aquesta afirmació es concreta en la meua pròpia experiència de la perifèria, jo la perifèria l'he patida, i l'he vista, no he pogut tancar als ulls a les agressions territorials i als canvis vertiginosos que ha sofert. El territori on vaig néixer ha patit una transformació radical, passant de ser un espai rural a un continu residencial i industrial. Com expliciten les imatges del servei de l'Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya del servei del Visor de l'evolució històrica del territori català¹⁶² (figures 202 a 205) el canvi que han sofert els camps que separaven el municipi de Premià de Mar de Vilassar de Mar han sigut espectaculars. Aquest petit feix de terra dona bon compte d'aquesta transformació: mentre que l'any 1956 podem observar un territori bàsicament rural, l'any ja 1994 s'havia incorporat el Mercat de Flor i Planta al paisatge, el 2000 s'havien construït noves urbanitzacions residencials i al 2017 l'espai agrari és gairebé nul i està ocupat per magatzems.

I és que el nostre model d'urbanització dispersa ha torpedinat qualsevol línia separadora entre l'urbs i l'espai que anomenaríem natural. Com apunta Estévez (2012, p.40): "Tot i que disposem de més controls i figures de planejament que mai, de plans i ordenances enormement meticulosos, la construcció massiva ha decidit prescindir de l'evocació del lloc. Les urbanitzacions de baixa densitat colonitzen el territori com un campament romà, jalonant els carrers i omplint les quadrícules amb objectes banals, perquè el que es

definirà un no lugar." en Augé, M. (1995). Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad. Barcelona: Gedisa Editorial., p. 83

162 L'Institut Cartogràfic de Catalunya posa a la disposició del públic en el seu betaportal el visor de l'evolució històrica del territori català una eina per poder copsar l'evolució del territori català a partir de les diferents versions dels ortofotomapes elaborats per l'Institut a partir de l'any 1956 en Institut Cartogràfic de Catalunya. (2013). Visor de l'evolució històrica del territori català. Recuperat 3 novembre 2016, de <http://betaportal.icgc.cat/wordpress/visor-orto-antiga/>

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



Figura 215 a 223. Eva Marín, fotografies de la sèrie fotogràfica projectada *Límits oblidats* (2010). Font: Pròpia

planteja no és la qualificació del lloc, sinó construir-hi ràpidament. El resultat, arreu on vas, sembla la mateixa metròpoli, el mateix lloc". La causa d'aquesta urbanització dispersa la trobem, segons Augustine Berque, en l'individualisme modern:

el ciutadà haja perdut la seua urbanitat, que és l'art de viure en comunitat harmoniosament, i que s'estiga produint el que jo anomeno una desurbanitat. Evidentment que hi ha raons econòmiques de pes per abandonar els centres urbans, però la causa profunda d'aquest fenomen és l'individualisme modern. I l'individualisme modern es tradueix, pel que fa a l'àmbit residencial, en fórmules de baixa densitat. I a la vegada manté viu, també, el sistema fordista, és a dir, el consum individual de masses, que, quant a la mobilitat, representa que a cada individu li correspon el seu cotxe: al capdavant, un espai privat mòbil. **163**

L'individualisme ha convertit la perifèria en terra de ningú, en un territori que es desintegra en petites parcel·les, en un desordre indesxifrabable, sense jerarquia i sense llenguatge per entendre-la. (Sala, 2012, p.68) I si, potser no l'entendem, però inevitablement la perifèria l'experienciem. Segurament sense ser conscients de les múltiples capes identitàries que la traspassen, sense prestar total atenció a la seva diversitat, als llocs ocults que la trastoquen i la doten de nous significats. Per aquesta raó, l'any 2011 vaig voler fer un recorregut fotogràfic i analític per la perifèria que m'acompanyava durant la meua residència al Centre d'Art i Pensament Contemporani de Can Xalant. No fou una deriva a l'atzar, sinó un itinerari que resseguia les antigues fronteres de l'antic mas de Can Boet —en l'actualitat anomenat Can Xalant— allà on feia la residència. Aquell mas, que resistia a l'infrenable avanç de l'urbs, contenia la història de generacions de pagesos que hi havien viscut durant segles, que havien endreçat el paisatge al seu voltant fins la venda i urbanització de totes les seves terres al

163 En Climent, E. T. (2011). Augustin Berque «En lloc de viure el paisatge, el consumim». *Mètode*. Recuperat de <https://metode.cat/revistes-metode/entrevista-monografic/augustin-berque.html>

segle XX. El projecte fotogràfic *Límits oblidats* (2010) (figura 206 a 222) recorria les franges de la parcel·la de Can Boet durant el segle XVIII¹⁶⁴. Aquella finca d'antany abastava avui en dia: entrades a autopistes, centres universitaris, noves zones residencials, polígons, zones d'oci nocturn, infraestructures de ferrocarrils i solars abandonats, tot apinyat en el terreny d'una finca on dos segles abans s'hi conreaven arbres fruiters. Les fotografies es presentaren en una jornada de portes obertes en format de projecció audiovisual, i contenien l'àudio del passeig on s'acumulaven sons de l'autopista, dels trens, i converses de les persones que em creuava.

Aquesta primera exploració de la perifèria com a espai de superposició històrica va despertar un interès creixent sobre els paisatges velats, els paisatges amb els que convivim, i sobre la riquesa simbòlica d'un espais que canvien a una velocitat vertiginosa. La meua mirada perifèrica durant aquella sèrie es fixava en juxtaposicions iròniques, com la d'una preciosa fulla caiguda d'un arbre a un vehicle aparcat a un concessionari, en com avançaven les males herbes als vorals de les carreteres, o en com un arbre imponent es mantenia en peu i impassible als cotxes que passaven pel lateral de l'autopista. En com enmig d'aquella voràgine constructiva uns jubilats s'ho miraven tot deixant passar el temps, i com s'ho miraven, també, els pollastres gegants impresos en una furgoneta de repartiment. Les contradiccions visuals, els símbols publicitaris i naturals, era on em detenia en aquest passeig. Les petites troballes són les que em feien disparar en una mirada conscient que buscava símptomes de disrupció en l'homogeni perifèric.

El meu desig de documentar aquell entorn perifèric és quelcom que comparteixo amb altres artistes que han decidit captar els canvis urbanístics al paisatge al voltant de les ciutats. De fet, entre 1978 —l'any que jo naixia— i

¹⁶⁴ La projecció de fotografies començava amb la imatge d'un plànol (Figura 206) que vaig poder trobar a l'Arxiu de Mataró que detallava l'abast de la finca de Can Boet al segle XVIII.



Figura 224. 25-78, **Figura 225** 26-78, **Figura 226.** 27-78, **Figura 227.** 28-78, **Figura 228.** 29-78, **Figura 229.** 30-78, **Figura 230.** 31-78, **Figura 231.** 32-78, **Figura 232.** 33-78, **Figura 233.** 34-78, **Figura 234.** 35-78, **Figura 235.** 36-78. Totes les figures pertanyen a Jean Marc Bustamante, de la sèrie fotogràfica *Tableaux* (1978-1982). Font: Catàleg de l'artista

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT

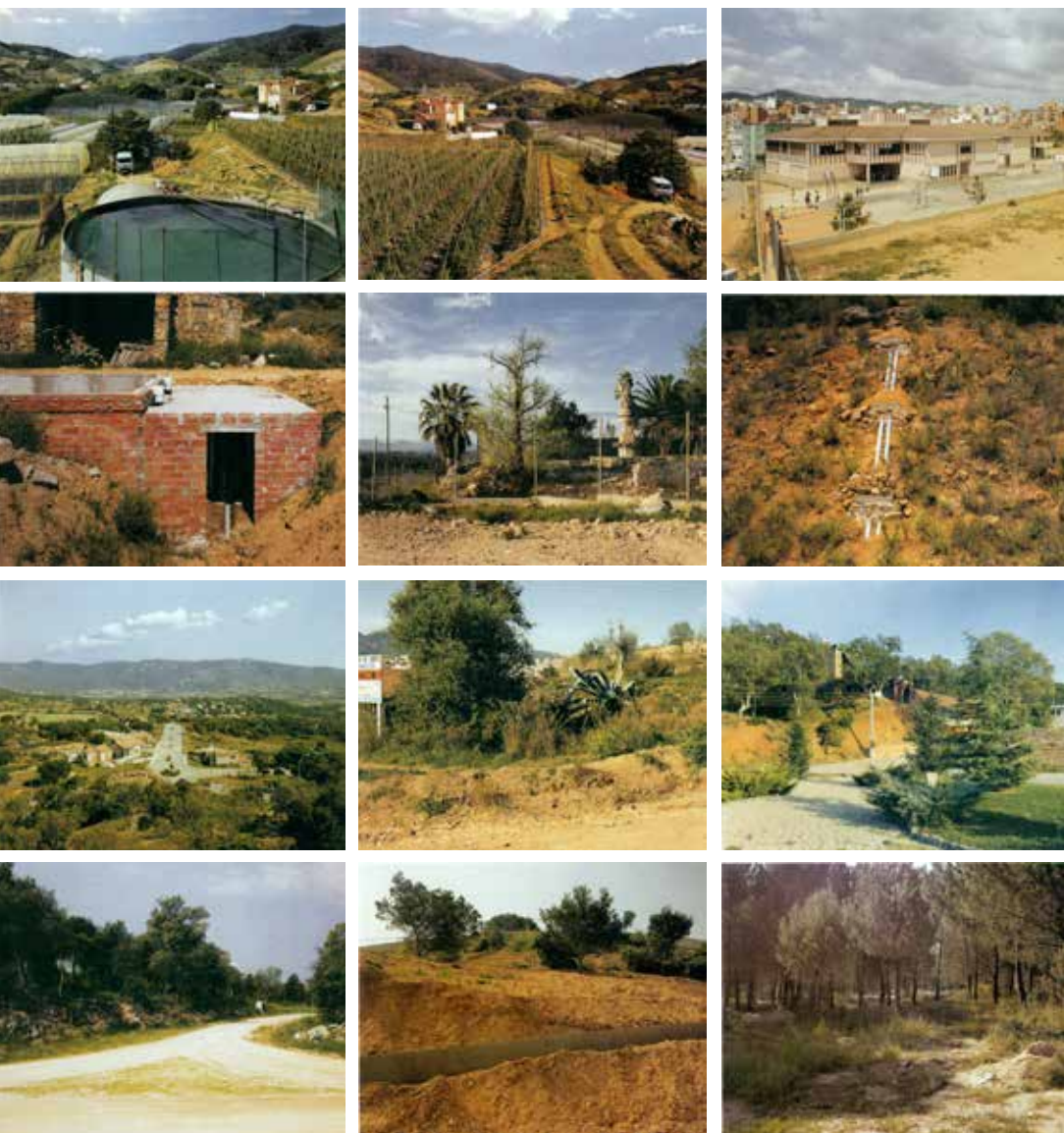


Figura 236. 23-80, **Figura 237.** 24-80, **Figura 238.** 25A-80-25B, **Figura 239.** 26-80, **Figura 240.** 27-80, **Figura 241.** 28-80, **Figura 242.** 29-80, **Figura 243.** 30-80, **Figura 244.** 31-80, **Figura 245.** 53-81, **Figura 246.** 33-80, **Figura 247.** 34-80. Totes les figures pertanyen a Jean Marc Bustamante, de la sèrie fotogràfica *Tableaux* (1978-1982). Font: Catàleg de l'artista

1982, Bustamante ja va realitzar una sèrie de fotografies en color de gran format (8x10) al voltant de la perifèria de Barcelona. L'artista va titular la sèrie *Tableaux* (1978-1982) (figura 224 a 260) i les presentà en el format més gran a l'abast en aquella època talment com si fossin pintures de paisatge. Aquest artista polifacètic que ha anat intercanviant disciplines al llarg de la seva carrera, ens comenta com dirigeix la mirada a l'hora d'afrontar aquest projecte a un capítol de la sèrie documental *Contact*¹⁶⁵ :

I have always tried to look to what I do, what I produce in terms of art. I am not interested in simply painting or photographing for art's sake, but in understanding at what a point painting or photography is art. Having trained as a photographer I wanted to see if it was possible to produce photographs objects that would not only be a high quality, technically and plasticly speaking, but there would also offer an interesting field of artistic investigation at that time.

Tableaux volia ser una investigació formal i conceptual sobre el que ell anomena "els indefinibles paisatges dels afores"¹⁶⁶ Formalment, Bustamante intentava organitzar la mirada en aquell caos i per això justifica la utilització de la càmera de gran format per tal de pausar el temps fotogràfic i poder percebre millor els paisatges que tenia davant. El temps pausat era una forma d'alentir els canvis vertiginosos que la perifèria estava patint. Ell mateix ho explica així al documental sobre la seva obra:

In 1977 I began working on a series of photographs using path film and slow shot speed. I though if I aproach the landscape in an unhurried fashion and look with both

¹⁶⁵ *Contact* és una col·lecció de documentals sobre fotografia contemporània del canal ARTE. Cada pel·lícula traça el desenvolupament d'un fotògraf individual. Amb l'ajuda del director del programa, William Klein, el fotògraf reuneix una retrospectiva, seleccionant imatges dels seus fulls de contacte, còpies de prova i còpies finals per mostrar com el seu treball ha canviat de caràcter i significat al llarg dels anys. Explorar aquestes anotacions visuals juntament amb els autors i autores proporciona una inestimable visió dels seus mètodes de treball. En Klein, W. (2004). *Contacts*, Vol. 2: The Revival of Contemporary Photography. France: Studio Arte. Recuperat de <https://ia800201.us.archive.org/30/items/contactps/DVD-2/Bustamante.mp4>

¹⁶⁶ Traducció pròpia del documental: "I would spend a lot in those days and begin to photograph areas outside towns. The outskirts indefinable landscapes." Ibid.



Figura 248. Jean Marc Bustamante, 32-80 de la sèrie fotogràfica *Tableaux* (1978-1982). Font: Catàleg de l'artista

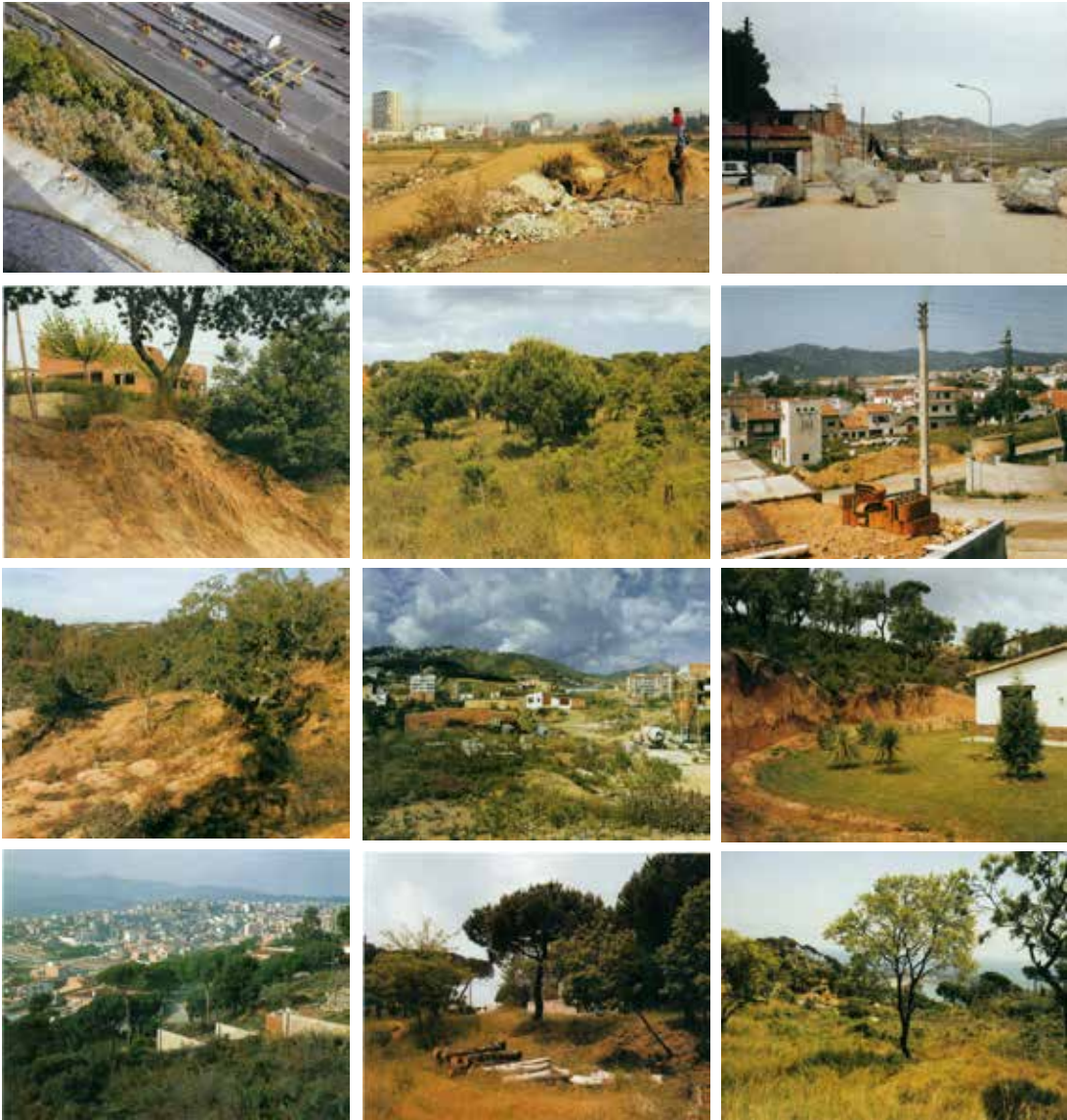


Figura 249. 4-79, **Figura 250.** 5-79, **Figura 251.** 6-79, **Figura 252.** 45-82, **Figura 253.** 49-82, **Figura 254.** 54-81, **Figura 255.** 54b-82-54c, **Figura 256.** 55a-82-55b, **Figura 257.** 56-82, **Figura 258.** 60-82, **Figura 259.** 61-82 **Figura 260.** 62-82. Totes les figures pertanyen a Jean Marc Bustamante, de la sèrie fotogràfica *Tableaux* (1978-1982). Font: Catàleg de l'artista

eyes through a large format camera then the end result would be something far more structured and organised, since this enables a way to perceive the initial architecture of the landscape. So, I decided to use the largest camera available at that time and I walked around the landscape carrying 30 kilos of equipment. I knew that at a given moment I would have to select a bit of something in the landscape, consider the landscape as matter, as material, and see what I could put together framed in the shoot in order to achieve this balance that turns the photograph into a picture. When you look at the landscape with your eyes, you tend to focus on one thing. The interesting thing about taking photographs with large format camera is that the camera does not select, it embraces the frame and if you proceed in a certain way to photograph landscape in a particular type of light, and you use a particular depth of field, then none of the subjects in the image, none of the elements forming the image stand out. They cancel each other out and should represent the world. Ideally these images, these pictures would constitute the world. It would be a sort of idea, object to thought representing the world as all. ... all these shots convey an idea of something unstable, something that is going to change. I really like what I refer to myself as snapshots, despite all the preparation these photos are rather like snapshots. You have the feeling that at a given moment the images capture something in the process of changing."¹⁶⁷

La intenció, doncs, de Bustamante a *Tableux* era captar els canvis, la transformació que s'estava donant en el paisatge metropolità de Barcelona, que en la seva homogeneïtat podia ser el mateix canvi que es donava a qualsevol altra ciutat europea en procés de creixement. El canvi urbanístic que depreda els camps i les muntanyes adjacents a la ciutat, el canvi que tot ho arrasa.

¹⁶⁷ Ibid.

3.4.1. El paisatge intermig. El Maresme.

Entremig (2011- en procés) és un projecte propi que segueix el rastre del treball de Bustamante, fins i tot abans de conèixer-lo jo mateixa. Se situa trenta-cinc anys després en una zona similar, la perifèria de Barcelona, aquest cop a la segona corona metropolitana: el Maresme. L'objectiu del projecte no és tant esdevenir un document del canvi com en el cas de Bustamante, sinó filar un relat sobre l'espera, la domesticació de la natura, i les possibilitats d'escapada d'aquest procés de canvi. *Entremig* es situa en la geografia invisible de la perifèria, en l'espai descartat per la mirada quotidiana.

La fragmentació de la nostra vida i del nostre paisatge es presenta de forma laberíntica, fent gairebé impossible la seva llegibilitat, no disposem del temps per apreciar-lo ni dels codis per desxifrar-ne els usos. Aquest projecte fotogràfic explora concretament els espais limítrofs al Camí del Mig, via alternativa a la NII que connecta tots els pobles costaners del Maresme fins a Barcelona i que ressegueix l'antic traçat de la Via Augusta romana. El que fou un camí de conquesta per la invasió romana, es converteix en un camí de conquesta pel capitalisme. Un territori colonitzat pel caos constructiu que es dispersa des de la capital cap als afores i que estén el concepte de perifèria cada vegada més enllà. Una perifèria que milers de persones contemplen diàriament des dels seus automòbils per l'autopista C-32 que avança cap a Girona. Un paisatge que, tot i ser dels més percebuts a través de les múltiples vies de comunicació que el traspassen, és segurament també dels més ignorats.

El Maresme és una franja allargassada de terra que s'enfila cap a la Costa brava des de Barcelona, originàriament era un feix de terres que s'inundaven per l'acció del mar i de les rieres que baixen de les muntanyes de la Serralada del Litoral, del Corredor i el Montnegre. Avui dia, aquesta franja es

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT

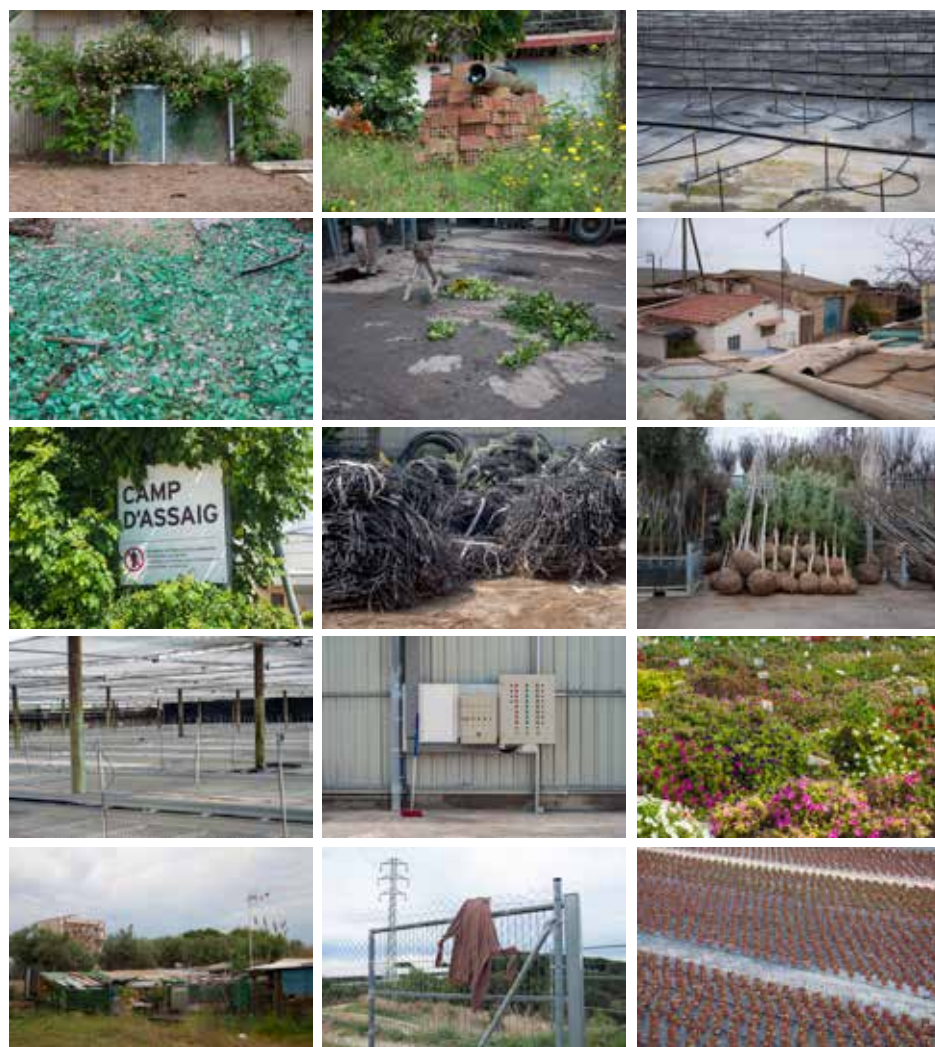


Figura 261-275. Eva Marín, Imatges de la sèrie *Entremig* (2011 - en procés). Font: Pròpia

va construint com un continu de ciment resseguint el traçat de l'autopista. Les franges perifèriques metropolitanes combinen un passat rural amb una nova urbanitat caòtica que les converteix com explica Colafranceschi (2012) en un espai de grisos, i en una oportunitat de diàleg:

Les franges són territoris que ens parlen, que ens fan evident que el paisatge que les caracteritza, el paisatge límit, aquí separa i uneix. No és simplement un espai entre, no és un in-between, no és exactament una franja grisa entre una de blanca i una de negra, sinó que té un gruix; aquell gruix amb identitat pròpia, aquell espai que és la suma i la superposició de molts grisos a través dels quals transiten nous significats. No hi ha un límit establert i clar, sinó una vora inestable, indefinida, que genera l'existència d'un altre territori, d'un altre àmbit (un tercer entre els dos) capaç d'implicar, incloure, amplificar aquelles característiques, aquells conflictes, aquelles qualitats, aquelles especificitats que s'hi solapen i s'hi hibriden; un nou gruix que genera un espai nou, un tipus de lloc d'una gran riquesa on transiten, flueixen constantment, altres significats, necessàriament sense límits. És precisament en aquests llocs on hi ha més possibilitats de desenvolupar processos i projectes i donar-los un sentit, un discurs, un imaginari; fer que aquests indrets passin de ser espais de conflicte a espais de diàleg. (p.54)

El territori que abasta el recorregut del Camí del Mig i reflectit a *Entremig* ha patit canvis radicals en els últims 40 anys i s'ha convertit en un espai limítrof entre la ciutat i el camp. Un paisatge intermig engolit per l'avanç imparable dels nuclis urbans, pel traçat de nombroses vies de comunicació, i per una pagesia i una indústria no planificada. És al bell mig de tots aquests usos superposats de forma caòtica que apareix l'espai intermig que Colafranceschi defineix com franja, o el que Gilles Clément (2007, p.9) anomena Tercer Paisatge i que defineix al seu Manifest com "... una gran quantitat d'espais indecisos, desproveïts de funció, als que resulta difícil anomenar. Aquest conjunt no pertany al domini de l'ombra, ni al de la llum. Està situat als seus marges: als marges dels boscos, al llarg de les carreteres i dels rius, als racons més



Figura 276-277. Eva Marín, Imatges de la sèrie *Entremig* (2011 - en procés). Font: Pròpia



Figura 278-289. Eva Marín, Imatges de la sèrie *Entremig* (2011 - en procés). Font: Pròpia

oblidats de la cultura, allà on les màquines no poden arribar. Cobreix superfícies de dimensions modestes, tan disperses com les cantonades perdudes d'un prat. Són unitaris i vasts com les torberes, les landes, i certs terrenys erms sorgits d'un despreniment recent. Entre aquests fragments de paisatge no existeix cap similitud de forma. Només tenen una cosa en comú: tots ells constitueixen un territori de refugi per a la diversitat.”¹⁶⁸

Des d'un punt de vista sociològic al Maresme, la comarca que travessa el Camí del Mig, trobem una població que ha crescut de forma exponencial¹⁶⁹ amb la creació de ciutats dormitoris i urbanitzacions exclusives; i per l'altre, uns ajuntaments necessitats de recursos que han portat a terme grans plans d'urbanització per recaptar els diners que requereixen i que no els aporten les administracions centrals. El resultat és una comarca espoliada pel boom immobiliari, que abandona progressivament el seu passat rural i reconverteix camps en habitatges i polígons industrials. També trobem un altra font alternativa d'ingressos en el turisme massiu que envaeix els pobles de l'Alt Maresme¹⁷⁰ i que comporta molts conflictes amb els veïns. El resultat d'aquests canvis estructurals és un paisatge que s'ha transformat ràpidament en una amalgama d'usos a la recerca del profit econòmic i que ha deixat de banda la protecció del medi ambient i dels ecosistemes propis en les zones costaneres.

I és que els voltants del Camí del Mig no entrarien dins de l'estereotip de paisatges pintorescs o representatius de la identitat catalana. Qui vol veure

¹⁶⁸ Traducció pròpia: “una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en los márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar. Cubre superficies de dimensiones modestas, tan dispersas como las esquinas perdidas de un prado. Son unitarios y bastos como las turberas, las landas y ciertos terrenos yermos surgidos de un desprendimiento reciente. Entre estos fragmentos de paisaje no existe ninguna similitud de forma. Sólo tienen una cosa en común: todos ellos constituyen un territorio de refugio para la diversidad.”

¹⁶⁹ En Observatori de Desenvolupament Local del Maresme. (2008). *Evolució de la població al Maresme, 1950-2008 a partir de l'Idescat. Padró*. Mataró: Consell Comarcal del Maresme. Recuperat de http://www.ccmaresme.cat/ARXIU/2009/OBSERVATORI/evolpob_1950_2008.pdf

¹⁷⁰ En Turismo de doble filo. (2011). *El Periódico*. Recuperat de <http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/turismo-doble-filo-1116760>

un paisatge engolit per l'avanç imparabile dels nuclis urbans? Un continu de ciment, on se superposen infinitat d'usos: des de camps de golf i urbanitzacions exclusives, a espais dedicats al turisme de masses, polígons industrials, zones de magatzems decrepits, parcs comercials i el que queda de la pagesia local. El Maresme ha deixat de ser terra de pagesos i mariners i també espai d'estiueig per la burgesia catalana, per esdevenir simplement perifèria de Barcelona. En aquest procés d'urbanització ha anat abandonant una identitat construïda al voltant del mar per adoptar una de tipus comercial i de serveis.

El Maresme és la de comarca dormitori perfecte, un espai al costat del mar i la muntanya i a 30 minuts de la capital. En aquest context publicitari, propiciat per la bombolla immobiliària, nous habitants s'han desplaçat de la capital a la rodalia cercant millor qualitat de vida, de proximitat a la platja, i de la tranquil·litat que han perdut en l'estressant ritme de la vida contemporània. Aquest somni de paradís, a la perifèria de Barcelona, que promet la comarca conté però, una vessant fosca que enterboleix l'idil·li dels nous habitants amb el territori i és que molt d'ells no s'hi vinculen. El Maresme és una promesa de vida familiar perfecte per aquells habitants de la metròpoli que han aprofitat el boom immobiliari per canviar el seu pis de la ciutat per una casa amb vistes. Al Maresme ha arribat, com diu Bauman (1999), una nova elit que trenca amarras amb el seu entorn social i que no tenen interessos creats en la ciutat on estan situades les seves residències. Així doncs, per regla general, es mostren indiferents pel que fa als assumptes de la seva ciutat, que no és sinó una de tantes.

En aquest distanciament i alienació identitària del territori perifèric on vivim, del paisatge propi, és on s'emmarca *Entremig*. Amb aquest projecte m'he volgut apropar a un paisatge que evidentment no es vincula amb el gaudi estètic, ni amb el concepte de pintoresc. Podríem dir que es tracta d'una reivindicació del lloc posant la mirada allà on ningú la vol posar per intentar

entendre què ha passat en aquests últims anys, perquè com explica Mercè Ibarz (2014): “No s’hi val més, a parlar del paisatge com a distància social que només es pot permetre un observador desvagat perquè ja hem vist quins rèdits ens ha donat aquest ull aliè al paisatge: especulació de la terra i de la zona costanera, corrupció de les administracions, màfies de la construcció, abús de la mà d’obra migrant, destrucció de la tradició agrícola i de la tradició industrial, alienació dels indígenes al camp com a la ciutat. I finalment la bombolla immobiliària i l’obra pública entesa com a bombolla de negocis”.¹⁷¹

Entremig revisita la idea de viatge interior i enceta una deriva en un context perifèric de Barcelona què és també un territori autobiogràfic: la meua comarca. Aquest espai que he vist canviar al llarg dels anys urbanitzant-se a un ritme vertiginós és l’espai a redescobrir. *Entremig* és un projecte que intenta percebre a través del fet de caminar els canvis que aquesta terra ha experimentat, descobrint els espais intermedis que es troben entre les superposicions d’usos, però posant l’accent en les contradiccions i tensions que aquest canvi genera al paisatge.

Aquesta forma de treballar sobre un entorn proper és quelcom que comparteixo amb un autor de referència per a mi: Jem Southam¹⁷², que ha retratat durant els últims 30 anys el paisatge de Cornualles, on viu i treballa. El seu procés d’exploració del territori consisteix en tornar-hi repetidament al llarg dels anys per reunir un cos de treball que és una resposta d’absorció lenta del lloc en qüestió. Un altra forma d’aproximació és a través de les converses que manté amb els habitants de l’espai d’exploració. També l’examen de mapes i altres documents que es relacionen amb la zona és una font d’inspiració per a ell. De fet, és aquesta forma d’investigació, que va més enllà de la fotografia, és una estratègia que s’utilitza al projecte *Entremig*. Per exemple amb

¹⁷¹ En Ibarz, M. (2014). El paisatge i nosaltres. Recuperat 1 gener 2014, de <https://agropiferics.wordpress.com/2014/09/09/el-paisatge-i-nosaltres-merce-ibarz/>

¹⁷² En Schuman, A. (2005). Landscape Stories: An Interview with Jem Southam”. *SeeSaw Magazine*. Recuperat de http://seesawmagazine.com/southam_pages/southam_interview.html

l'entrevista a l'historiador Joan Francesc Clariana¹⁷³ sobre el "Camí del Mig" a l'antiguitat que vaig gravar durant el 2014, on s'explica com era el paisatge del Camí del Mig, antiga Via Augusta durant l'època romana. O amb els testimonis que vaig incorporant i que són els usuaris diaris del Camí del Mig. Aquestes persones, en la seva majoria immigrants, m'ha anat explicant durant els meus trajectes com viuen en aquest paisatge adoptat, i com és el paisatge del seu origen.

I és que el Maresme, el territori que compon *Entremig* ha esdevingut també terra d'acollida de la migració del Sud de l'Estat Espanyol¹⁷⁴. Barris com el Barato de Vilassar de Mar o el Barri Cotet a Premià de Mar es construïren ràpidament sobre la nova base obrera nouvinguda per treballar en el sector tèxtil, indústria avui en dia en total desaparició. Aquella immigració va venir a Catalunya cercant noves oportunitats, van decidir quedar-s'hi i en molts casos van esdevenir els pares de la meua generació, una generació "xarnega" que ha vist com el territori físic i social es transformava a una gran velocitat durant els últims 40 anys. Aquella onada migratòria del sud d'Espanya que va enriquir enormement el paisatge social de la comarca s'hi ha d'afegir una segona onada subsahariana als anys vuitanta vingué per treballar en els camps de flor i planta que es despleguen entre els pobles costaners. El Maresme fou un dels primers territoris a Catalunya en absorbir aquestes noves persones migrades que venien encara de més al sud d'Andalusia. La riquesa cultural és una evidència que lamentablement ha xocat amb incomprensió i amb rebuig per alguns sectors de la població d'origen, com per exemple amb els incidents protagonitzats per Plataforma per Catalunya que s'oposaven a la construcció d'una mesquita a

173 Joan Francesc Clariana és un historiador especialitzat en aquesta època i ha escrit articles al respecte com: Clariana Roig, J. F. (1990). Aproximación a la red viaria de la comarca del Maresme. En Simposio sobre la red viaria en la Hispania romana (p. 113-130). Recuperat de <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/14/29/12clariana.pdf>

174 El Museu d'Història de la Immigració de Catalunya ofereix contingut audiovisual sobre la onada migratòria del Sud d'Espanya a Catalunya en Museu d'història de la immigració de Catalunya. (2014). *Veus d'una història silenciada*. [Video]. Espanya: Youtube. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=AaKDtNhfjWA>

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



Figura 290 a 298. Xavier Ribas, selecció d'imatges de la sèrie *Sanctuary* (2002). Font: Web de l'artista

Premià de Mar¹⁷⁵, i que provocaren la reacció solidària d'una part de la població en veure els atacs racistes que el projecte provocà.

És en aquest panorama social canviant que el Camí del Mig esdevé un punt intermig on les persones nouvingudes i els antics pagesos reconvertits en empresaris de la flor ornamental es creuen a través de l'ús de la terra. També les persones jubilades del sud d'Espanya cultivant hortes improvisades que cuiden amb esplendor i que són refugi per barbacoes, xerrades, i amics. La migració subsahariana, i la que s'ha afegit després, treballant en les explotacions de flor i planta. Tots ells es troben al Camí del Mig, en un paisatge de trànsit, i de quotidianitat. Territoris i persones que viuen al marge de la representació més oficialista. Ells i elles i les seves experiències amb el paisatge són també el focus d'aquest projecte.

La perifèria és també doncs, l'espai de la invisibilitat de les persones, és on es concentra major conflictivitat social i on es dediquen menys recursos a afrontar-la. La sèrie de Xavier Ribas *Sanctuary* (2002) (figura 290 a 298) posa el dit a la nafra a una de les invisibilitats més esteses, la prostitució. A la sèrie fotogràfica *Sanctuary* l'autor reflecteix de forma crítica el territori del Maresme, mostrant a l'espectador el paisatge que no apareix a les guies turístiques: la perifèria de Barcelona utilitzada per serveis sexuals. A *Sanctuary* trobem un espai aparentment rural amb pins mediterranis, i camins que no se sap ben bé on van, però amb petits rastres que delaten algun tipus de presència humana com uns mocadors de paper a terra. En realitat, aquestes són les zones on les prostitutes treballen als marges de les carreteres de la rodalia de la capital. Ribas reforça la idea d'invisibilitat d'aquestes activitats en no representar a les dones que habiten aquests espais habitualment, és talment com si en no aparèixer es fessin més visibles. Amb una aparença de cartografia científica

¹⁷⁵ TV3 va dedicar un 30 minuts sobre la polèmica generada en Raya, M., & Pigrau, M. (2002). *Una mesquita a Premià, 30 minuts*. Espanya: TV3. Recuperat de <http://www.tv3.cat/videos/1393799>

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT

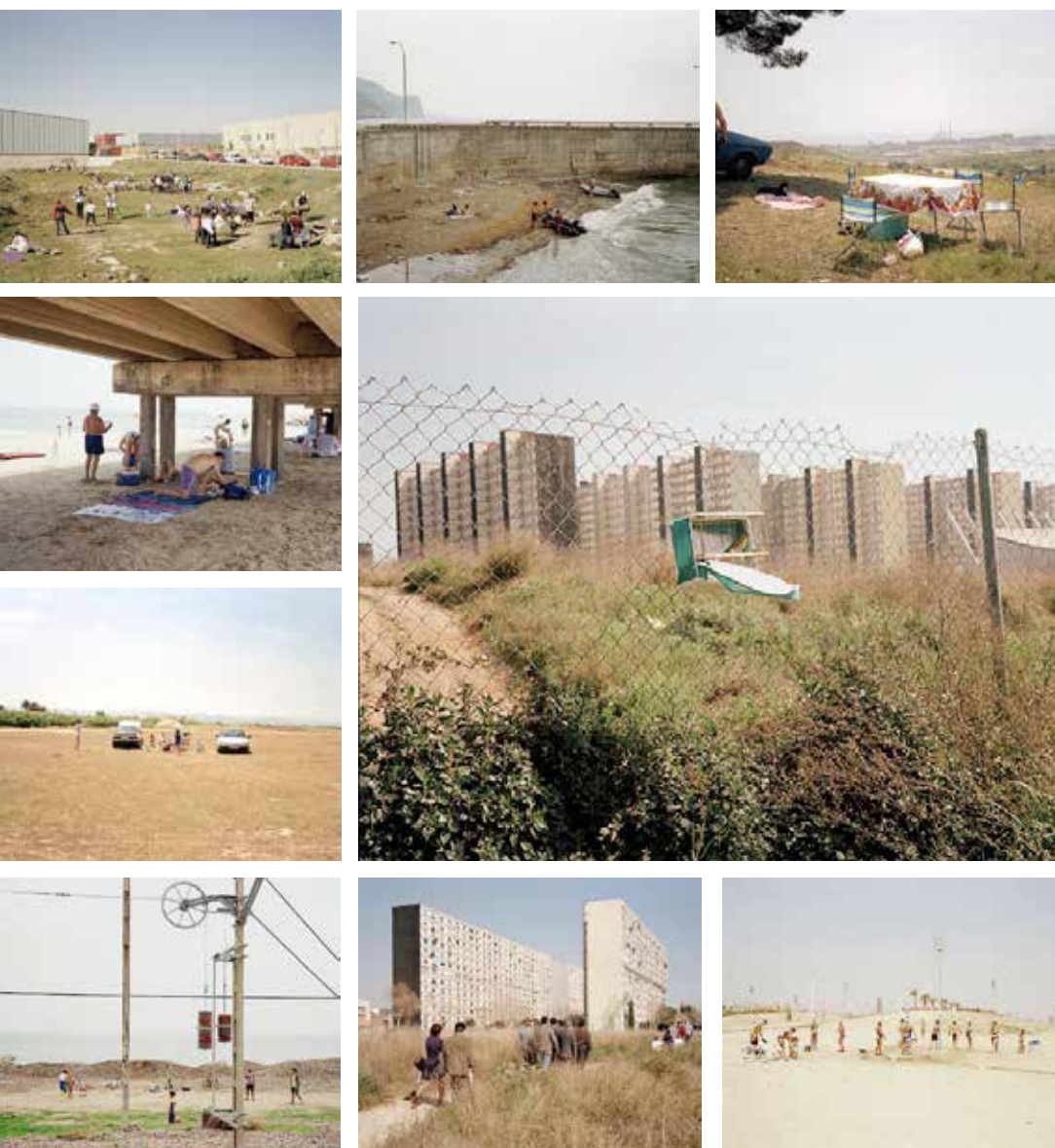


Figura 299 a 307. Xavier Ribas, selecció d'imatges de la sèrie *Sundays* (1994-1997). Font: Web de l'artista

se'ns representa una geografia social no visible a primer cop d'ull. Ribas es deté en el paisatge perifèric per treure d'escena allò que ens "molesta" i reprodueix el gest d'apartar la vista que molts realitzem quan som testimonis d'aquestes escenes. Les prostitutes no apareixen per tal de fer-les encara més evidents. Com ell mateix explica sobre les seves fotografies:

representan espacios donde las prostitutas trabajan en los márgenes de la carretera cerca de Barcelona. Es una geografía melancólica de ruinas y vidas arruinadas, de trabajadores temporales extranjeros y campos de golf, que parecen coincidir en tantos paisajes de la península¹⁷⁶.

3.4.2. La perifèria com a possibilitat de llibertat

A la perifèria trobem, doncs, una amalgama de contradiccions que ens atrau visualment. Com explica Muñoz (2012, p.91) al territori perifèric existeix una promesa de natura en la negació de la mateixa: "L'observador del paisatge de la perifèria, seduït per la seva ambigüitat, gaudeix del fet de trobar traces, encara que siguin mínimes, distintives del món natural". En les mirades artístiques cap a la perifèria existeix aquesta certa nostàlgia conservacionista barrejada amb un cànon estètic romàntic en el qual la perifèria es conforma com a un lloc sublim en la seva decadència.

La perifèria pot ser decadent però també un espai de possibilitats per les persones se l'apropien. Xavier Ribas va retratar aquesta nova identitat perifèrica complexa i contradictòria amb la seva sèrie *Sundays* (1994-1997) (figura 290 a 298). En les imatges que conformen aquest projecte els habitants del paisatge perifèric fan un ús del territori més enllà de les normes preestablertes

¹⁷⁶ En Ribas, X. (2002). Sanctuary. Recuperat 1 juny 2017, de <http://www.xavierribas.com/Contents/Sanctuary/Sanctuary.html>

ocupant espais que a priori no estaven destinats a l'oci dominical. Més enllà de qualsevol concepte del pintoresc, els que hi viuen en aquests espais se'ls fan seus d'una forma gairebé salvatge. Com apunta Esparza (1998) la identitat nòmada i preurbana aflora en la perifèria i en l'apropiació que els seus habitants hi practiquen:

El urbanita, anclado y encadenado a su lugar de residencia y trabajo, reencuentra, en cierto modo las costumbres nómadas. Ese no es su territorio, pero en él se instala provisionalmente. Y las viejas costumbres nómadas se representan de nuevo: la tienda, la familia alrededor de la hoguera, la comida compartida. O la simple sensación de estar, de marcar una porción del territorio instalando allí los objetos de nuestra propiedad, las pequeñas cosas que nos identifican y dicen a los demás quién somos.

El mateix Ribas apunta aquesta apropiació del territori com una expressió de llibertat, com si la perifèria, tot i ser el territori predilecte del capitalisme desaforat, es convertís alhora en el lloc per sortir-se'n. Com si els encara petits espais verds que s'entreveuen entre el ciment es transformessin en una petita escletxa per on fracturar el sistema.

Da la impresión que detrás de esta improvisación hay más de voluntad que de accidente. Es posible, entonces, que el interés por estos espacios sea más bien el resultado de la toma de conciencia de que la periferia es un espacio de libertad. O dicho de otro modo, que la libertad solamente puede surgir en un espacio residual y que, por lo tanto, puede dar una imagen desoladora.¹⁷⁷

La desolació d'un descampat enmig d'un polígon ocupat per famílies que hi acampen provisionalment un diumenge per dinar, jugar i divertir-se re-

¹⁷⁷ En Ribas, X. (1998). Sundays. Recuperat de <http://www.xavierribas.com/Contents/Barcelona/Barcelona.html>

presenta un bri d'esperança. L'ocupació ociosa de la perifèria es transforma en una necessitat quan no es pot accedir a cap altre lloc. El sentiment de sublimitat romàntica també apareix en aquestes imatges, com apunta Roger (2007, p. 111) citant a Burque allò sublim seria: ...” una espècie d'horror deliciós, una espècie de tranquil·litat tenyida de terror”. És en aquest sentit que podem detectar un caràcter romàntic en Ribas, la perifèria assaltada per l'oci improvisat i salvatge conté una mirada aterridora, és com si el buit del capitalisme se'ns presentés davant d'una forma fulminant, com si la llibertat que les persones experimenten en ocupar aquests espais en realitat fos una escapatòria només provisional per un final que els torna als seus llocs habituals de producció el dilluns següent.

Tanmateix, l'anhel de contacte amb la natura, encara que sigui en un descampat és real¹⁷⁸, més enllà de les visions bucòliques necessitem espais verds per regenerar-nos i evadir-nos de l'estrès contemporani. Lamentablement, aquest contacte ve determinat pel nivell econòmic i aquells amb menys recursos s'han d'accontentar amb el solar del costat de casa. O Potser no preferirien passar un cap de setmana a una casa rural del Pirineu? Doncs segurament sí, però aquest tipus d'accés a la natura no està garantit per tothom, el verd de la natura es troba també jerarquitzat en les categories de la societat de classes.

El jardí expandit (2017) (figura 308 a 319) és una obra videogràfica pròpia que sorgeix d'aquesta reflexió sobre el contacte amb la natura a l'entorn urbà i d'un petit gest de llibertat que una dona de Premià de Mar va exercir en un moment donat per engalanar el seu propi carrer. La Maria Rosa Clastre, ja fa més de 10 anys, va considerar que havia de treure les seves plantes al carrer

¹⁷⁸ A nivell europeu diversos estudis que expliciten com el contacte amb la natura ens ajuda físicament i emocionalment en Institute for European Environmental Policy. (2017). Nature for health and equity. Recuperat 30 març 2017, de http://www.foeeurope.org/sites/default/files/biodiversity/2017/briefing_nature_health_equity_march2017.pdf



Figura 308 a 313. Eva Marín, selecció de fotogrames del vídeo *El Jardí expandit* (2017). Font: Pròpia

on habitava. Aquesta acció que pot semblar innocent en realitat va esdevenir un acte transgressor, ja que sense saber-ho estava transgredint les normatives municipals en situar mobiliari indegut en l'espai urbà.

De fet, aquest tipus d'accions de jardineria alternativa són un moviment organitzat a altres països arreu del món que pretén guanyar un espai de convivència a l'asfalt dels entorns urbans. Segons The Spatial Agency¹⁷⁹ la jardineria de guerrilla és un terme encunyat per Liz Christy, un artista que va viure i treballar a Nova York en la dècada de 1970. En una època en què els barris del centre de la ciutat estaven en declivi i les classes mitjanes s'havien mutat als suburbis, la contínua falta d'inversió pública provocà una constant degradació dels espais públics de Nova York. Christy s'adonà que hi havia petites plantes de tomàquet que creixen fora de les escombraries, aquestes plantes indicaven una potencial; i va decidir començar la dispersió de llavors en les jardineres en desús dels espais pels arbres. Aquest esforç va culminar finalment en un jardí per la comunitat en un solar erm, ubicat a la cantonada dels carrers Bowery i Houston a Manhattan. El que es va iniciar com una acció il·lícita aviat es va fer de renom i els *Green Guerrillas*, com es van anomenar a si mateixos, van ser convidats per ajudar a dissenyar jardins per la comunitat en altres barris. El jardí original, finalment va guanyar legitimitat i se li va concedir l'estat de jardí de la comunitat, donant-li la protecció contra el desenvolupament urbanístic.

Tal com féu Liz Christy a Nova York, l'expansió del jardí propi de la Maria Rosa al carrer es converteix en un acte polític de repensament del que és públic i de desafiament a aquells que decideixen el seu disseny. Per aquesta raó, vaig voler indagar sobre el fenomen concret que es donava a la meua pròpia població. El resultat és un vídeo assaig en què s'entrevista a la propietària de les plantes i on es van desgranant les raons que la van portar a realitzar

¹⁷⁹ En Till, J., Schneider, T., & Awan, N. (s.d.). Guerrilla Gardening. Recuperat 8 gener 2017, de <http://spatialagency.net/database/how/subversion/guerrilla.gardening>



Figura 314 a 319. Eva Marín, selecció de fotogrames del vídeo *El Jardí expandit* (2017). Font: Pròpia

aquesta ocupació del carrer. També és, a la vegada, una investigació sobre el paisatge viscut, el que ens conforma. Com esmenta Mercè Ibarz (2014):

El paisatge és una prolongació del cos humà, del nostre cos, i ens constitueix tant com la història. Fet i fet, el paisatge, com el clima, no és deslligable de la història d'un individu i d'una col·lectivitat sinó que la vida humana té una estructura històrico-paisatgística.

En el cas de la protagonista, la voluntat d'expandir el seu món de plantes a l'espai públic li prové de les ganes de crear bellesa i de que tothom en pugui gaudir. Es tracta doncs d'una acció artística sense voluntat de ser-ho. D'una acció política sense voluntat de ser-ho. Aquest obra desgrana l'anhel de recrear un paisatge d'infància en el que s'ha crescut envoltat d'un entorn natural que s'esvaeix a l'espai urbà actual. Com ella mateixa explica al vídeo el seu amor a les plantes li ve de lluny:

A mi de sempre m'han agradat molts les plantes i els animals, sobretot els gossos, hem tingut tota la vida gossets... a casa dels meus pares, casa pairal, hi havia jardí, hi teníem un llimoner, i de sempre he crescut amb aquest amor a les plantes...les estimo molt i els hi parlo i els hi dic no sé com esteu tan maques amb lo poc que us cuido, m'heu donat més vosaltres a mi que jo a vosaltres pobretes, és que a mi m'han donat molta alegria les plantes, quan he estat preocupada o amoïnada o algú, venia aquí al jardí, me les mirava, les arreglava, les podava, les abonava,... i em donaven una alegria que no pensava en res, se'm passaven tots els mals (M.R. Clastre, comunicació personal, 18 de gener de 2017)

Un petit acte de rebel·lia que constitueix comunitat, i que fins i tot l'administració ha assimilat, ja que el regidor d'urbanisme de la localitat ara anima a posar plantes al carrer en el cas antic del poble i com la mateixa protagonista explica s'ha convertit en un acte compartit:

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



- Figura 320.** Solar a Stockholm, Suècia. Font: Wasteland-twinning.net
Figura 321. Solar a Nottingham, Anglaterra. Font: Wasteland-twinning.net
Figura 322. Solar a Kuala Lumpur, Malàisia. Font: Wasteland-twinning.net
Figura 323. Solar a Sydney, Austràlia. Font: Wasteland-twinning.net
Figura 324. Solar a Dublín, Irlanda. Font: Wasteland-twinning.net
Figura 325. Solar a Berlín, Alemanya. Font: Wasteland-twinning.net

fa bastant de temps que les tinc a baix i no m'ha dit res l'ajuntament.. jo veig que algú n'ha posat alguna planta a fora també, sigui que m'ho van veure a mi, aquí al carrer ja n'hi han vàries, i les han posat també com jo a davant de les façanes i queda més lliure com jo que sempre vaig intentar de posar-ho arran que quedés puesto per passar com una vorera i no m'han dit res, més aviat la gent que conec em diu que les tinc molt maques (M.R. Clastre, comunicació personal, 18 de gener de 2017)

3.4.3. El paisatge de la crisi i pràctiques de resistència

Com explica Sala, P. (2013, p.35) una de les tipologies de paisatge a la perifèria que s'ha incrementat és el que podríem anomenar paisatge de la crisi. A partir de 2007, i amb l'esclat de la bombolla immobiliària, nous barris i promocions han quedat a mig fer. Aquests espais perfectament parcel·lats resten en espera d'un millor moment econòmic per tal que els promotors que s'arruïnaren comencin a construir de nou. Són espais fantasmes, territoris a l'espera, solars on ningú hi passeja, en un buit legal que no permet fer-hi cap actuació, solars que estan esperant a una requalificació que no arriba, a un desenvolupament urbanístic encallat en ajuntaments arruïnats. Espais abandonats que ningú ocupa, no es passen, no s'habiten, són espais resignats. Són espais de l'especulació, com apunta Martínez de Pisón (2009) són els paisatges d'una gent per la qual el paisatge és solar, i els solars són diners. Aquest paisatge de la crisi també es conforma amb les infraestructures viàries o ferroviàries inacabades per manca d'inversió supramunicipal, els polígons sense empreses, els pisos buits, i fins i tot les estacions d'esquí a mig construir¹⁸⁰

¹⁸⁰ El cas de l'estació de la Vall Fosca que mai va arribar a obrir és paradigmàtic, Vallfosca Interllacs fou presentada l'any 2004 en ple boom immobiliari, i agrupava a més de les pistes d'esquí un resort de 900 vivendes, camps de golf, una desena d'hotels, una zona de spa, un centre de convencions i un aparcament subterrani per a 2.000 places. El projecte es va adjudicar la constructora Martín-Padesa i van començar a construir el 2007, però només un any després es va presentar un concurs de creditors i totes les obres per a la construcció de les pistes d'esquí

Els solars abandonats perifèrics són objecte d'estudi des de l'art contemporani, la xarxa d'acció *Wasteland Twinnig* per exemple realitza estudis culturals comparatiu de solars a diferents ciutats del món. Aquesta xarxa d'exploració està liderada per artistes i investigadors que treballen a través d'enfocaments compromesos i crítics per tal reconèixer un territori aparentment inútil com són els solars abandonats. Aquest projecte aspira a “desafiar la política d'ús de la terra urbana i cridar l'atenció perquè sigui valorada més enllà de la noció d'ús provisional”¹⁸¹. La xarxa de *Wasteland* es troba estesa per diferents continents: des de la ciutat de Nottingham al Regne Unit, Providence a USA, Yogyakarta a Indonèsia o Bangalore a Índia. En el seu espai web estableixen quines són les persones que hi treballen i els anomenen “exploradors”. De fet, es tracta d'una xarxa oberta a la població però aquests exploradors són els responsables de la seva dinamització. El treball col·laboratiu que s'ha anat realitzant al llarg dels últims anys ha permès establir un seguit de mètodes d'aproximació a aquests terrenys aparentment erms a partir dels treballs que els “exploradors” han generat. *Wasteland Twinnig* intenta crear un espai metodològic de caràcter científic a través de l'exploració artística que pot ser replicat als diferents solars participants, diluint conceptes com l'autoria i aproximant l'obra al treball de camp d'un biòleg, sociòleg o arqueòleg.

Alguns dels mètodes d'exploració que proposen són participatius i pretenen explorar la mirada de l'altre com per exemple el que es titula “Càmera en mà” en el que se li demana a un visitant que esculli un espai del solar que li sembli genuïnament característic, faci una foto amb una càmera d'un sol ús i l'entregui. També hi ha d'altres mètodes que simplement treballen a partir de l'observació com a forma de coneixement, a “Un lloc per seure” se'ns demana que triem un punt del solar on seure per un espai de temps d'entre 10 o 20 minuts, i que tornem a aquell mateix punt cada vegada que visitem el solar, que

van quedar aturades deixant telecabines a mig construir que encara hi són presents a les muntanyes..

¹⁸¹ Definició en *Wasteland Twinning Network*. (s.d.). *Wasteland Twinning*. Recuperat 1 juny 2017, de <http://wasteland-twinning.net/>

ho fem a diferents hores dels dies i observem els canvis que poden ocórrer en aquell espai per tal documentar-los amb paraules, fotografies o dibuixos

Aquest col·lectiu proposa doncs accions a realitzar en aquests espais en espera, no es resignen. Com ells mateixos esmenten els solars són al centre dels conflictes al voltant de les hegemònies culturals, econòmiques i històriques. Com a col·lectiu destermen la idea que siguin terres ermes sense cap valor fins que es desenvolupen i proposen la valorització d'aquest tipus d'espais com a espais crítics que qüestionen les nocions de progrés i sostenibilitat. Els solars abandonats donen suport a la biodiversitat en espais urbans, proporcionen espais oberts i representen la llibertat en un ambient construït i controlat.

Lara Almarcegui és una altra investigadora que treballa sobre la idea de llibertat als descampats. Com mateixa explica en una entrevista l'any 2013:

El discurso de los descampados, al contrario del del resto de espacios urbanos, no corresponde con una representación determinada, por eso es un discurso libre: «corrupción», «dejadez», «entropía», «conflictos inmobiliarios y sociales», «fauna y vegetación salvaje» forman parte de su vocabulario. Los descampados no son solo lo contrario de lo construido, no se presentan como su negativo, sino que además de ofrecer una crítica a la ciudad que los alberga¹⁸²

I és que el treball d'Almarcegui es vol desprendre de la idea de control que la ciutat conté, per tant el que fa és "buscar llocs que d'alguna forma s'escapen a aquest excés de construccions i de racionalització de l'espai."¹⁸³

182 Declaracions de l'entrevista en Díaz-Guardiola, J. (2013). Lara Almarcegui: «El concepto de contraurbanismo me resulta muy atractivo». *Revista Cultural Turia*, (105-106), 341-352. Recuperat de http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo/

183 Traducció pròpia: "buscar lugares que de alguna forma se escapan a este exceso de construcciones y de racionalización del espacio." en Blanch, T. (2015). *Topografías invisibles: estrategias críticas entre arte y geografía*. Barcelona : Universitat de Barcelona Edicions, p. 33. .

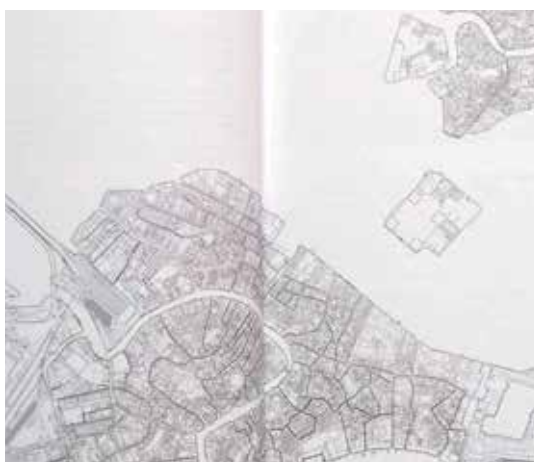


Figura 326. Lara Almarcegui, Imatge pertanyent a la *Guía de descampados en Ámsterdam*, (1999). Font: L'artista per Blanch (2016)

Figura 327 i 328. Lara Almarcegui, imatges de les guies *Guía de la Sacca San Mattia, la isla abandonada de Murano, Venecia* (2013) i *Guide to the Wastelands of the Lea valley, 12 Empty Spaces Await the London Olympics* (2009). Font: Blanch (2016)

Aquesta recerca es concreta després en investigacions del lloc que aprofundeixen en l'espai amb una anàlisi històric de dades i esdeveniments, així com analític respecte als materials i elements que el conformen. És paradigmàtic com aborda la presentació dels seus treballs a través d'una metodologia profundament analítica quan el que intenta és fugir de l'ordre del disseny preestablert a la ciutat, com “una alternativa a l'excés de disseny”¹⁸⁴

Una de les formalitzacions més representatives del treball que Almarcegui realitza com a investigadora són les seves guies de descampats. Aquest tipus d'investigacions alternatives a les guies turístiques habituals comença amb la guia *Wastelands Map Amsterdam, a guide to the empty sites of the city* (1999) (figura 326 i 327). La defensa d'aquests espais anàrquics i lliures es concreta a Amsterdam com ella explica a partir de la seva pròpia experiència amb l'espai hiperdissenyat de la ciutat en què viu:

La reflexión sobre los descampados la empecé a hacer cuando vivía en Ámsterdam, seguramente no es casual porque Ámsterdam es una ciudad realmente muy diseñada y en la que parece que los planes casi utópicos de urbanistas, que en otras ciudades se han quedado en el papel, aquí se han llevado a la realidad. Realmente es como una lección de urbanismo y se pueden ver barrios enteros construidos y diseñados por el mismo arquitecto y en la misma época. En definitiva, es una ciudad en la que apenas se puede vivir de tanto diseño, todo es funcional y todo corresponde a un programa predeterminado.... a finales de los 90, curiosamente había varias actividades que estaban permitidas en Ámsterdam, en Holanda, y sin embargo, no estaban permitidas en el resto del mundo, lo que hacía parecer que Ámsterdam era una ciudad de libertad. Pero al mismo tiempo al vivir en Ámsterdam, la sensación de opresión era mayor que en cualquier otro lugar, precisamente por este exceso de diseño. Los descampados surgieron por algo realmente necesario o imprescindible.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Ibid, p.33.

¹⁸⁵ Ibid, p.39.



Figura 329. Lara Almarcegui, materiales de construcció. Intervenció al Pavelló espanyol de la 55.^a Exposició Internacional d'Art Bienal de Venècia (2013). Font: L'artista per Blanch (2016)

Figura 330. Lara Almarcegui, materiales de construcció. Intervenció en la sala principal de Seccession, Viena, (2010): Font: L'artista per Blanch (2016)

La guia d'Amsterdam consistia en un recorregut per 26 solars de la ciutat que estaven buits en aquell moment, com ella mateixa explica “el que jo feia era assenyalar cada descampat i a més explicar què està passant en cada un d'ells, per què està buit, qui és el propietari, quins plans hi ha, què està succeint en termes de vegetació, per demostrar que cadascun d'ells té la seva pròpia narrativa i és un lloc diferent de la resta de la ciutat, únic i diferent d'un altre descampat.”¹⁸⁶ L'artista segueix realitzant aquesta tipologia de treballs perquè considera els descampats “llocs de possibilitats” tal com Ignasi Solà Morales defineix l'espai de *terrain vague*¹⁸⁷. Aquests solars són espais que desapareixen constantment, les guies d'Almarcegui es converteixen en el registre d'un moment concret en les polítiques urbanístiques de les ciutats que retraten. Són guies d'espais per la llibertat, com explica Ramírez (2012, p. 239), terrenys que sorgeixen com espais residuals de l'especulació immobiliària i es converteixen en una alternativa a aquests mateixos processos. L'obra d'Almarcegui es dota d'una visió política i reaccionària en obrir-los i mostrar-los al públic, Almarcegui els considera un espai comú de tots, un bé públic que cal compartir, zones autònomes on poder fer tot allò que no se'ns permet fer a la ciutat administrada.

Per al seu projecte a la Bienal de Venècia del 2013 (figura 327 i 328), en representació d'Espanya, també va presentar una guia sobre el descampat de la Sacca Sant Matia, situat a una de les set illes que componen Murano i que ha sigut objecte de nombroses propostes constructives per les administracions locals. Com ella mateixa explica respecte d'aquest solar es tracta d'un descampat on tots els somnis dels venecians conflueixen:

¹⁸⁶ Ibid, p. 39. Traducció pròpia: “lo que yo hacía era señalar cada descampado y además contar qué está pasando en cada uno de ellos, por qué está vacío, quién es el propietario, qué planes hay, qué está sucediendo en términos de vegetación para demostrar que cada uno de ellos tiene su propia narrativa y es un lugar diferente del resto de la ciudad, único y además diferente de otro descampado”

¹⁸⁷ Véieu definició de Terrain Vague a Ignasi de Solà Morales, *Urbanité Intersticielle*, en *Inter Art Actuel*, 61. Quebec. 1995.

Se trata del descampado más grande de Venecia donde todos los sueños y proyectos de futuro de Venecia se suceden allí. Quizás uno de los proyectos más alucinantes que se han proyectado para este descampado, fue la idea de construir un túnel ferroviario bajo la laguna que conectaría el aeropuerto, es decir el continente, la tierra firme con Venecia. Este proyecto denominado Sublagunare se detuvo hace un par de años, pero anteriormente se había trabajado seriamente e incluso incorporado al programa de infraestructuras estratégicas nacionales. Otro proyecto singular que existe en el aire desde los años 50, pero en el que no se ha avanzado nada ni se ha puesto dinero hasta ahora, es la construcción de un puente que conectara la Sacca San Mattia con el continente. El puente que estaría hecho de vidrio de Murano es como un sueño de los habitantes de Murano, que sostienen que el puente les reportará innumerables ventajas y les permitirá librarse de Venecia. O sea que los habitantes de Murano quieran independizarse de Venecia me parece genial, y es muy curioso que todo esto se encuentre realmente proyectado en el descampado de la Sacca. Otro motivo para presentar este lugar es que la historia del descampado es muy singular porque se trata de unos terrenos que se generaron con los residuos de la industria del cristal de Murano. Primero la industria estaba en Venecia, cuando esta se fue enriqueciendo se trasladó toda la industria del vidrio a Murano para dejar la ciudad limpia y posteriormente Murano se sacó toda la industria del cristal generando esta otra isla. O sea, es el resto del resto del resto, el espejo del espejo. Además este descampado también se constituye con escombros de la construcción y los materiales procedentes del dragado de la laguna. La historia de este lugar es complejísima con unos episodios de contaminación que asustan. Por lo tanto, el proyecto de Sacca San Mattia contaba todas estas capas de historia, del cristal, de la contaminación, del concurso en el que se aprobó el proyecto del parque que no se hizo nunca, etc. Se trata de contar todo esto invitando a la gente a conocer el sitio, conté la historia del descampado a través de una proyección con imágenes, texto y la producción de una de estas guías, que podías coger en la entrada del pabellón. Hasta que punto la gente va al lugar no lo sé. Si no son de Venecia creo que pocos irán pero al menos sabes que esto está allí.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Blanch, T. (2015). *Topografías invisibles: estrategias críticas entre arte y geografía*. Barcelona : Universitat de Barcelona Edicions, p. 42.

En l'espai del Pavelló Almarcegui va col·locar muntanyes de runes de-
 gudament classificades per tipologies de materials constructius que sobre-
 sortien de les sales on estaven disposades i que impedièn en alguns casos
 l'accés a les sales expositives (figura 329). Les muntanyes eren una decons-
 truïció exacta de les quantitats de materials empleats en la construcció del
 pavelló original dissenyat l'any 1922 per Javier de Luque. La tasca d'inventari
 de tots els materials connecta l'artista amb el passat, i la proposta d'encabir
 un pavelló derruït dintre del construït amb el futur, com si fos una projecció
 del que és inevitable.

Almarcegui entén la creació artística com un espai per a l'exploració,
 com una oportunitat per dissecionar la realitat, més que com a creadora
 d'objectes u obres d'art, l'artista intenta no tenir un taller on produir art que
 després s'utilitzi per omplir d'objectes sinó al contrari. L'efimeritat de l'obra
 dissenyada per la Biennal de Venècia concorda perfectament amb la definició
 que ella fa de la seva tasca artística com a facilitadora o accionista més que
 com a productora. Fins i tot quan fa obres amb una producció de 400.000
 euros com és el cas de Venècia trobem aquest compromís amb l'efímer, una
 contradicció total en el món del mercat de l'art.

El projecte de Joel Sternfeld anomenat *Walking the High Line* (2000)
 (figura 331 a 335) és un altre exemple de treball sobre espais abandonats
 dintre de la ciutat però des d'un punt de vista tan romàntic, que ha quedat
 fagotitzat pel mateix sistema de representació capitalista que a priori inten-
 ta combatre. Aquesta sèrie fotogràfica retrata el recorregut d'una antiga línia
 de ferrocarril que travessa de forma aèria la part sud-oest de Manhattan. Ori-
 ginàriament aquest projecte fou un encarregat per l'associació *Friends of the
 High Line's Co-Founders*, que es fundà l'any 1999 en contra de l'enderroca-
 ment que les institucions municipals havien planificat. Sternfeld acceptà im-
 mediatament l'encàrrec i realitzà una sèrie de fotografies amb càmera de gran

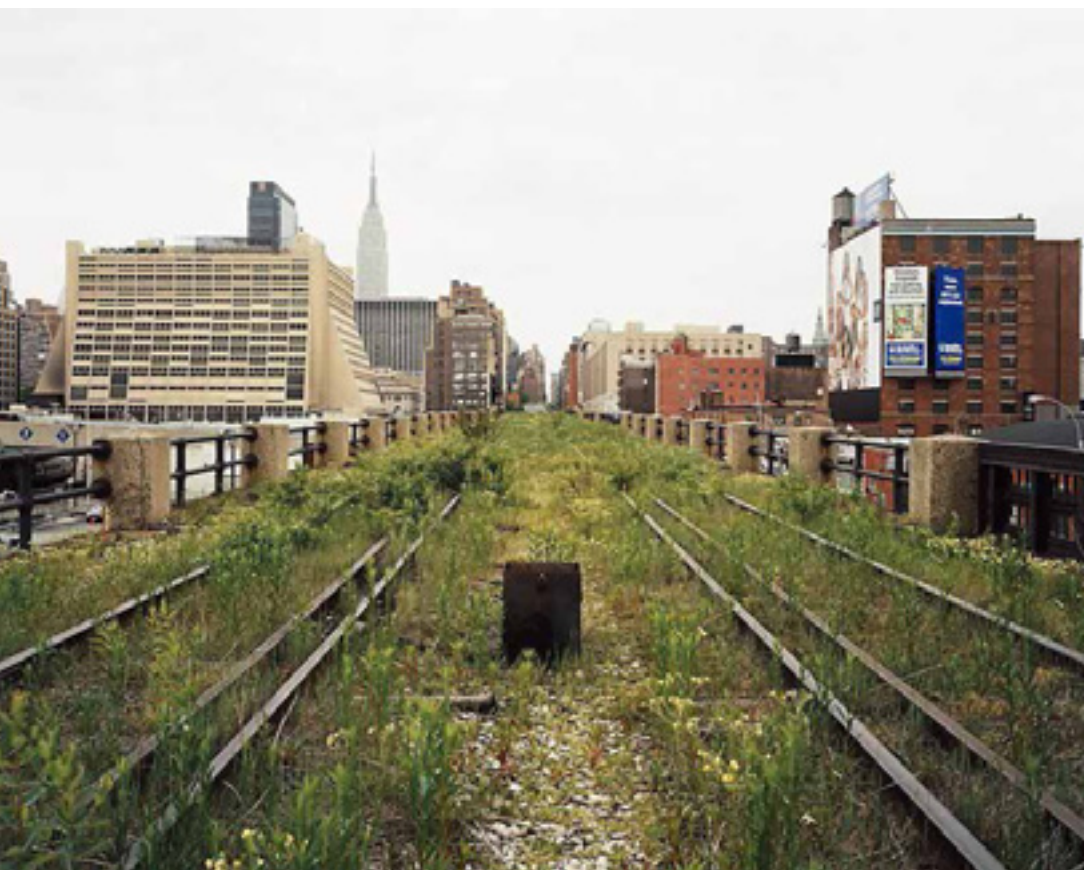


Figura 331. Joel Sternfeld, *A railroad artifact, 30th street, May 2000* de la sèrie *High Line*. Font: Luhring Augustine Gallery

format durant diferents estacions de l'any. L'objectiu de l'encàrrec era difondre el projecte per tal de recaptar diners i suports que engegarien un nou projecte de reutilització públic d'aquesta via. La *High Line* s'obrí originàriament l'any 1934 com una via ferroviària dedicada al transport de mercaderies cap i des del districte industrial més gran de Manhattan: el Meat district. El 1980 viatjà l'últim tren, des de llavors la High line restà tancada mentre un grup de propietaris pressionava per la seva demolició. Peter Obletz, un resident de Chelsea, activista i entusiasta del ferrocarril, va desafiar els esforços de demolició en els tribunals aconseguint aturar el procés durant anys. Sternfeld aconseguí amb les seves fotografies gran repercussió mediàtica que significà una ajuda considerable per aconseguir parar el procés de demolició. Podríem dir doncs que les fotografies produïren un canvi urbanístic i social a la ciutat, però possiblement no del tot el previst.

L'any 2002-2003 comença el marc de planificació per a la conservació i reutilització de la High Line, l'associació *Friends of the High Line* conclou que el projecte és econòmicament racional i projecta a un concurs d'idees obertes pel redisseny del recorregut. L'any 2004 es selecciona la firma d'arquitectura paisatgística James Corner Field Operations per dissenyar el projecte, i el 2009 s'obre al públic la primera secció completant-se totalment l'any 2014. Des de la seva obertura aquesta via verda única ha superat totes les expectatives en termes d'atracció de visitants, i se celebra amb freqüència com un monument a l'activisme dirigit per la comunitat, la reutilització adaptativa de la infraestructura urbana, i el disseny ecològic innovador. La cara oculta d'aquesta transformació urbanística és el procés de gentrificació que s'ha generat als barris per on passa, on s'estan creant nous desenvolupaments urbanístics que estan incrementant els preus de mercats d'uns habitatges ja només accessibles per rics¹⁸⁹. Les imatges de la belle-

¹⁸⁹ Christofer Lander explica com es donaria un fenomen que ell anomena supergentrificació en el que els super-rics expulsen els rics en High, R. (2015). Talk examines negative repercussions of New York's High Line project. *The Brown Daily Herald*. Nova York. Recuperat de <http://www.browndailyherald.com/2015/09/30/talk-examines-negative-repercussions-of-new-yorks-high-line-project/>

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



Figura 332. Joel Sternfeld, *Ailanthus Trees, 25th Street, May 2000* de la sèrie *High Line*. Font: Luhring Augustine Gallery

Figura 333. Joel Sternfeld, *Queen Anne's Lace, July 2001* de la sèrie *High Line*. Font: Luhring Augustine Gallery

Figura 334. Joel Sternfeld, *Looking South on a May evening (the Starret-Lehigh Building), May 2000* de la sèrie *High Line*. Font: Luhring Augustine Gallery

Figura 335. Joel Sternfeld, *Grape Hyacinth, April 2000* de la sèrie *High Line*. Font: Luhring Augustine Gallery

sa salvatge creixent en un entorn postindustrial d'Sternfeld han propiciat el que podríem denominar un procés d'eco-gentrificació. La projecció d'àrees verdes urbanes a gran escala si bé tenen la intenció de servir als residents existents, en realitat propicia un augment del valor del sòl fins al punt que els que hi viuen es veuen obligats a abandonar aquests barris de forma que no només "verdeja" la ciutat sinó que transforma els perfils sociològics de la zona creant segregació.

L'ús de les fotografies de Sternfeld en tots els elements de publicitat i màrqueting de la *High Line* condicionen l'experiència dels visitants en tant que conviden a una visualització romàntica de la ciutat. El caràcter commovedor que ofereixen unes fotografies de gran format amb gran profusió de detall sobre les flors silvestres i males herbes que creixen en les ruïnes de les vies ferroviàries postindustrial invoquen una lluita entre la natura indòmita i el desenvolupament urbà, en què la fragilitat rural guanya la batalla a l'ansietat metropolitana. La visió pintoresca d'Sternfeld sobre la descoberta iniciàtica d'una bellesa aspra que neix salvatge enmig de la ciutat és un mecanisme deliberat que incideix en els arquetips dels visitants però que després no poden exercir. Com s'explica a l'article *Residues of a Dream World. The High Line, 2011*¹⁹⁰ els miradors de la *High Line* encaminen als visitants per fer fotografies des d'aquests punts en concret i prohibeixen fer-les des d'altres àrees. La regulació de la fotografia amateur dona suport a una socialització més àmplia de la vigilància del parc, que inclou la prevalença de càmeres de seguretat, la presència persistent de patrulles de vigilància, i un alt nombre de possibles infraccions de civisme. Així el personatge salvatge i romàntic que descobreix una nova feixa de vida enmig de la ciutat i que la fotografia de la forma més pintoresca possible per tal de donar visibilitat a una bona causa queda totalment inoculat pel procés d'assimilació capitalista.

¹⁹⁰ En Cataldi, M., Kelley, D., Kuzmich, H., Maier-Rothe, J., & Tang, J. (2011). Residues of a Dream World: The High Line, 2011. *Theory, Culture & Society* (Vol. 28). Sage Publications. Recuperat de https://www.academia.edu/2006996/Residues_of_a_Dream_World_The_High_Line_2011 pag. 370

3.4.4. Post-agricultura, pràctiques d'esperança

La perifèria pot semblar un continu homogeni en el qual regna l'especulació urbanística, i en molts casos ho és, però fins i tot en el ciment les plantes afloren per les seves esclatxes. En un territori que perd la identitat a una velocitat cegadora encara hi trobem elements amb què dotar al paisatge d'un cert sentit de lloc en espais que es resisteixen a sucumbir al boom urbanístic. Llocs amb una singularitat que fa que ens detenim i apreciem quelcom en el paisatge, que fan que els veiem perdent la seva aparent invisibilitat. Com esmenta Sala P. (2012, p.167) a la perifèria encara s'hi troben: "torrents, boscos de ribera, bosquines, conreus amb trames històriques, prats, horts, closes, fruiterars, cellers i vinyes, paravents arbrats, accessos arbrats als nuclis, castells i torres, masies, fars, colònies industrials, camins històrics, molins, sínies, canals, barraques i murs de pedra seca, cementiris, ponts, nuclis amb fesomia singular," Per tant, l'homogeneïtat és només aparent. Si ens detenim a observar, a mirar més enllà de la mirada panoràmica, podem percebre el detall d'aquests espais que constitueixen valuosos connectors naturals, elements simbòlics que ens poden fer avaluar el territori i el paisatge d'una forma diferent, que poden fer visible l'invisible.

Des del món de l'art s'han evidenciat molts d'aquests espais intersticials de resistència que lluiten contra la contínua banalització del territori perifèric. Perejaume a la conferència sobre "l'agrareïtat" que va oferir al CCCB l'any 2013 parla de com fer visible els llocs agraris que s'han anat fent petits davant la modernitat:

No hi ha lloc a triar més aviat el lloc ens tria a nosaltres. Què ens ha de ser poc un lloc? més aviat hauríem de mirar de saber-nos dignes d'un lloc determinat per unes hores, per uns anys, tant és. I concentrar-nos una mica més en allò que som, allà on som, d'estar-nos-hi, perquè entre el cos que som i el lloc on som hi ha continuïtat, i més que

no pensar a trobar un bon lloc, el que més aviat ens cal és contruibuir a què ho sigui. Volguem o no, vivim en el món de la mateixa manera que un pagès viu en la botànica que conrea, tan indestriable d'ella que arriba a fer-ne part. I en bona mesura el món on vivim s'ha encomanat de la nostra ansietat, del nostre malestar, per tant de la nostra inseguretat. Els llocs vistos com un espai neutre a ocupar actuen com nosaltres els demanem de fer-ho, no com un dó que són, sinó com una cosa a combatre, a cobrir, a passar de llarg. Per això més que no el canvi d'usos del sòl, assistim al desús del sòl, al seu cobriment en tant que sòl fèrtil i productiu, fins a generar unes formes de terra emmandrides, embordeïda de tant no servir, sotmès, a més a més a les ganes que tenim d'abreujar-la amb tota mena de dreceres per lliscar-hi depressa i fer-hi via. De manera que el lloc passa a ser una imatge més en circulació, sense paciència ni destí, un lligat al lloc emanant una vida errant, d'espai lleuger i esqueixat, que va pel món de buit com els núvols. El negatiu agrari és doncs total, en comptes d'agafar un lloc menut i ufanar-lo, el que la modernitat ha acabat fent és reduir els llocs reals, abreujar-los. ¹⁹¹

L'artista apunta al conreu de la terra com una forma de recuperar el sentit de lloc, com una forma de connectar-nos amb l'espai que habitem, de pertànyer, de ser-hi, i de contribuir-hi perquè se'ns faci visible:

“És probable que el conreu de la terra torni a imposar-se per fina força. Vés que si això passa no haguem d'arrencar els polígons que acabem de construir per desenterrar la majoria de terrenys fèrtils de ribera que cobreixen, per desenterrar també fins allà on sigui possible la pèrdua de coneixement experiencial i local que el mateix enterrament ha comportat” Perejaume (2013)

El projecte *Agroperifèrics* (2012) (figura 336 a 341), d'Ignasi Lòpez, ens parla d'aquesta recuperació de la terra a través de l'agricultura periurbana i de la identitat perifèrica lligada al camp. Lòpez a través del fotollibre¹⁹² del ma-

¹⁹¹ Transcripció de la conferència: Perejaume. (2013). *En Comú. L'agrarietat. Conferència amb Perejaume*. [Video]. Barcelona: CCCB. Recuperat de <http://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/en-comu-lagrarietat/211162#>

¹⁹² El llibre es pot consultar amb el vídeo Lòpez, I. (2012). *Agroperifèrics*. [Video]. Espanya: Vimeo. Recuperat



Figura 336 a 341. Selecció d'imatges de la sèrie *Agroperifèrics* (2008-2012). Font: Web de l'artista

teix nom ens mostra imatges de la comarca del Vallès Oriental, concretament horts que s'amunteguen de forma anàrquica en espais adjacents a grans infraestructures i que sorgeixen de les necessitats de certes persones, en molts casos jubilades i vingudes de fora de Catalunya, de conrear una petita parcel·la per a desenvolupar una activitat agrícola que els remet als seus llocs d'origen. La immigració dels anys 60 que provenia del sud i que es va assentar a l'àrea metropolitana de Barcelona té la necessitat de recuperar el sentit de lloc en l'espai d'acollida, per fer-ho conquesta l'espai perifèric cultivant-lo i creant, potser sense saber-ho un pulmó verd al voltant dels espais limítrofs de la ciutat. El llibre de Lòpez és una forma de reivindicació d'aquesta ocupació agrícola alegal que es fixa en la imaginació que els agricultors exhibeixen en construir artefactes amb elements reciclats que fan servir per regar, per delimitar-los o organitzar-los. Aquests artefactes es converteixen al llibre en personatges que ens parlen d'una altra forma de fer les coses més lenta, ens interpel·len amb un surrealisme que destrossa els estereotips sobre la inventiva dels agricultors que conreen aquestes terres. Són decadència i alhora esperança. Són nous referents simbòlics per la perifèria tal com expressa Lòpez al blog que va fer en paral·lel al projecte editorial:

Vaig créixer en un lloc agrari i perifèric que, a poc a poc, va esdevenir impermeable i urbà. 30 anys més tard, vaig començar a furgar entre els rastres de gent que, per altres raons, havien canviat la terra per asfalt. La majoria van marxar fa molts anys de zones rurals cap a grans àrees urbanes per participar en la construcció i transformació de nous territoris industrials. Van participar en el canvi del paisatge i de l'imaginari identitari dels seus fills. Amb el temps, alguns d'ells tornaven a construir en terrenys permeables sobrants, nous llocs agroperifèrics. Aquests llocs són, alhora, memòria, representació i transposició d'una idea de paisatge que porten dins de fa molts anys. També són camps fèrtils per posar en joc la nostra memòria i referents icònics a l'hora d'interpretar-los.

de <https://vimeo.com/42690593>

La preocupació de López per aquests espais, com ell mateix explica, prové de la seva biografia com un forma de preguntar-se sobre el propi lloc de naixement, sobre el procés de degradació del paisatge que hem patit com a generació i sobre les alternatives possibles per recuperar poder tornar a identificar-nos amb el lloc d'origen. Com explica Viladomiu (2013, p.104): "Aquests espais apareixen com illes autònomes autogestionades, on es produeix de manera espontània un reciclatge del material de rebuig de la gran ciutat, sovint, al marge de la llei i des de la desobediència civil dóna forma a una altra ciutat: ... la ciutat informal"¹⁹³ Els horts perifèrics són una forma de superar la desafecció vers l'espai urbà que indaga en propostes de conreu anàrquiques, però no des d'una perspectiva reivindicativa, els pagesos improvisats no volen fer una revolució, sinó que actuen sobre la terra com una forma de pal·liar una necessitat, un desig de connectar amb la memòria d'un passat vinculat al camp. Un espai per gaudir de la calma i la saviesa que la jubilació els hi ofereix, un lloc on fer comunitat i compartir coneixement sobre la terra.

Les necessitats dels protagonistes d'*Agroperifèrics* són segurament les mateixes dels que reivindiquen un vida més assossegada i connectada amb l'entorn. Les reivindicacions del *slow movement*¹⁹⁴, el creixent interès per l'economia de proximitat, el consum ecològic i el cooperativisme són segurament les mateixes dels que practiquen l'agricultura periurbana, el lligam amb la terra però dels segons no necessita etiquetes i d'una reflexió profunda, sinó que sorgeix d'un moviment intern ben bàsic. Segurament la preocupació mediambiental no sigui l'objectiu dels horts improvisats d'Agroperifèrics, però la

193 Traducció pròpia: "Estos espacios aparecen como islas autónomas autogestionadas, donde se produce de manera espontánea un reciclaje del material de rechazo de la gran ciudad, a menudo, al margen de la ley y desde la desobediencia civil da forma a otra ciudad: ... la ciudad informal"

194 L'*slow movement* té com a objectiu aprofitar el poder econòmic, és a dir, la força dels consumidors, les empreses i el mercat, per crear una societat socialment justa i ambientalment sostenible. Es tracta d'una plataforma que engloba els moviments d'*Slow Food*, *Slow Travel* i *Slow Cities* i que explora solucions per viure de manera més sostenible basades en l'eliminació de pràctiques abusives i injustes, de l'apoderament de les persones per prendre acció personal i col·lectiva. Les qüestions que aborden no es limiten a les de responsabilitat ambiental, també promouen temes de justícia social, ja que consideren que són dos temes indistingibles en la consecució d'un món sostenible. En Footprint Choices. (2017). Slow Movement. Recuperat 9 maig 2017, de <http://www.slowmovement.com>

voluntat per esdevenir part del lloc a mesura que es conrea esdevé igualment un gest revolucionari en el context d'alienació perifèrica. Com s'expressa a l'*Anuari Metropolità de Barcelona de l'Any 2016*¹⁹⁵ respecte de l'agricultura perifèrica aquest tipus de pràctiques augmenten la cohesió i la integració social a través de la creació i la rehabilitació d'espais, també construeixen comunitat, ja que empoderen a la població a través de la promoció d'estils de vida saludables, de l'educació ambiental, i de la creació d'oportunitats per a la recreació i el manteniment del llegat cultural. La seva funció no és merament productiva sinó simbòlica.

L'autoconstrucció d'estructures gairebé naïf que sorgeixen per cobrir una necessitat de connexió amb la terra als horts perifèrics de Barcelona es connecta amb l'obra de Abraham Cruzvillegas, un artista mexicà, nascut a les barraques del DF de Ciutat de Mèxic. L'escultor és conegut per les seves estructures que remetent a la improvisació amb la qual es realitza l'autoconstrucció real dels inestables habitatges perifèrics de DF. Cruzvillegas ha realitzat exposicions sota el títol *Autoconstruccions* (figura 342 i 343) arreu del món mostrant estructures surrealistes i provocadores que comparteixen l'esperit dels artefactes d'*Agroperifèrics*. Ell mateix explica com aquestes escultures comparteixen sentit de l'humor amb precarietat:

I think of my work, in a very general way, as the result of playing – almost in a childish manner – with found materials; attempting to produce some questions about how I arrived to be myself, why, and what for, and then giving to these questions a particular shape in space. At the end, very often the results are chaotic, like piles of things that speak very little about who I am, and more about where I am and who with. Some of these heaps are not only precarious (both physically and conceptually), but also very funny.¹⁹⁶

¹⁹⁵ En V.V.A.A. (2016). *Repensar la metròpoli: noves claus per a un projecte col·lectiu. Anuari metropolità de Barcelona 2016*. Bellaterra: Institut d'Estudis Regionals i Metropolitans de Barcelona. Recuperat de <https://iermb.uab.cat/ca/iermb/anuari/repensar-la-metropoli-noves-claus-per-un-projecte-col·lectiu-anuari-metropolita-de-barcelona-2016> p. 185

¹⁹⁶ Extracte de l'entrevista realitzada per Fiontán Moran en el marc de l'esposició *Empty Lot* a la Tate Modern a



Figura 342. Abraham Cruzvillegas, imatge de la instal·lació *The Autoconstrucción Suites* (2013) al Walker Art Center, Minneapolis. Font: Bomb Magazine
Figura 343. Abraham Cruzvillegas, imatge de la instal·lació *Autoconstrucción* (2009) a la Thomas Dane Gallery, Londres. Font: L'artista per Bomb Magazine
Figura 344. Abraham Cruzvillegas, vista dels edificis d' Ajusto a Mexico (2009). Font: L'artista per la Tate Modern.

Les seves escultures es converteixen un joc formal que connecten directament amb la seva biografia, l'honestat que la seva obra transpira prové de la radicalitat dels seus postulats. En l'època on tothom aspira a ser burgès, la seva obra és una reivindicació irònica del reciclatge. Els materials pobres que utilitza són un alè d'aire fresc, sobretot perquè ho fa des de la necessitat interna, com els pagesos perifèrics. La seva obra té també un caràcter d'improvisació, de no permanència, i de reivindicació. La seva família fou part activa en el moviment d'apropiació de la terra de la perifèria de la Ciudad de Mèxic que es donà durant els anys 60 i 70. De la mateixa forma que comunitats com el Carmel forjaren la seva identitat com a barri a través de la lluita per unes condicions de vida digna, l'autoconstrucció comunal de la perifèria de DF (figura 344) propicià als seus habitants i també la família de l'artista un nou sentit de justícia social que l'acompanya en la forma d'afrontar la seva pròpia creació artística:

The nice thing about it was that people organised themselves to fight for the property of the land, to fight for education and having a school, having a market, having electricity, water, sewerage services – but in the context of not only an impoverished economy but also a very corrupt one. Despite this, people, my family included, made something very beautiful out of this – a community. It became very politicised and critical to the government, so it became a national movement, and the leaders of this movement were women, mothers, because the men had to go to out to work. We attended many demonstrations against the government and American intervention. That process led everybody to understand that you can do anything. The construction was done by everybody. Work became sharing and building together, which was an amazing process of togetherness.¹⁹⁷

Londres en Moran, F. (2015). An interview with Abraham Cruzvillegas. *Tate Etc.*, (35). Recuperat de <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/interview-abraham-cruzvillegas>

197 Extraxte de Pentrevista en Farley, P. (2015). That's Your Lot. Abraham Cruzvillegas in conversation with Paul Farley. Recuperat 1 juny 2017, de <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/abraham-cruzvillegas-paul-farley-in-conversation>

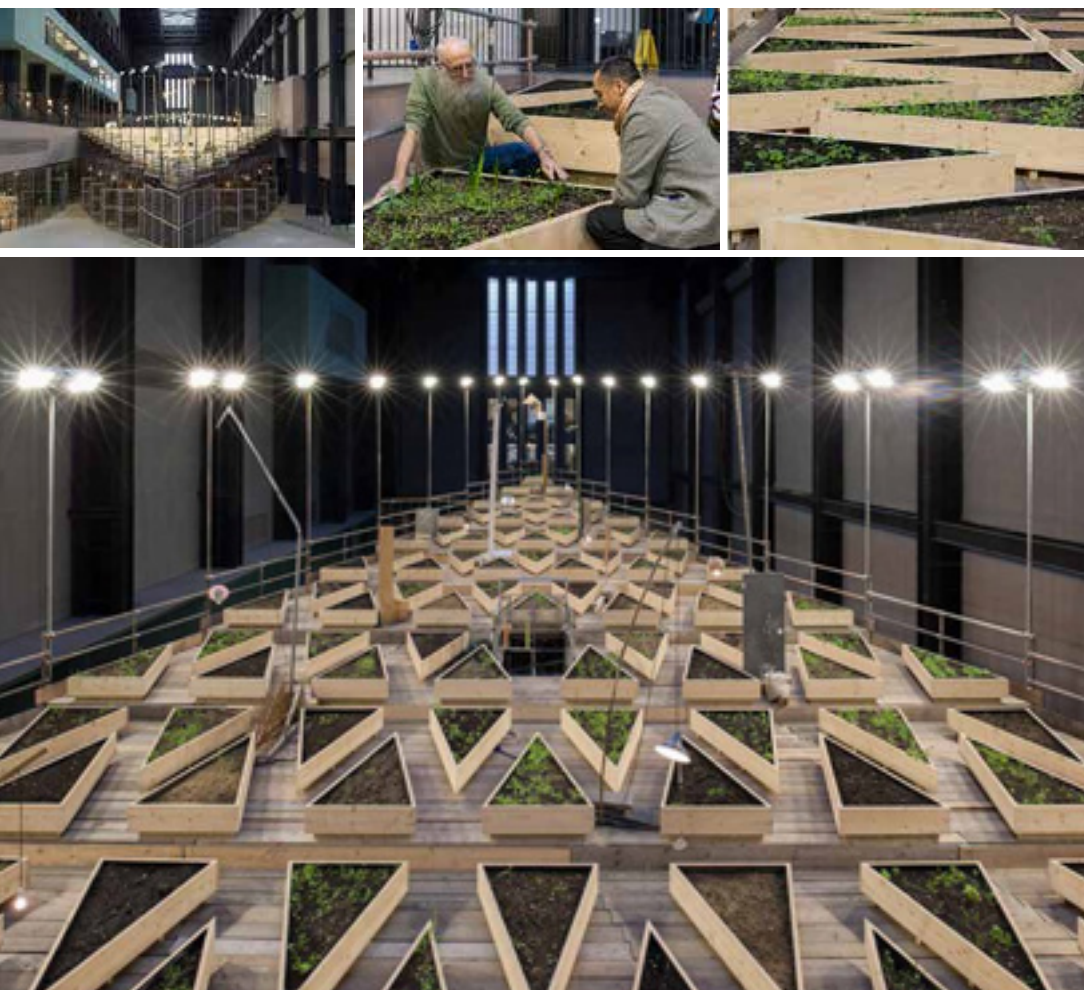


Figura 345 a 348. Abraham Cruzvillegas, vista de la instal·lació Empty Lot al Hall de la Tate Modern a Londres (2015-2016). Font: L'artista i Joe Humphrys per la Tate Modern.

Aquesta aproximació conscient a la seva pròpia història i a la del seu país fa de l'obra de Cruzvillegas una reivindicació contra la distància social tan practicada a la perifèria. Les seves escultures no discuteixen només valors formals, i estètics, que també contenen, sinó que proposen un estar al món, un sentit del ser, un pertànyer al lloc perifèric.

Empty Lot (2015-2016) (figura 345 a 348) és un dels últims projectes presentat per Cruzvillegas a sala de turbines de la Tate Modern, es tracta d'una gran escultura geomètrica que s'enfila sobre el hall de la fàbrica utilitzant bastides, a sobre d'aquest entarimat s'hi troba una quadrícula de caixes de fusta triangulars emplenades amb terra recollida de diferents parcs de Londres com: Peckham, Haringey i Westminster. L'autor no va voler sembrar res en aquesta terra, només la il·luminà amb llums artificials i la regà al llarg de l'exhibició que durà sis mesos. L'obra va evolucionar a mesura que passava el temps, i en els receptacles de terra hi van acabar creixent tot tipus de plantes diferents. Cruzvillegas comenta que es tracta d'una escultura feta d'esperança, per ell, aquest és el material principal d'*Empty Lot*, una peça en la qual l'artista fa néixer vida en les pitjors condicions possibles, d'una terra en què no s'ha plantat res. L'autor, a un vídeo produït per la Tate,¹⁹⁸ explica que aquesta obra resumeix la seva trajectòria com un procés d'improvissació, el fet de no saber què passarà just al moment previ de l'acte creatiu és per ell una constant en la seva obra i una forma de fer-se més preguntes.

L'estructura triangular on reposen les caixes de terra s'aixeca uns dos pisos des del terra mitjançant una bastida per sota de la qual es pot passejar, no només subjecta l'obra sinó que forma part de la mateixa en donar l'oportunitat a l'espectador de travessar-la per sota. Segons l'autor, aquesta estructura és important en la peça perquè cristal·litza una metàfora del conjunt de la seva

¹⁹⁸ En Cruzvillegas, A. (2015). *Hyundai Commission 2015: Abraham Cruzvillegas: Empty Lot*. [Video]. UK: Tate Shots. Recuperat de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/hyundai-commission-2015-abraham-cruzvillegas-empty-lot>

obra que ell reconeix com una bastida conceptual. Les làmpades que il·luminen la terra de les caixes de fusta s'aguanten amb estructures realitzades amb materials trobats als carrers de Londres, segons l'autor utilitza aquest tipus de materials descartats perquè creu que no són morts i que encara poden ser útils, com una prova de què encara estan vius. Les diferents caixes emplenades amb terres provinents de diferents parcs de Londres i es marquen amb l'origen d'aquesta terra. Al cap de sis mesos les tonalitats de verds es van dispersant per la superfície de l'estructura, la vida va creixent i l'escultura es transforma en un tot londinenc. La debilitat pels parcs dels anglesos i l'espai verd del jardí particular s'introdueix a la Tate Modern com una expressió política des d'allò més arcaic, el contacte amb la terra. L'obsessió paisatgística dels anglesos amb els seus jardins es trasllada al museu com una negació, sense plantar res. *Empty Lot* aconsegueix transmetre la idea d'oportunitat amb els materials més senzills i pobres possibles, i també d'anarquia, sense planificació paisatgística les plantes també hi creixen, la terra se'ns demostra incontrolable i plena d'esperança talment com si fos una epifania sobre el futur de la nostra espècie. El gest revolucionari del qual impregna Cruzvillegas la seva obra és la incertesa, l'espera introduïda al museu com a obra. En un temps on tot es dona empaquetat i llest per consumir, *Empty Lot* resta a l'espera que neixi la vida. La terra en espera dels solars abandonats de les nostres ciutats es converteix a través del filtre de Cruzvillegas en quelcom optimista, com si de les situacions més precàries en poguessin sortir coses extraordinàries.

3.5. Les comarques invisibles, brutes i oblidades: Tarragona i les Terres de l'Ebre. La Catalunya Nova.

La Catalunya del sud, d'igual forma que la perifèria, també s'emmarca en el territori de la invisibilitat institucional, són els llocs de la no-representació en tant que acumulen la majoria d'infraestructures brutes del país. Com hem

vist en el primer capítol els paisatges que pertanyen a la Catalunya Nova no es troben representats de igual forma que la Catalunya Vella, la que condensa les arrels de la nacionalitat catalana. La pregunta pertinent és si la decisió de col·locar tantes infraestructures contaminants ha estat condicionada pels arquetips paisatgístics nacionalistes. Segons Nogué (2010, p. 131), el fet que les zones meridionals del país no encaixessin amb cap dels dos arquetips nacionalistes: la Catalunya renaixentista verda i pirinenca, i la Catalunya Modernista mediterrània i assolellada, ha creat una infravaloració del territori no associat a aquests arquetips. Com ell mateix explica:

al infravalorar el paisaje de la Cataluña no asociada al patriotismo, la que no fue escenario de las gestas medievales y sus mitos épicos: la Cataluña seca, los territorios del sur del país. Así, el área meridional del país —supuestamente sin valor identitario— ha sido la receptora de las únicas centrales nucleares y del mayor complejo petroquímico; ha padecido la sequía a pesar de estar atravesada por el río más caudaloso de la Península; ha estado a punto de sufrir las consecuencias medioambientales de uno de los trasvases más polémicos del continente europeo y tendrá que acoger al 80% de los parques eólicos previstos, con sus correspondientes impactos paisajísticos. (Nogué, 2010, p. 131)

De fet, l'empresa que proposà la construcció de les dues centrals Nuclears a Ascó, fou Fecsa¹⁹⁹, antigament anomenada Fuerzas Eléctricas de Cataluña. El primer permís de construcció a Ascó I s'atorgà l'any 1974, encara durant el règim franquista, tot i que la construcció d'Ascó I i Ascó II va durar més de 10 anys (figura 351 a 352). El permís de construcció de la planta de Vandellós II (figura 349 a 350) es concedí el 1980 ja durant la democràcia, però no va ser fins a 1987 que la central fou acabada. La relació de Banca

¹⁹⁹ El fundador de Fecsa fou Juan March, destacat financioador i col·laboracionista amb el règim de Franco. La companyia s'hagué de vendre els seus actius a causa de l'endeutament que generaren les grans inversions que va haver de fer en la construcció de les nuclears catalanes. En Cabana, F. (2014). Adéu a Fecsa per decret. *El Punt Avui*. Recuperat de <http://www.elpuntavui.cat/article/4-economia/18-economia/762153-adeu-a-fecsa-per-decret.html>

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



Figura 349 i 350. Fotografies de la construcció de Vandellós II. Font: Associació Nuclear Ascó-Vandellós II
Figura 351 i 352. Fotografies de la construcció d'Ascó. Font: Associació Nuclear Ascó-Vandellós II

Catalana, dirigida en aquells moments per Jordi Pujol i Fecsa s'estableix en el moment que comença la construcció de les nuclears a Catalunya, entre 1974 i 1976 Banca Catalana realitzà una gran compra d'accions per valor de 179 milions de pessetes²⁰⁰ a Fecsa. En aquest moment s'estableixen les connexions entre la nova oligarquia i el repartiment del pastís de les infraestructures catalanes. En una època en què el “desarrollisme” era el fil conductor del relat del país, els fills de la burgesia creadora dels arquetips paisatgístics catalans foren qui decidiren on es col·locarien les infraestructures que canalitzarien el nou progrés català. Com explica Ruiz Simon (2014):

El Pla d'Estabilització va permetre una redefinició del modus vivendi entre el règim franquista i les velles i noves elits econòmiques catalanes, alguns dels membres de les quals van tenir un important paper en la seva gestació i desenvolupament.

Jordi Pujol fou un dels màxims representants d'aquesta nova oligarquia que es beneficià de la fervor “desarrollista” del règim espanyol mitjançant Banca Catalana. L'any 1974, el mateix any que es donaven els permisos per construir les nuclears, Pujol donava una conferència a Sitges titulada “*La banca privada en la financiación del desarrollo español*”²⁰¹. Segons Ruiz Simon (2014), Banca Catalana es beneficià directament de la construcció de les infraestructures viàries catalanes com per exemple la primera autopista de peatge d'Espanya al Maresme²⁰². Així, qui més havia de contribuir a reforçar la mítica nacionalista relacionada amb la muntanya va gestionar la invisibilització d'altres parts del país, on mai estiujaria, sent còmplice d'un

200 En Cia, B., & Sales, F. (1986). Banca Catalana repartió 516 millones en dividendos entre 1974 y 1976 año en que ya tenía un déficit de mil millones. *El País*. Barcelona. Recuperat de http://elpais.com/diario/1986/08/26/espana/525391211_850215.html

201 L'aunci és consultable a l'hemeroteca de la Vanguardia <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/08/20/pagina-14/34241108/pdf.html?search=jordi%20pujol>

202 “Banca Catalana va ser, per exemple, una de les entitats que, l'estiu del 1967, es va implicar en la constitució de la societat Túnel i Autopistes de Barcelona (Tabasa). I el mateix Pujol formava part del primer consell d'administració d'Acesa, l'empresa que el 1969 va construir, a Catalunya, la primera autopista de peatge d'Espanya.” en Ruiz Simon, J. M. (2014). Jordi Pujol. Una història de la Transició. *Ara.cat*. Recuperat de http://www.ara.cat/suplements/diumenge/Jordi-Pujol-historia-transicio_0_1241275865.html

“desarrollisme” que malmetria per sempre la seguretat sanitària de les zones septentrionals del país. La Catalunya Nova es convertí durant tardofranquisme en el paisatge de les indústries brutes, amb la connivència del que seria el futur president de Catalunya, talment com si els territoris que no eren purs i mítics es mereixessin ser l'abocador de la Catalunya Vella.

És curiós, a més, que en territoris on s'havien de crear innumbrables llocs de treballs arran de la instal·lació d'aquest tipus d'indústries l'any 2010 presentessin un PIB per càpita de 25.300€, lleugerament per sota el conjunt de Catalunya (27.700€)²⁰³. A més, el conjunt d'aquestes comarques, especialment les de l'interior, s'han situat històricament entre les més pobres i menys competitives de Catalunya. L'informe *La pobresa a Catalunya (2002)*, publicat per Caixa de Catalunya, situava a les comarques de la Ribera d'Ebre (un 17,4%), la Terra Alta (un 15,4%), el Priorat (un 15,4%), el Montsià (un 15,1%), i el Baix Ebre (un 15%), per aquest ordre, entre les que tenien més percentatge de pobres de tot Catalunya. (Saladié, 2015, p.128)

Si revisem el programa televisiu el *Paisatge Favorit* en els seus capítols sobre les Terres de l'Ebre²⁰⁴, o els capítols de *Catalunya Experience* sobre les mateixes zones no trobarem ni una sola al·lusió sobre les infraestructures brutes que es construïren als anys setanta en aquests territoris, és com si s'haguessin esborrat del mapa de Catalunya, en canvi si revisem el programa *Catalunya des de l'aire* (1998) i consultem els capítols dedicats a les comarques del sud²⁰⁵ podem trobar imatges tant de les nuclears, com

203 “24.900€ per a l'àmbit de les Terres de l'Ebre i 25.400 per al Camp de Tarragona i en relació a la Renda Familiar Bruta Disponible (RFB) per càpita, l'any 2012 en conjunt presentava un valor de 14.200€, per sota del conjunt català (16.600€), amb 12.500€ per al conjunt de les Terres de l'Ebre i 14.700€ al Camp de Tarragona.” en Saladié Gil, S. (2015). Paisatge i conflictes territorials a les comarques meridionals de Catalunya. Universitat Rovira i Virgili. (Tesi doctoral). Recuperat de <http://www.tesisenred.net/handle/10803/379827#>, p. 128.

204 Els capítols ja no es troben accessibles al web de TV3, però es poden consultar a Youtube en dos parts: 1a part: <https://www.youtube.com/watch?v=DLGW9xyVCZw> i segona part: <https://www.youtube.com/watch?v=ik6UkNB3rrc>

205 El vídeo en línia sobre sobre el Tarragonès recuperat de: <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/catalunya-des-de-laire/el-tarragones/video/1470029/> i el vídeo sobre la Terra Alta recuperat de: <http://www.ccma.cat/>

de la indústria petroquímica de Tarragona, de la qual es parla amb orgull al ser el sustent de 5000 treballadors directes i 30.000 indirectes. Podríem dir, doncs, que la percepció d'aquestes indústries ha anat canviant al llarg dels últims vint anys de forma que el relat institucional les ha anat invisibilitzant de mica en mica, en l'època postdesarrollista encara es consideraven significatives en el paisatge perquè representaven certa riquesa, a mesura que la sensibilitat social²⁰⁶ cap a les problemàtiques de salut i mediambiental que produeixen ha anat augmentant ho ha fet proporcionalment la seva invisibilitat.

En aquest context de conscienciació paisatgística el model territorial lligat a la visibilitat del paisatge català pren importància, ja que podria determinar certes polítiques públiques de desenvolupament industrial. Algunes de les zones menys representades institucionalment, com són les terres del sud del país, coincideixen amb les zones que més han patit les conseqüències del model socioeconòmic lliberal que va promoure Convergència en els seus primers 23 anys de govern a Catalunya. Els territoris on es concentren les indústries brutes de Catalunya semblen invisibles, no permeables a les representacions institucionals. També les zones perifèriques de Barcelona s'han convertit en territoris no representats en tant que no són paisatges turístics. El territori dedicat al progrés, entès com l'explotació infinita dels recursos i com a depredació del territori, és un espai que s'oculta del relat institucional perquè no casa amb el nostre imaginari arquetípic de la Catalunya triomfant. Per tant podríem afirmar que els territoris de la perifèria suburbana i els territoris del Sud que van ser invisibilitzats del relat paisatgístic institucional als primers anys de democràcia a Catalunya acabaren sent els que més agressions patiren lligant la invisibilitat institucional a l'agressió mediambiental d'una forma intrínseca.

[tv3/alacarta/catalunya-des-de-laire/montsia-terra-alta-baix-ebre-i-ribera/video/1464409/](http://tv3.alacarta/catalunya-des-de-laire/montsia-terra-alta-baix-ebre-i-ribera/video/1464409/)

206 L'incendi de Vandellòs I l'any 1989 provocà grans manifestacions que forçaren el seu tancament. En Pérez Pons, M. (2014, octubre 18). La noche más larga de Vandellòs: 25 años del accidente nuclear. *El País*. Vandellòs i l'Hospitalet de l'Infant. Recuperat de http://www.eldiario.es/catalunya/noche-larga-Vandellos-accidente-nuclear_0_315669019.html



Figura 353. Protesta antinuclear a las puertas de Vandellòs I reclamant el seu tancament després de l'incendi del 19 d'octubre del 1989 (juny 1990). Font: Miquel Anglarill per Eldiario.es
Figura 354. Cartell electoral de Convergència i Unió per les eleccions al Parlament de Catalunya de 1980. Font: Associació Centre d'Estudis i Documentació de la Comunicació (CEDOC)
Figura 355. Protesta antinuclear als anys 80 a Barcelona. Font: EFE-REUTERS

3.5.1. La invisibilitat es torna conflictivitat. Relats alternatius per desvelar les agressions al territori.

La invisibilitat paisatgística de les terres del sud de Catalunya s'ha anat trastocant, segons Saladié, (2015, p.136) arran de la progressiva conscienciació de la població local els darrers anys. Les Terres de l'Ebre s'han situat definitivament en l'imaginari col·lectiu català i els paisatges com el Delta de l'Ebre, i els Ports de Beseit han guanyat cert prestigi social. L'autoreconeixement d'aquestes zones i la nova consciència de lloc del seus habitants prové de la lluita contra les agressions paisatgístiques i ambientals patides en els últims quaranta anys. Les poblacions se senten vulnerables si s'agredeix el paisatge propi, aquesta agressió es transforma en conflictivitat territorial en donar-se una identificació entre la gent i el lloc que habiten, creant un sentiment de pertinença que fa que l'agressió sigui percebuda cap a ells o elles mateixes. Com Doreen Massey aprecia en Albet i Benach (2012):

la gente necesita desesperadamente un poco de paz y tranquilidad, y que un sentido del lugar fuerte, de localidad, puede ser una especie de refugio en medio de tanto barullo. De modo que la búsqueda de los significados «reales» de los lugares, el descubrimiento de patrimonios, etcetera, se interpreta en parte como respuesta al deseo de fijación y de seguridad de la identidad en medio de todos estos movimientos y cambios. (p. 120)

Les manifestacions i mobilitzacions en contra de les nuclears (figura 353 a 355), així com els moviments en defensa de la seguretat sanitària al voltant de la petroquímica de Tarragona, com també la protecció ambiental del riu Ebre han consolidat a les terres del Sud de Catalunya una consciència de comunitat oblidada. La invisibilitat del seu paisatge ha provocat una invisibilitat social respecte a les administracions que els seus habitants han volgut combatre al llarg de nombroses manifestacions i actes reivindicatius²⁰⁷. Aquesta

²⁰⁷ Tot i que els alcalde de les poblacions directament implicades com Ascó i Vandellós valoren molt positiva-

nova identitat combativa ha estat denominada com a identitats de resistència, segons Saladié (2015)²⁰⁸:

Les identitats de resistència es manifesten quan, uns pocs o molts, actors d'un territori determinat recerquen sentit i cohesió quan es troben en posicions devaluades o estigmatitzades per les lògiques econòmiques, socials o territorials dominants, i es veuen amenaçats de rebre projectes no desitjats per altres territoris. Aquestes identitats de resistència generen actituds defensives i reactives front del projecte que causa el conflicte territorial. (p.93)

El *Pla Territorial General de Catalunya*²⁰⁹ havia d'intentar corregir aquesta manca de planificació territorial per al conjunt del país, les seves prescripcions serien concretades en àmbits més reduïts a través dels plans territorials parcials, i en relació a matèries específiques pels plans territorials sectorials. Aquest pla que havia d'ordenar les diferències entre diferents comarques i assegurar la viabilitat econòmica de tots els territoris catalans no es va aprovar fins a l'any 1995²¹⁰, i no es va féu efectiu fins que no s'aprovaren la major part dels plans territorials parcials que la llei del 1995 anunciava²¹¹ amb el canvi de govern del tripartit a partir del 2003. Podem afirmar doncs CDC va jugar la carta de la inactivitat política pel que fa a l'ordenació territorial, de fet podien argumentar que Catalunya havia protagonitzat un notabilíssim procés de modernització econòmica i d'avenç social, sense els instruments previstos per aquella primera

ment aquest tipus d'instal·lacions. De fet les nuclears suposen una gran injecció de diners i llocs de treball directes per les economies locals. L'alcalde d'Ascó va fins i tot proclamar la candidatura de la població al projecte de cementiri nuclear l'any 2010 en contra de l'opinió del govern.

208 La tesi del diputat de la CUP Sergi Saladié donar una visió global de com aquests conflictes han mobilitzat les poblacions de les zones septentrionals de Catalunya. Saladié Gil, S. (2015). Paisatge i conflictes territorials a les comarques meridionals de Catalunya. Universitat Rovira i Virgili. (Tesi doctoral). Recuperat de <http://www.tesisenred.net/handle/10803/379827#>

209 Originàriament definit a la Llei 23/1983, de 21 de novembre, de política territorial. DOGC 385 § 3083. (1983). Recuperat de: http://territori.gencat.cat/web/.content/home/06_territori_i_urbanisme/01_ordenacio_del_territori/20_plans_territorials/pla_territorial_general/docs/llei_23_1983.pdf

210 12 anys després de l'aprovació de la llei original l'any 1983.

211 A excepció del Pla Territorial de les Terres de l'Ebre que s'aprova degut a la pressió popular l'any 1997.

norma de 1983 i que, per tant, no eren tan necessaris si el progrés havia arribat a Catalunya.

El Programa de Planejament Territorial del tripartit partia de la percepció oposada: els avanços, havien sigut importants, però havien significat uns costos territorials, ambientals i socials molt elevats en el passat i inassumibles pel futur. Sense aquest instrument el país havia seguit un procés d'integració territorial desigual amb efectes perversos, com l'increment extraordinari del consum de sòl, l'exacerbació de la mobilitat i un creixent risc de segregació social. (Nel·lo, 2010, p. 138). Fins que no va arribar un nou govern a Catalunya no es va veure necessari abordar la planificació territorial del país. El progrés entès com a no ordenació, com a complicitat dels organismes públics en processos de destrucció del territori va ser durant 23 anys la marca de la Catalunya i sobretot de CDC. Era la cultura del Sí²¹² al progrés, del Sí al ciment, i del Sí a les infraestructures innecessàries.

L'abandó administratiu no va fer res més que reforçar la consciència col·lectiva d'unes persones que van adquirir un sentiment de topofília respecte al seu propi territori. Com explica Garrido (2014, p.71), aquest sentiment crea en l'individu i en la comunitat el compromís i l'obligació de conservar la llar col·lectiva, que representa un llegat de generacions anteriors i que ha de ser transferit sense danyar a les generacions futures. En aquest compromís les restriccions que afecten les ambicions i els interessos individuals són tolerades en tant que contribueixen a no abusar dels recursos disponibles. Aquest sentiment de pertinença al paisatge és segons, Nogué i San Eugenio (2011, p.27), legítim, ancestral i universal. Les persones ens resistim a perdre aquest sentit del lloc, ens neguem que la modernitat ens arrabassi el lloc i fruit d'això aflora la conflictivitat territorial.

212 Cal recordar que durant el tripartit es va acusar al govern i sobretot a ICV a instal·lar-se en la cultura del NO.

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



Figura 356 i 357. Amy Balkin, diapositives del passi de diapositives de documentació del projecte *Public Smog* (2004-present). Font: International New Media Gallery
Figura 358. Amy Balkin, imatges del projecte *Public Smog* (2004-present). Font: Web de l'artista

Amy Balkin és una artista resident a San Francisco que centra el treball en com els éssers humans creen, interactuen i impacten els paisatges socials i materials que habiten. El seu treball és de caràcter conceptual i traspasa disciplines concretant-se en webs, àudios, xerrades, mapes, fotografies, vídeos i una extensa documentació legal dels processos en la que es veu immersa a través dels seus projectes. El seu interès principal se centra en l'ecologia i en l'activisme, i els seus projectes artístics intenten traspasar la frontera d'allò objectual per realitzar accions que produeixen un impacte que perduri, tant en les consciències col·lectives, com en la legalitat internacional.

El seu projecte *Public Smog* (2004-present) (figura 355 a 358), que fou presentat durant la Documenta (13) de Kassel²¹³, ens apropa a la problemàtica de la pol·lució i de com aquest verí invisible afecta les nostres vides. En aquest projecte, Balkin obre un parc metafòric lliure de contaminació a l'atmosfera terrestre. D'igual forma que les administracions ja han incorporat mesures de protecció a la biosfera i creen i mantenen Parcs Naturals arreu del món, la contaminació atmosfèrica segueix sent una problemàtica sabuda però ignorada. Tot i les evidències científiques sobre el canvi climàtic les administracions dels països més contaminants són reticents a adoptar mesures per combatre'l.²¹⁴ El paisatge contaminat es carrega d'una doble invisibilitat, la que es relaciona amb les pròpies infraestructures contaminants que invisibilitzem en el relat institucional, com és el cas del territori del sud del País a Catalunya i la invisibilitat relacionada amb la contaminació. Un vel incolor que fins i tot quan es mostra com a boirina, com per exemple so-

213 Christov-Bakargiev, C. (2012). *Documenta 13: The Guidebook, Catalog 3/3*. Kassel: Hrsg. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH.

214 La recent "Ordre Executiva d'Independència Energètica" de Donald Trump té l'objectiu d'eliminar el Pla d'Acció del Clima, que retallava les emissions de gasos contaminants pel sector del carbó. La decisió posa en perill l'objectiu d'EUA per complir amb els compromisos adquirits en el pacte de París, ratificat l'any passat per un total de 195 països. En Pereda, C. F. (2017). Trump desmantela la política ambiental de Obama contra el cambio climático. *El País*. Recuperat de http://internacional.elpais.com/internacional/2017/03/28/estados_unidos/1490664173_797143.html

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



Figura 359. Amy Balkin, caràtula del CD de l'audioguia *Invisible-5* (2006): Font: Web de l'artista.
Figura 360. Amy Balkin, imatges del recorregut de l'autopista del projecte *Invisible-5* (2006): Font: Web de l'artista.

bre la ciutat de Barcelona, tampoc volem veure i preferim ignorar²¹⁵. Balkin intenta desvelar i dotar d'acció propositiva la inacció de les administracions governamentals davant un problema mediambiental tan greu com el canvi climàtic. A *Public Smog*²¹⁶ Balkin construeix parcs d'"aire net" en l'atmosfera que fluctuen en ubicació i escala. El parc es dibuixa a través de la compra d'emissions de nitrogen i CO2 i la mida del parc varia, reflectint la quantitat de drets d'emissió comprats i el contracte. Aquest projecte es va encetar l'any 2004 amb l'obertura del primer parc sobre el sud de Califòrnia (juny de 2004), al qual han seguit un a la Unió Europea (2006-2007) i un altre als Estats Units (2010). Per la Documenta (13) del 2010 Balkin creà una nova activitat al voltant d'aquest projecte centrant-se en la construcció d'una reserva atmosfèrica més gran i permanent per tal d'inscriure-la en la llista del patrimoni mundial de la UNESCO. L'artista que encetà aquesta petició l'any 2006, elaborava plenament el projecte durant l'exposició, en la que convidà a Alemanya a formar part dels països que feien aquesta demanda a l'ONU. 90.000 persones participaren enviant una targeta postal signada al ministre de Medi Ambient, Peter Altmaier. De fet, l'atmosfera és el paisatge invisible per excel·lència, és allò que ens queda més enllà de l'horitzó, és el descart total, el que només veiem a través de núvols tenyits de colors brillants al capvespre. L'atmosfera és el paisatge que sempre hi és però al qual no cal parar atenció perquè sembla immutable, és el territori que en última instància conté la vida i alhora el lloc més fràgil i difícil de legislar. És l'espai on tot es pot abocar perquè literalment els contaminats són invisibles als nostres ulls. En paraules de l'autora l'aire és també una construcció política i s'ha de considerar com a tal:

215 La Comissió Europea ha advertit a Espanya que si en dos mesos no prenen mesures per reduir els nivells d'emissió de diòxid de nitrogen (NO₂) començarà a aplicar sancions. Barcelona i la zona del Vallès-Baix Llobregat són àrees on la violació dels límits de contaminació atmosfèrica és "continuada", segons Brussel·les. En Freixa, E. (2017). Ultimàtum d'Europa per fer complir els límits de contaminació. *Ara.cat*. Barcelona. Recuperat de http://www.ara.cat/societat/avis-ultimatum-UE-Espanya-alta-contaminacio-atmosferica-tribunal_0_1742825871.html

216 Podeu consultar el projecte al web creat per l'artista: Balkin, A. (s.d.). *Public Smog*. Recuperat 10 abril 2017, de <http://www.publicsmog.org/>

As the politics of the atmosphere and the atmospherics of politics are currently so intertwined, it's important to consider the air as a political construct, legally and financially manipulated by polluting entities and nation-states, who continue to sabotage attempts to ameliorate climate change.²¹⁷

L'interès pels territoris contaminats i per les persones que l'habiten és una constant en el treball de Balkin, ja l'any 2006 realitzà un interessant projecte sobre el territori que creuava la interestatal 5a entre San Francisco i Los Àngeles anomenat *Invisible-5* (2006) (figura 359 i 360). A través d'una àudio guia l'artista relata tots els incidents de contaminació que les comunitats que hi viuen han hagut de patir, en un total de 22 events audiodescrits Balkin explica les lluites que han tingut lloc en aquest mapa de la invisibilitat. Es tracta de la cara B d'un territori conegut i reconegut pel seu caràcter pintoresc, però que oculta una de les zones més contaminades d'Estats Units. Los Ángeles i San Francisco són dues ciutats icòniques i molt ben representades visualment a través de la gran pantalla però el què hi passa als territoris adjacents, sobretot si té a veure amb les indústries brutes, es troba més que silenciada en l'imaginari col·lectiu.

Balkin amb aquest projecte ens parla de les diferents lluites mediambientals que la societat civil ha hagut de posar en marxa per combatre les condicions de perillositat per la salut amb les quals conviuen molts dels habitants pobres que habiten aquestes zones perifèriques industrials. Hom que condueixi per l'autopista interestatal 5 pot aparentment gaudir d'un paisatge majestuós que només es veurà interceptat per certa boirina a causa de les partícules contaminants de l'aire i per algunes indústries com l'incineradora de Covanta que no es pot obviar visualment en passar-hi. Balkin, a través de la seva àudio guia, va desemmascarant els diferents nivells d'interpretació del paisatge californià. Amb la col·laboració de narradors locals directament im-

²¹⁷ En Balkin, A. (s.d.). Public Smog. Recuperat 10 abril 2017, de http://www.greenmuseum.org/c/acr/projects/public_smog/

plicats en les diferents lluites mediambientals, l'autora dóna veu als protagonistes de les lluites que emergeixen en el paisatge que es pot observar des d'una autopista aparentment innòcua. L'obra de Balkin posa el focus en diferents punts del paisatge que traspasa aquesta infraestructura viària, com un si fos una narració alternativa al relat silenciats del progrés capitalista.

La visió grandiloqüent i panoràmica que es fa des del mirador que constitueix l'autopista es converteix en una mirada rastrejadora de problemàtiques ambientals que qüestionen i posen de manifest les capes d'inequitat sota de l'aparent normalitat. Punts de fricció que no es corresponen a llocs rellevants en el mapa sinó a esdeveniments contaminants que suposen un perill per la salut pública: la planta de Carbó de la badia de Hunters descarregant a l'atmosfera 321 tones de pol·lució l'any, les lluites dels residents de West Oakland per tancar la planta de llevat que contamina l'ambient amb productes cancerígens, el tritium contaminant que emet el laboratori nacional d'armament nuclear de Lawrence Livermore, l'abocament il·legal de pneumàtics de Westely i un llarg etcètera de problemàtiques conformen aquest relat paisatgístic alternatiu de Balkin.

Com una xarxa d'informació que es va dibuixant a mesura que escoltem les diferents històries invisibles, el trajecte per l'autopista es converteix en un passeig de turisme crític i creatiu, que convida a l'espectador a autopreguntar-se per les formes de representació habitual. Balkin implica directament el públic en les polítiques i usos de la terra per la qual circula, encoratjant a practicar la curiositat i la investigació sobre les estructures i sistemes de visió particulars, deixant de banda la posició privilegiada i passiva d'un full informatiu a tall d'indicador de llocs pintorescos. Fent-nos veure que no tot és el que aparenta, i portant a l'esfera del visible la contaminació atmosfèrica com una preocupació real, com un objectiu a combatre.

L'esperança pel futur és el fil conductor d'aquest tipus de projectes propers a l'activisme social, l'art es col·loca en una situació d'altaveu dels col·lectius més desfavorits, com un agent en defensa dels qui no tenen veu. El canvi climàtic i les agressions al territori moltes vegades afecta els qui menys tenen, els llocs on viuen solen ser els més contaminats perquè qui no té un bon sistema d'ingressos familiar s'ha d'accontentar amb els habitatges més econòmics normalment situats als espais més degradats. Hi ha artistes com Balkin que posen l'accent en la denúncia social, fan parlar al territori a través dels seus habitants, trenquen l'espiral de silenci i fosc que acompanyen els processos de contaminació, i els treuen a la llum. Al cap i a la fi la contaminació sol ser un dels assumptes més invisibilitzats per qualsevol administració que l'ha permès. Les seqüeles normalment apareixen al cap dels anys de patir-la, i quan ho fa, tothom vol mirar cap a una altra banda. El rastre de la contaminació es dilueix en l'opacitat administrativa i l'art en alguns casos ajuda a donar visibilitat a aquestes problemàtiques representant-les.

Els afectats pels conflictes mediambientals poden experimentar una crisi de confiança en les institucions, ja que les infraestructures que s'han decidit col·locar a les seves vides no compten amb processos participatius en els quals puguin expressar la seva opinió, i si ho fan, normalment no es contemplen adequadament totes les conseqüències reals de la convivència amb indústries brutes. Aquesta falta de consens genera una sensació d'injustícia territorial fa aflorar plataformes i moviments socials acusats per l'establishment, de fer parar el país, d'afavorir la cultura del NO, de frenar el progrés del país. Aquestes acusacions les fan aquells que entenen el progrés com un creixement de les forces productives, del nivell de renda i en última instància del consum. Però la consciència ambiental és quelcom impossible de contrarestar en els col·lectius que veuen perillar el seu hàbitat. El progrés no s'entén tan bé quan només són alguns els que han de patir les conseqüències, i els afectats no es conformen amb el silenci i el setge informatiu que s'aplica a les

indústries contaminants. Els artistes com Balkin posen la seva capacitat investigadora i col·laborativa al servei d'aquestes persones, trobant una escletxa per on filtrar la informació silenciada amb la col·laboració dels implicats però també de científics en molts dels seus projectes. Com explica Nogué (2010, p. 132) davant la pèrdua de la idiosincràsia territorial local deguda a processos no consensuats i gairebé sempre mal explicats, la societat civil i els artistes, reaccionen, generant un estat d'opinió que connecta amb un corrent de fons que reclama, des de fa anys, una nova cultura del territori.

En aquest nou marc de reivindicació territorial se situa la meua obra *La mirada complaent* (2017) (figura 361 a 376). La invisibilitat i impunitat amb la qual s'han comès una sèrie d'agressions mediambientals a les Terres del sud de Catalunya són l'objectiu principal d'aquest assaig videogràfic que pretén posar en evidència una Catalunya que no surt a cap catàleg de turisme i que pateix els efectes d'infraestructures brutes i perjudicials per a la salut, que resten en el silenci informatiu i orfe de l'imaginari col·lectiu de la Catalunya pintoresca.

Les agressions a les terres de l'Ebre i el camp de Tarragona han sigut múltiples. Per una banda tenim les tres centrals nuclears catalanes, Vandellós II, i Ascó I i II en una situació precària respecte a la seguretat de les instal·lacions.²¹⁸ Les indústries petroquímiques de Tarragona són també una altra font de conflictivitat territorial que la Plataforma Cel Net²¹⁹ ha denunciat reiteradament. La falta de control ambiental dels contaminants que aquest clúster industrial genera amb el consegüent perill per la salut dels habitants de la zona és

218 Al 2013 la plataforma Tanquem Les Nuclears - 100% Renovables, van presentar les dades del greu perill que suposen les centrals nuclears de Catalunya en un informe que mostra com s'acumulen els problemes i que posa de manifest el procés de deteriorament dels reactors, amb un compendi total de 221 problemes de funcionament. En Tanquem Les Nuclears - 100% Renovables. (2013). Sobre el estado de las Centrales Nucleares en Catalunya. Informe Mayo 2013. Recuperat 2 juny 2017, de <http://www.sirenovablesnuclearno.org/nuclear/nuclearcatalunya/nuclearesencatalunya20052012.pdf>

219 Plataforma Cel Net. (s.d.). Cel Net. Plataforma per aturar el creixement de la indústria contaminant. Recuperat 2 juny 2017, de <http://plataformacelnet.blogspot.com.es/>

objecte del setge informatiu per les institucions²²⁰, quan parlem de comarques oblidades, també ens referim a conflictivitat silenciada. El cas del pantà de Flix és un altre exemple de contaminació que afecta aquestes terres: l'any 1996 el Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC) va engegar un estudi per encàrrec del Departament de Medi Ambient en què detectà contaminants amb presència de metalls pesants i compostos organoclorats al riu Ebre. En una segona fase es va observar també la presència d'uns nivells de radioactivitat inesperadament alts, fet que va generar una important alarma social. Els residus químics dipositats al pantà provenien dels processos generats per a la fabricació de sosa i productes clorats de la planta d'Ercros, molts produïts des de feia més d'un segle²²¹. L'any 2001 es va produir un incident de contaminació del riu Ebre per mercuri, que va provocar que l'aigua contaminada arribés a la xarxa de subministrament del Consorci d'Aigües de Tarragona. L'any 2007 durant el tripartit s'aprovaren els treballs de descontaminació, que avui encara continuen.

En l'obra *La mirada complaent* (en procés) es presenten una sèrie d'imatges apropiades de vídeos corporatius de les empreses implicades en aquests tres processos de contaminació mediambientals a les Terres del Sud de Catalunya. Hi trobem imatges del vídeo corporatiu de l'Associació Empre-

220 Extracte del Posicionament de la plataforma cel net davant la presentació de l'estudi "saps què respires? estudi d'avaluació real de la qualitat de l'aire a la vall de francoí.: en el seu manifest expliquen:"El silenci, la manipulació i l'evasió de responsabilitats han estat la resposta que s'ha donat des de les institucions públiques i les mateixes empreses davant les contínues agressions contaminants de la indústria cap a la població i el territori. La informació en relació als episodis de contaminació produïts per les empreses del complex petroquímic, i la seva posterior difusió, no han estat mai a l'abast de la població. El seu tractament, interessat i opac, ha generat confusió i desprotecció als afectats. Aquest constant i continuat "setge informatiu" es fa palès en la manca de dades i rigor dels registres de control d'immissions de contaminants de la Generalitat com en les justificacions evasives que exposen les empreses del complex davant els repetitius episodis alarmants. Per això és necessari exigir la creació d'un "equip de control dels compostos contaminants" efectiu, objectiu i transparent que només pot ser extern a les empreses implicades. En Plataforma Cel Net. (s.d.). Cel Net. Plataforma per aturar el creixement de la indústria contaminant. Recuperat 2 juny 2017, de <http://plataformacelnet.blogspot.com.es/>

221 En el moment de la construcció de la presa de Flix, l'any 1949, quan l'empresa va engegar el sistema actual per fer l'electròlisi de la sal, és a dir, quan van començar a emprar-se els càtodes de mercuri i els ànodes de grafit. Els residus derivats d'aquests sistemes eren abocats al riu i van quedar retinguts per la presa de tal manera que s'acumulaven juntament amb els sediments naturals procedents de riu amunt

3.5.1. LA INVISIBILITAT ES TORNA CONFLICTIVITAT.
RELATS ALTERNATIUS PER DESVELAR LES AGRESSIONS AL TERRITORI.

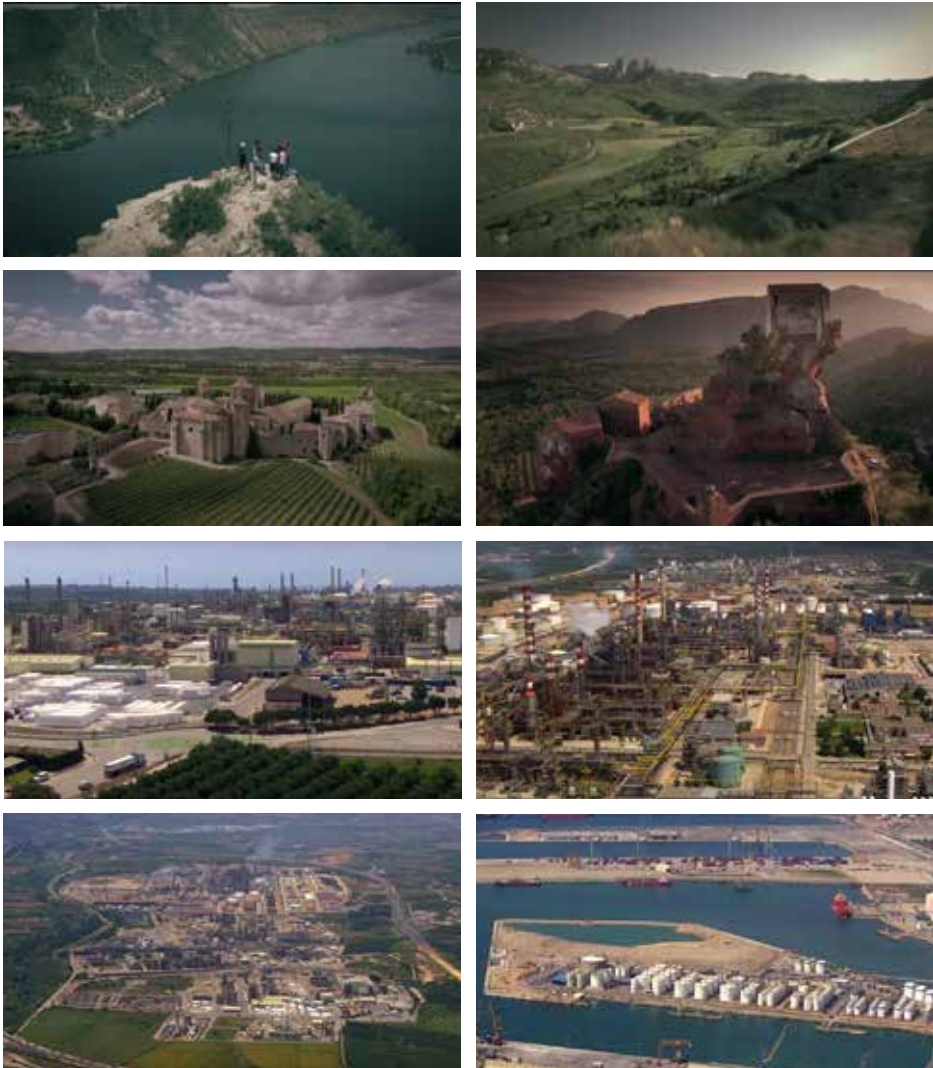


Figura 361 a 368. Eva Marín, Fotogrames del Vídeo *La mirada complaent* (en procés). Font: Pròpia

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT

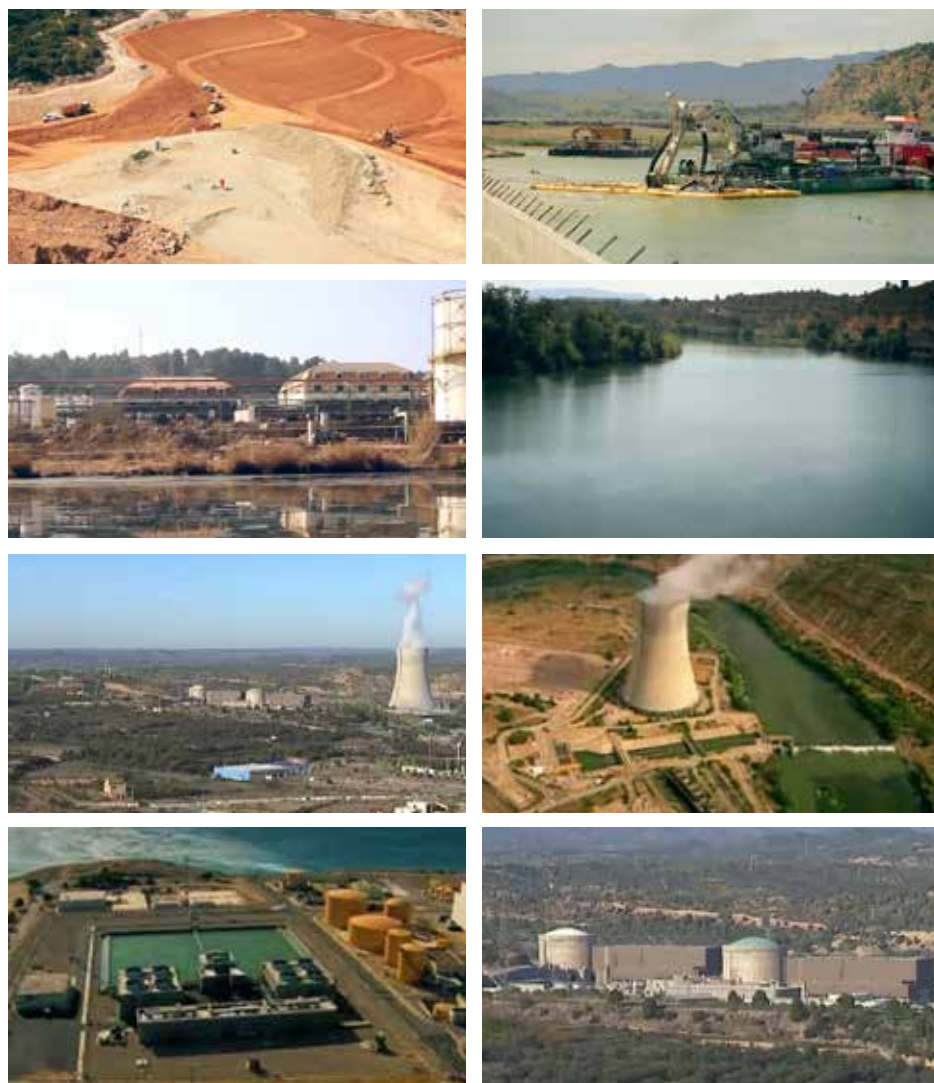


Figura 369 a 376. Eva Marín, Fotogrames del Vídeo *La mirada complaent* (en procés). Font: Pròpia

serial Química de Tarragona²²², de l'Associació Nuclear Ascó-Vandellòs II²²³, així com de Fomento de Construcciones y Contratas²²⁴, empresa encarregada de la descontaminació del pantà de Flix²²⁵. Aquestes imatges promocionals de les empreses implicades es troben juxtaposades amb imatges d'un vídeo promocional de l'Agència Catalana de Turisme anomenat *Our own South*²²⁶. Els quatre vídeos originals combinen imatges aèries amb músiques orquestrals i un muntatge que alterna escenes de paisatge amb plans de persones i testimonis. A *La mirada complaent* s'ironitza sobre aquesta mirada panoràmica institucional superposant una altra capa que engloba les entrevistes realitzades a membres de les tres plataformes que lluiten per la seguretat sanitària en els diferents caos: Flix net, Aire Net, Plataforma contra les nuclears.

La intenció d'aquest vídeo assaig és revelar les dinàmiques de la visibilitat i de la invisibilitat en un territori que ha de suportar nombrosos perills per la salut pública en pro de la modernitat i el progrés. Apropiant-me del relat audiovisual grandiloqüent de les corporacions turístiques i industrials que invisibilitzen el territori intento subvertir aquest llenguatge de la mirada superior característica del dron²²⁷ baixant a peu de terra i buscant els rastres d'unes infraestructures que condicionen la vida dels habitants d'aquestes zones. En el contrast dels dos diferents relats visuals s'hi amaga una confrontació ideològica que pretén posar de manifest la preocupació d'aquells que hi viuen i pateixen les conseqüències d'aquestes problemàtiques.

222 Associació Empresarial Química de Tarragona. (2015). *Vídeo Corporatiu AEQT*. [Vídeo]. Espanya: Youtube. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=YxrV3It4ha4>

223 Associació Nuclear Ascó-Vandellòs II. (2011). *Vídeo el nostre entorn*. [Vídeo]. Recuperat de <http://anav.es/ca/el-nostre-entorn/video/>

224 Fomento de Construcciones y Contratas. (2015). *Descontaminación del Embalse de Flix*. [Vídeo]. España: Youtube. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=dG3ZRwVsZWA>

225 Royo, R. (2015). l'Estat admet que queden 80.000 metres cúbics de fang tòxic. *Ara.cat*. Flix. Recuperat de http://www.ara.cat/societat/Acuamed-calcula-fangs-toxics-retirar-panta-Flix_0_1730227097.html

226 Catalunya Experience, & Aeroshots. (2015). *Our Own South on Vimeo*. [Vídeo]. España: Vimeo. Recuperat de <https://vimeo.com/100083517>

227 El dron amb càmeres incorporades s'està imposant com a forma de gravació publicitària

3.5.2. El retorn al lloc

Assistim a una època del “retorn al lloc”, el lloc entès com a identitat pròpia, com a espai de connexió i reconexió a un mateix com explica Nogué (2010):

Aunque el espacio y el tiempo se hayan comprimido, las distancias se hayan relativizado y las barreras espaciales se hayan suavizado, los lugares no sólo no han perdido importancia, sino que han aumentado su influencia y su peso específico en los ámbitos económico, político, social y cultural. Bajo unas condiciones de máxima flexibilidad general y de incremento de la capacidad de movilidad por todo el territorio, tanto los sectores económicos como los agentes políticos y sociales no tienen más remedio que prestar más atención que nunca a las particularidades del lugar. Las pequeñas —o no tan pequeñas— diferencias que puedan presentar dos lugares en lo referente a recursos, a infraestructuras, a mercado laboral, a paisaje o a patrimonio cultural, por poner sólo unos ejemplos, se convierten ahora en muy significativas. (p. 132)

El moviment ecologista i les lluites mediambientals tenen molt a veure amb aquesta voluntat de reivindicació de l'entorn propi. La preservació i la tendència conservacionista, i ecologista respecte al paisatge prové d'aquesta voluntat de ser del lloc, de pertànyer. Fins i tot, dintre del joc del capitalisme es donen noves iniciatives d'economia de proximitat en les que la denominació d'origen pròpia cobra protagonisme, al cap i a la fi la diferenciació en l'economia de consum és sinònim d'èxit. Però, més enllà d'aquestes assimilacions consumistes existeix una necessitat real de connexió amb el lloc i amb la natura com a font de tranquil·litat i repòs, i el paisatge té un paper primordial en aquesta recerca. És talment com si no fóssim capaços d'emmotllar-nos totalment a la vida accelerada que patim com a generació. Com si no ens acabéssim d'acontentar del tot amb consumir com a forma de vida, a fer feines poc útils i amb nul retorn social, feines en què produïm intangibles en comptes

de coses amb les nostres mans, en tenir horaris impossibles de conciliar amb la nostra vida personal. Davant tanta velocitat frívola i sense sentit existeix una necessitat compartida de tornar a un temps remot que ens retorni el repòs i la calma que hem perdut. La natura i el paisatge com a imatge de l'arcàdia perduda esdevé la resposta per retornar al lloc com a espai primigeni.²²⁸

No ens conformem amb una identitat líquida, ni amb un lloc líquid²²⁹, perquè ens defineix com a orfes territorials. Les formes de lluita mediam-biental són una forma de vehicular un nou sentiment del lloc, la reivindicació i l'activisme és una forma de construir comunitat entorn d'un espai comú que desapareix i que s'agredeix. A mesura que les indústries brutes i la urbanització dispersa avança en el paisatge es fa més urgent reafirmar la nostra pròpia fisicitat del lloc perquè aquestes agressions es senten com a pròpies. Com explica Nogué (2005, p.177) la proliferació de grups, de plataformes, que s'identifiquen amb denominacions que quasi sempre comencen amb un "Salvem..." és un fenomen social que va molt més enllà de la suposada 'cultura del NO', aquestes mobilitzacions socials de caràcter ambiental i territorial ens mostren que estem davant d'un discurs territorial procedent d'una societat civil molt àmplia i diversa que té en comú la defensa del seu territori i de la seva idiosincràsia paisatgística davant de les agressions que l'amenacen. Aquestes plataformes cíviques que apleguen una gran diversitat de perfils socials i culturals, comparteixen la defensa d'un lloc comú i singular. L'activisme és la reacció a la invisibilitat imposada. Com s'apunta al blog del Centre i documentació del CCCB sobre el concepte d'agrarietat de Perejaume necessitem reforçar un vincle amb el lloc després de dècades en el paper de consumidors del lloc, necessitem despullar-nos d'aquesta rela-

²²⁸ En aquest sentit, els investigadors de la Universitat de Michigan Marc Berman, John Jonides i Stephen Kaplan (2008) van descobrir que la memòria i l'atenció milloren en un vint per cent després d'una hora d'interacció amb la natura, o simplement fent un volt en un parc. En Borobio, M., & García, M. (2013). Cartografies de l'intangibles: fer visible l'invisible. En J. Nogué, L. Puigbert, G. Bretcha, & À. Losantos (Ed.), *Reptes en la cartografia del paisatge: dinàmiques territorials i valors intangibles* (p. 103-124). *Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya*, p.107.

²²⁹ La realitat líquida que Bauman descriu a la *Modernitat líquida* és un escenari que convida al moviment constant, al flux i la recerca de noves experiències, però sense fer arrels creant ciutadans del món i de cap lloc al mateix temps

ció epidèrmica i superficial amb el territori i assumir la nostra responsabilitat, necessitem desfer-nos del “vincl feble amb els objectes, la terra, la feina o el propi cos ens fa sentir potser visitants més que habitants del món que compartim i amb el que establim relacions que no sempre contribueixen activament a recrear i repensar les nostres condicions d'existència per millorar-les.” ²³⁰

Per tal de sentir-nos habitants de món real ens cal mobilitzar-nos i ens cal també aprendre un nova forma de veure que afronti les invisibilitats dels llocs en relació a un progrés entès com a creixement econòmic il·limitat. Com apunta Garcés (2009) cal veure més enllà de la visibilitat induïda al territori, perseguir els angles cecs i resseguir els plecs de les imatges turístiques. Ens cal una visió perifèrica que ens alliberi la nostra mirada de l'aïllament i la immunitat. Una mirada que aprofundeixi en les ombres del nostre model econòmic per veure-hi més enllà.

3.5.3. L'activisme visual

L'art juga un paper fonamental en la transformació de la mirada i està actuant en la nostra contemporaneïtat com un revelador d'invisibilitats practicant la mirada perifèrica que comenta Garcés. I és que la invisibilitat de certs paisatges té a veure amb la “invisibilitat” de la problemàtica ambiental. No veiem les problemàtiques que estem generant al nostre propi planeta perquè la major part de la població viu d'esquena a les conseqüències d'aquestes problemàtiques. Com esmenta Fernandez (2010, p. 56), la creixent concentració de la població mundial en “ciutats” (al voltant del 50%), i el predomini global dels valors urbà-metropolitans i la seva projecció sobre els mons rurals

²³⁰ Veus CCCB. (2013). L'agrarietat, segons Perejaume. Recuperat 12 maig 2017, de <http://blogs.cccb.org/veus/debats/lagrarietat-segons-perejaume/>

del planeta ha permès emmascarar en gran mesura l'encongiment, deteriorament, esquinçament i enverinament de la natura. Els problemes mediamambientals no es perceben des dels espais urbans perquè no es conceben com a propis. La invisibilitat de la crisi ecològica es fonamenta en una aproximació a la natura basada en la idea de progrés constant, i en els mites de la producció i creixement. La història de dominació de l'home sobre les forces naturals ha endolcit l'escenari del canvi climàtic creant una mirada mítica sobre la ciència com a màgica solucionadora en un futur dels problemes ambientals als quals no hem sabut posar fre.

En un nou marc de la visibilitat expandida a través de les múltiples plataformes de compartició de continguts visuals com Instagram seguim estant cecs davant els paisatges contradictoris de les problemàtiques mediambientals, aquells que ens fan de reflex de les nostres pròpies misèries com a societat. La lògica cega del capital no vol, ni pot veure, l'abús que fem sobre el paisatge natural perquè només el defineix com un espai de possibilitats pel consum. Com apunta Nogué (2007, p. 378), la batalla de la invisibilitat s'ha de guanyar a través de la representació, en el cas dels territoris que han perdut o estan canviant el discurs, hem d'aconseguir penetrar en allò invisible a través del que és visible, fer visible el que mirem, però que no veiem. Segons l'autor, veiem els paisatges que "desitgem veure" aquells paisatges que no qüestionen els nostres arquetips apresos, aquells altres paisatges que fan patents les agressions els obviem.

El canvi climàtic és una de les grans conseqüències d'aquestes agressions continuades, la noció geològica de l'antropocè²³¹ engloba totes les idees relatives a aquest profund canvi en la terra produït per la humanitat constituint un nou període geològic. Els experts situen l'inici d'aquest nou període geològic l'any 1950 i estimen que és demostrable a partir de la presèn-

231 Aquest concepte ha estat defensat pel científic holandès Paul Crutzen des de l'any 2000 però s'ha validat oficialment a través d'un grup de treballa al 35è Congrés Internacional de Geologia celebrat a Sud-àfrica l'any 2016

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



Figura 377 a 382. Mixrice, fotografies pertanyents al projecte Return (2012). Font: Web del col·lectiu

cia d'elements radioactius provinents dels assajos de bombes nuclears en les capes en les capes de terra al llarg i ample del planeta. L'antropocè substituiria l'època geològica actual, l'holocè, que abasta els últims 12.000 anys de clima estable i que es creu que va propiciar la nostra civilització. Aquesta nova definició geològica ha estat objecte d'anàlisi i debat des del món de l'art contemporani, el llibre *Art in the Anthropocene: encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies* recull artistes amb un discurs ecologista que destapant vels de consciència a través de les seves obres. La publicació expressa l'esperança amb la qual l'art apunta cap a un futur transformador posant al bell mig del discurs les respostes ecologistes enfront d'una fallida general del sistema capitalista.

El col·lectiu Mixrice²³² ha estat inclòs en aquesta publicació amb una reflexió al voltant dels espais verds generats a les zones residencials de la ciutat coreana de Seül. Mixrice va començar com un projecte d'investigació social que proposava models alternatius de pràctiques culturals i artístiques col·laborant amb immigrants d'altres països asiàtics, de fet el seu nom prové d'aquesta primera experiència, l'adjectiu *mixed* provenia d'aquesta mescla de cultures i *rice* perquè era el menjar principal d'aquests treballadors. L'objectiu primordial pel col·lectiu en aquells moments fou la superació dels prejudicis en contra dels treballadors immigrants difosos pels mitjans de comunicació sud-coreans que presentaven aquestes persones amb un cert racisme, ja que no sabien parlar bé la llengua i tenien problemes d'adaptació. Per contrarestar aquesta imatge falsejada Mixrice començà a organitzar classes de vídeo pels treballadors immigrants que acabaren realitzant vídeo-diaris retratant les seves experiències i vicissituds com a immigrants a Corea del Sud. La identitat usurpada pels mitjans es retornava als immigrants donant-los veu pròpia, mostrant les seves històries s'ensenyava la Corea del Sud amagada darrere

²³² En aquests moments Mixrice està format per un duo d'artistes coreans Yang Chul Mo i Cho Ji Eun, tot i que originàriament es tractava d'un col·lectiu format per 4 membres.



Figura 383 i 384. Mixrice, fotogrames del vídeo duocanal *The Vine Chronicle* (20). Font: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

Figura 385. Mixrice, Zelkova a l'entrada d'un poble Miryang (2013). Font: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

Figura 386. Mixrice, part dels 62 arbres Hackberry xinesos que es van relocalitzar il·legalment (2016). Font: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

Figura 387. Mixrice, el lloc on hi havia un arbre Zelkova de 400 anys, Gangdong-ri, Pyeongeun-myeon, (2013). Font: Mixrice en *Art of the Anthropocene*

Figura 388. Mixrice, arbre Zelkova replantat (2013). Font: Mixrice en *Art of the Anthropocene*

dels prejudicis,. Al 2006, Mixrice començà el projecte *Return*²³³ (2016) (figura 377 a 382) amb el que acompanyaven els immigrants a les seves terres d'origen i que es formalitzà com un diari de viatges per millorar la comprensió de la problemàtica de la globalització mostrant una mirada alternativa de Corea. La Corea somiada pels immigrants, un anhel que moltes vegades es convertia en un malson. Mixrice després d'aquest projecte va treballar en format col·laboratiu amb els treballadors de fabricació de mobiliari de Maseok organitzant un festival d'estiu, i construint una fàbrica de treball cooperatiu entre artistes i treballadors immigrants.

El seu interès artístic, però, s'ha anat expandit al llarg dels anys des de l'àmbit estrictament social cap a l'ecologia. Resseguint el procés migratori sud-coreà han arribat a focalitzar el seu nou camp d'estudi en un altre fenomen migratori potser no tan evident però que acompanya els processos d'especulació i de ràpida urbanització de la seva Corea natal: el dels arbres que decoren els espais enjardinats dels nous blocs d'habitatges a les ciutats. Mixrice es pregunten, tal com ho han fet amb anterioritat amb les persones migrants, d'on provenen els arbres que apareixen de sobte en aquests espais urbans i que tenen 1000 anys d'història:

Thinking about immigration and relocation, we noticed that plants are “relocated” as the result of development. The relocation of plants is primarily related to relocation of people. The price and quality of Korean apartments has been steadily rising. Many people dream now of having their own garden or yard, and the developers have been trying to satisfy those desires in different ways. For instance a 1000-year-old zelkova tree was trasplanted to a luxury aparment complex in Banpo, Seoul. So many things have happened in 1000 years, and that history is contained in the tree. But in being transplanted, the tree has been stripped of that rich history and all those stories and just stuck into an urban location. We looked into the original location of the tree and

²³³ Mixrice. (s.d.). mixrice.org. Recuperat 13 maig 2017, de <http://mixrice.org/>

learned why it had been sold. It is not uncommon for long-established communities to be torn apart by development, as members clash with one another or move to the cities. We have been witnessing instances of communities collapsing. The fact that trees are being transplanted shows that more communities are disappearing than are being created. Through this process trees are easily transplanted. Tracing the transplantation of a tree allows you to see that people are continually moving around without being settled, or they never come to think of their current location as the foundation of their lives, from wondering about these issues, our work began²³⁴

En el vídeo de doble canal *Plants That Evolve (in one way or another)* (2013), així com en *The Vine Chronicle* (2016), peça videogràfica també de doble canal presentada a l'exposició realitzada com a guanyadors del premi Nacional d'Arts Coreà, s'investiga l'origen d'aquests arbres, les zones d'on provenen, quins mecanismes d'especulació urbanística els han portat fins a la ciutat. Com una societat pot relocalitzar un arbre mil·lenari que correspon a un paisatge concret per recrear una imatge pintoresca i natural en un entorn urbà que satisfaci les noves necessitats d'una nova classe mitjana urbanita. Els mateixos autors es pregunten sobre aquest procés en la narració del seu vídeo *Plants That Evolve (in one way or another)* (2013):

It is not a new story that your familiar landscapes have changed. Too many things changed and you are lost in your memory.

As the feverish development of a new city or a new town continues, more and more trees are being planted every day.

The old trees are actually aged, but maintained to look old by constant trimming. You search for trees with stories.

Well-preserved trees growing thick and free in their original place, other trees were moved to somewhere else, some trees were chopped down, other trees were reloca-

²³⁴ Transcripció d'una part de l'entrevista en Korea Artist Prize. (2016). *Mixrice, 2016 Korea Artist Prize*. [Video]. Korea del Sud: Vimeo. Recuperat de <https://vimeo.com/181596625>

ted to nowhere...

One day, upon hearing that there is a place with many nettle trees, you make a visit to Mok-dong, a big apartment complex.

There, the trees were planted in a designated lot in front of a building.

They were transported from Jeju Island by jet.

You became curious about where the trees came from, what their original place looked like.

An ecologist on the island watched nettle trees dug out from the front of a house.

Rocks and nettle trees were transplanted from Jeju Island where the spring of gentrification has finally come.

You used to plant trees in Korea imagining a future view of the scenery in ten years' time.

But the apartment complex foresaw the scenery after ten years and represented the future scene in the present.²³⁵

Els arbres replantats enmig d'un nou escenari són un reflex de la immediatesa amb la qual vivim, com expliquen els autors ja no cal esperar 10 anys per tal de veure un arbre créixer, simplement es trasplanta i ja el tenim davant, potser no sobreviurà, però aquesta possibilitat ja s'ha contemplat com un dany col·lateral al qual no cal parar massa atenció perquè al cap i a la fi aquests nous boscos traslladats també desapareixeran ben de pressa amb una nova urbanització, i en poc temps aquell espai enjardinat es podrà convertir en un altre bloc d'habitatges:

One of these trees died, unable to adapt to the new environment, and another put forth buds in spring at only two-thirds of its normal quantity.

There must be a number of villages submerged due to the dam. There must be many trees in those villages. The sound of these trees' weeping must be watery. You meet a strange forest in the middle of an old apartment complex.

Contrary to contemporary landscaping, trees in these forests planted more than ten

²³⁵ Extractes del guió de: *Plants that Evolve (in one way or another)* (2013), vídeo duocanal en V.V.A.A. (2015). *Art in the Anthropocene; Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. (H. Davis & E. Turpin, Ed.) London: Open Humanities Press.

years ago create unexpected scenery.

This forest located in this redeveloped area will soon disappear and become something totally new²³⁶

L'activisme visual de Mixrice ha evolucionat cap a l'ecologia com un espai de repensament d'un territori que es depreda. Però ¿quin sentit té que els arbres migrin? ¿com podem ser capaços no només d'alterar els nostres hàbitats en tan gran mesura sinó matar quelcom viu que ha trigat a créixer 1000 anys en un instant? Aquesta ceguesa vers el territori i el seu fràgil sistema ecològic comporta la seva destrucció. Artistes com *Mixrice* trenquen aquesta invisibilitat representant el més fràgil com a forma de contestació: els arbres mil·lenaris. Podríem dir que aquests últims projectes centrats en l'ecologia són un pas més en la seva biografia d'activisme social, *Mixrice* representa *els invisibles*: els treballadors immigrants establerts a Corea, però també els arbres, la natura i la Terra en última instància. Si hom podria considerar que aquest moviment conservacionista no accepta la realitat d'un paisatge canviant, potser cal recordar que és l'acceleració amb què s'han produït el que fa aquests danys insuportables. L'antropocè ens marca l'inici d'una nova era ecològica amb una petjada que esdevé inesborrable, la nostra civilització pot arribar a convertir en cendres el planeta que habitem, i aquesta apocalipsi de ciència-ficció es fa cada vegada més evident en el nostre present.

El concepte de finitud de la natura és davant nostre, podem negar-ho o acceptar que som vulnerables com a espècie totalment dependent d'ella i com a tals començar a sentir-nos responsables del destí comú: humanitat-natura. Com explica Ives Charles Zarka a *La inapropiabilidad de la Tierra*²³⁷ cal desterrar l'oposició antropocentrisme-geocentrisme per una nova relació de responsabi-

²³⁶ Ibid., p. 238.

²³⁷ Zarka, Y. C. 1950-. (2016). *La inapropiabilidad de la Tierra : principio de una refundación filosófica frente a los desafíos de nuestro tiempo*. Barcelona : Ned Ediciones.

libilitat basada en la consciència de que som un tot indeslligable. Segons Zarka (2016, p.50) cal substituir una relació d'apropiació de l'home cap a la Terra per una de pertinença. Aquesta nova relació d'inaappropriabilitat es contraria a la depredació imperant i sobretot al sistema de producció capitalista basat en l'acumulació indefinida de benefici, es tracta més aviat d'una relació pre-origenària amb la terra-sòl basada en la col·laboració i en la solidaritat amb tot ésser viu, aquest vincle s'estén més enllà del biològic i es converteix en moral i jurídic, donant drets als ciutadans a la Terra. Aquest pensament filosòfic proposa sortir de la lògica de l'apropiació sense límit destructor de la natura i de l'ésser humà en el qual ens veiem immersos, per proposar una sortida a allò que l'autor denomina la tragèdia del nostre temps.

Des de l'àmbit de l'art també s'acaba tombant la vista cap a la natura com a espai en perill d'extinció. El progrés dintre del marc capitalista no té límit, i ens porta a un fi d'època, un entreregne entre un període que ja no pot parar de qüestionar-se i quelcom altre per arribar és el camp de treball de l'activisme visual. Allora i Calzadilla són un tàndem d'artistes residents a Cuba que treballen a través de disciplines com: el vídeo, l'escultura, la instal·lació i la performance, sobre les tensions que es donen entre el paisatge i les violències exercides pels estats. Com per exemple amb la seva trilogia videogràfica sobre Vieques²³⁸, una illa de Puerto Rico que va ser utilitzada per la Marina dels Estats Units per realitzar proves armamentístiques des de 1941 fins a 2003 i que es va veure obligada a evacuar per una campanya de desobediència civil portada a terme per residents locals.

Pel que fa concretament a la temàtica de l'antropocè l'any 2015 presentaren a la 56a Biennal de Venècia el vídeo *The Great Silence*²³⁹ sobre la pa-

²³⁸ La trilogia està conformada per *Returning a Sound* (2004), *Under Discussion* (2005) and *Half Mast/Full Mast* (2010) en Lissong Gallery. (s.d.). Allora and Calzadilla: Vieques Videos 2003-2011. Recuperat 2 juny 2017, de <http://www.lissongallery.com/exhibitions/allora-calzadilla-vieques-videos-2003-2011>

²³⁹ Allora & Calzadilla. (2015). *Allora and Calzadilla (in collaboration with Ted Chiang), The Great Silence*. [Video]. Art Tribune en Vimeo. Recuperat de <https://vimeo.com/195588827>

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT

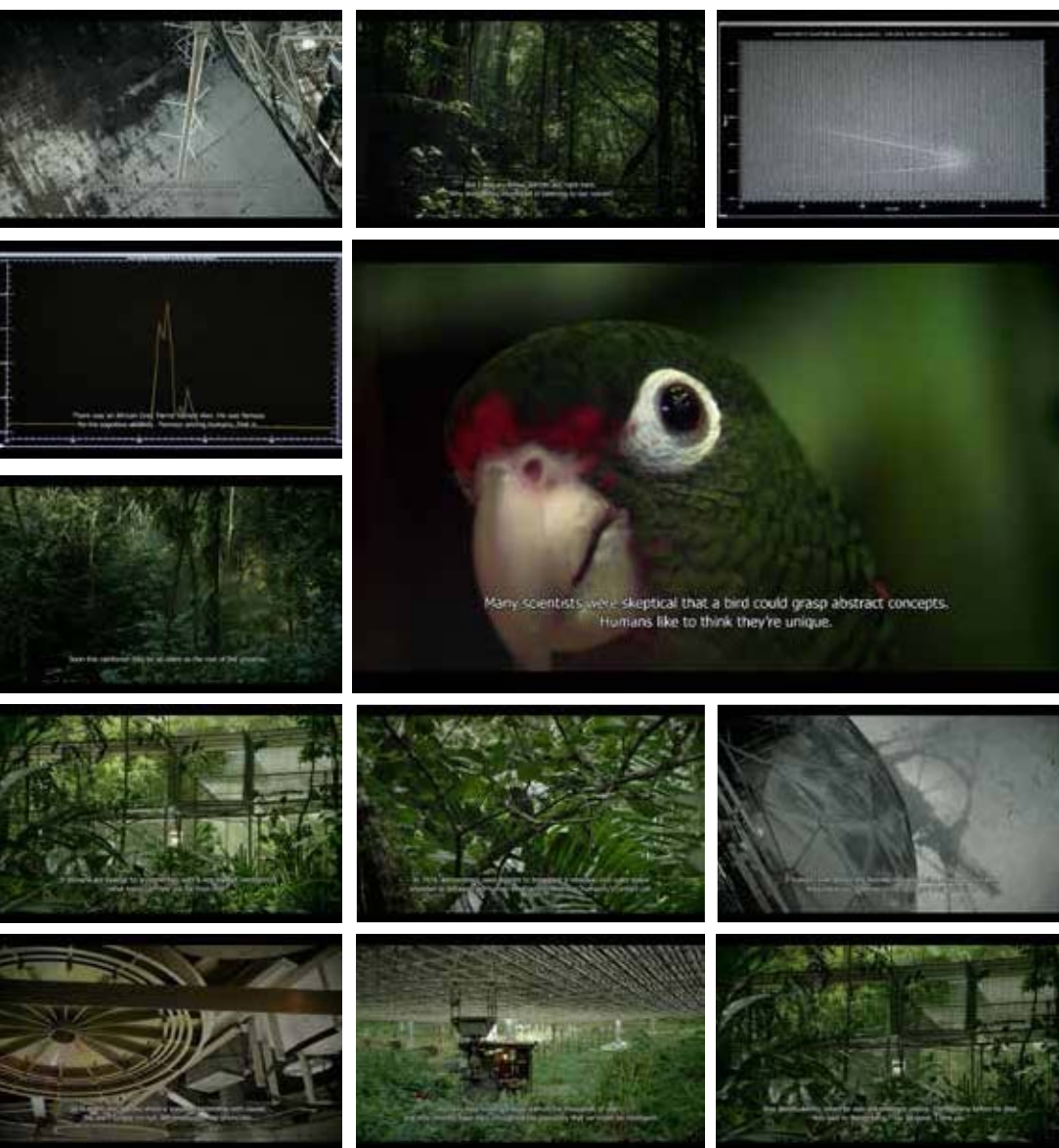


Figura 389 a 400. Allora & Calzadilla, fotogrames del video *The Great Silence* (2015). Font: Vimeo

radoxa de Fermi. Aquesta teoria sorgeix de la contradicció entre la possibilitat plausible que hagin aparegut un gran nombre de civilitzacions tecnològicament avançades a l'univers i el fet constatat que no s'hagi trobat cap indicatiu d'aquestes. La resposta de Fermi a la seva paradoxa és que tota civilització avançada desenvolupa, amb la seva tecnologia, el potencial d'exterminar-se si mateixa. Aquest tràgic destí està en el punt de mira dels autors d'una forma ben irònica, ja que gràcies a la seva col·laboració amb l'autor de ciència-ficció Ted Chiang han construït un relat que apunta la possibilitat de vida intel·ligent a la Terra i a la nostra incapacitat per veure-la, aquesta vida conscient seria la dels lloros. En l'aparent fredor d'unes elegants imatges que juxtaposen el radiotelescopi més gran del món, anomenat Arecibo i situat a Puerto Rico, amb les de la selva tropical que l'envolta, apareix una veu en off masculina que simula ser un lloro. Aquest extraordinari narrador ens situa la història d'un company d'espècie anomenat Alex que va aconseguir contactar amb una investigadora abans de morir:

There was an African Grey Parrot named Alex. He was famous for his cognitive abilities. Famous among humans, that is.

A human researcher named Irene Pepperberg spent thirty years studying Alex. She found that not only did Alex know the words for shapes and colors, he actually understood the concepts of shape and color.

What will happen to this great forest? Where will these trees go? You meet old women who are struggling to guard trees.

They are fighting against Korea Electric Power Corporation's plan for building a transmission tower.

The true nature of their cheerfulness becomes a political movement in daily life. You hope this story will become a myth or a legend in the future.

The power that keeps nuclear power plants and transmission towers away is none other than aged naked bodies armed with excrement and saliva. This is what you have forgotten in this world overflowing with tools. You encounter a tree that took root in a collapsed wall.

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT

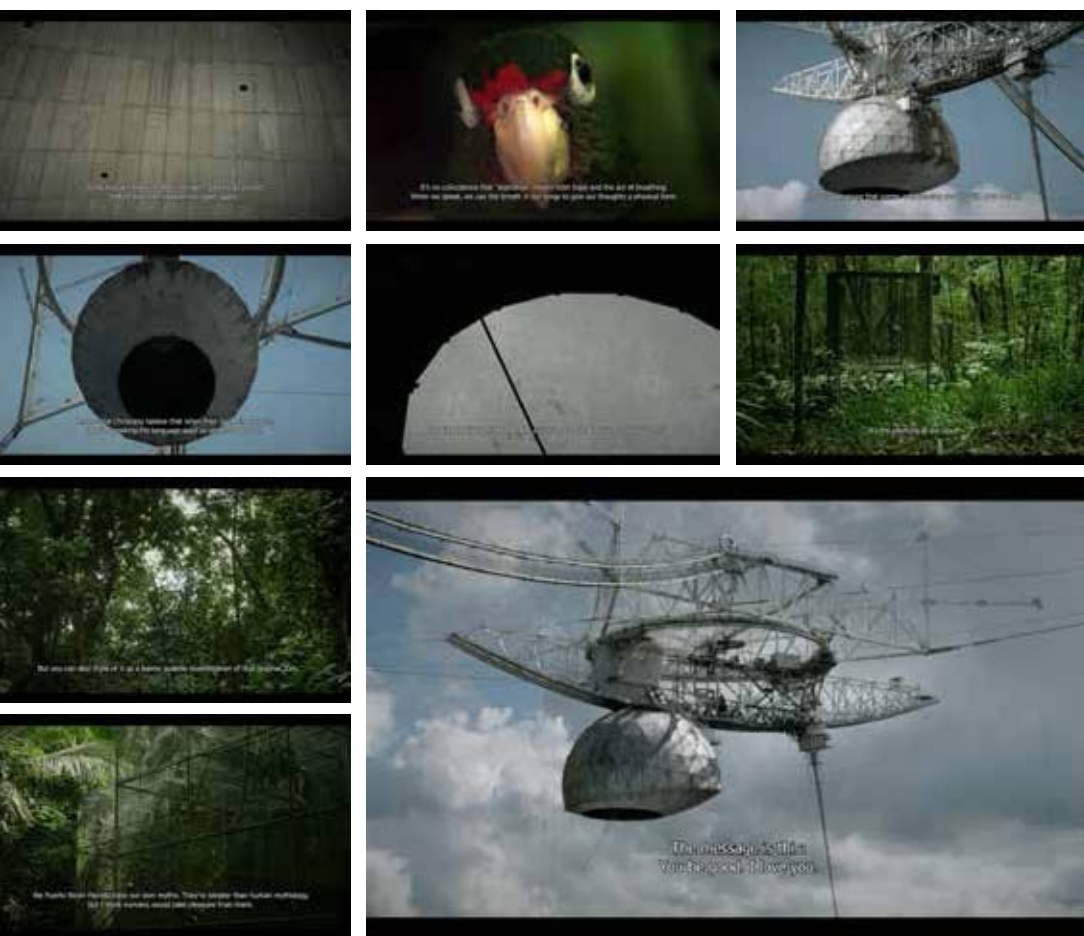


Figura 401 a 410. Allora & Calzadilla, fotogrames del vídeo *The Great Silence* (2015). Font: Vimeo

This plant is one of a few plants left in the world without ruins, the world where people who have never seen ruins are living. In this world, only the present exists. The first colony was a part of nature, and the last one will also be. However, you hope there will be more strangeness in this flat and dull world.

There is a story about the settlement of the guard mountains and lands in Miryang, and another story about transplantation in Maseok. How are these two stories related to each other?

Those women in Miryang long for settlement and preserve time, whereas migrant workers in Maseok long for transplantation to fill up time in the state of drift.

Maybe settlement and migration will put down their roots like plants in a different position. Korean society devours time. It eliminates time by itself. And it erases time. There was an unforgettable time once.

As moments accumulate, they become the power to endure pain. Plants evolve in some way or other. A story is meant to travel around, here and there.

There is an old saying that if a story does not circulate and stays stagnant, it becomes a ghost. What you imagine is a world where stories are not yet formed or disappeared. A real story is created where communication and relation disappears.

You may hope that such legendary stories will be passed down from generations to you. Many scientists were skeptical that a bird could grasp abstract concepts. Humans like to think they're unique. But eventually Pepperberg convinced them that Alex wasn't just repeating words, that he understood what he was saying.

Out of all my cousins, Alex was the one who came closest to being taken seriously as a communication partner by humans.

Alex died suddenly, when he was still relatively young. The evening before he died, Alex said to Pepperberg,

"You be good. I love you."

If humans are looking for a connection with a non-human intelligence, what more can they ask for than that?²⁴⁰

²⁴⁰ Extracte del guió del vídeo *The Great Silence* (2015)

A mesura que el vídeo avança es combinen imatges de l'hàbitat dels lloros a la selva adjacent al telescopi d'Arecibo amb les de la maquinària que s'utilitza per buscar vida extraterrestre, el ritme del vídeo es converteix en un lent esdevenir entre el silenci que captiva el telescopi i el so de la selva quan la càmera es fixa en els lloros. És talment com si fóssim cecs a les problemàtiques de les espècies que hem anat extingint de la terra i no escoltèssim el soroll de la selva tropical, un ecosistema a punt de desaparèixer i paréssim atenció al silenci espacial. Pujant-nos a la nau del progrés sembla que només veiem el que aconseguiríem en el pla del futur, però som incapaços de veure el nostre passat i present. Aquesta crítica s'especifica en l'última part del guió del vídeo quan el lloro protagonista envia un missatge a l'espècie humana que espera el telescopi gegant detecti:

Human activity has brought my kind to the brink of extinction, but I don't blame them for it. They didn't do it maliciously. They just weren't paying attention.

And humans create such beautiful myths; what imaginations they have. Perhaps that's why their aspirations are so immense. Look at Arecibo. Any species who can build such a thing must have greatness within it.

My species probably won't be here for much longer; it's likely that we'll die before our time and join the Great Silence. But before we go, we are sending a message to humanity. We just hope the telescope at Arecibo will enable them to hear it.

The message is this: You be good. I love you.²⁴¹

L'ús de la ironia i de la ficció presentada com a documental crea en aquesta obra d'Allora i Calzadilla un impacte brutal sobre l'espectador, ens fa repensar com hem arribat a aquest nivell d'incongruència respecte al progrés tecnològic tenint en compte que no hem sigut capaços de respectar els nostres propis entorns i els animals que els habiten. En la fugida tecnològica cap endavant que augura un trasllat planetari per salvar-nos de la pròpia autodestrucció

²⁴¹ Ibid.

Allora i Calzadilla ens fan aturar davant d'una història de ciència-ficció ben senzilla, ¿què passaria si un lloro pogués parlar? L'humor subjacent a aquest vídeo actua com a detonant d'una reflexió més profunda sobre quines són les alternatives si no ens creiem la mítica tecnològica com a solució. Potser, cal buscar solucions més factibles a la terra abans de pensar en viure a Mart. Segons Elon Musk, propietari de Tesla i SpaceX, el nostre futur com a espècie es troba en la colonització del planeta veí²⁴², però és precisament aquest tipus de pensament colonitzador el responsable de què ens trobem en el nou període geològic de l'antropocè.

La conquesta de la mirada panoràmica sempre troba un punt a l'horitzó més enllà, les estrelles i els nous sistemes planetaris són ara l'objectiu, la mirada analítica i rastrejadora d'alguns artistes contemporanis ens situen en un pla més connectat amb el present per tal d'observar les contradiccions i els conflictes que es troben ocults al paisatge. Com Allora esmenta: "Per tal d'entendre un lloc necessites saber les històries del lloc, necessites saber més del que solament veus, necessites saber més del que hi ha més enllà de l'ull"²⁴³ Per tant, per conèixer el lloc, cal tenir informació sobre el present del lloc, sobre les relacions socials i polítiques que el lloc comporta, i per indagar en aquestes informacions cal reposar la mirada al passat, per tal de tenir una perspectiva més completa de com es va construir el present.

La fugida a Mart com a civilització no és la resposta adequada per tothom, existeixen encara persones que creuen en altres formes de vida alternatives al discurs homogeni consumista del capitalisme. David Spero és un fotògraf anglès que des del 2004 ha anat realitzant una sèrie de fotografies

²⁴² Podeu escoltar les seves declaracions al podcast de l'entrevista realitzada per Ross Andersen en Andersen, R. (2014). Elon Musk puts his case for a multi-planet civilisation. *Aeon Essays*. USA. Recuperat de <https://aeon.co/essays/elon-musk-puts-his-case-for-a-multi-planet-civilisation>

²⁴³ Traducció pròpia: "in order to understand the place, you need to know the stories, you need to know more than what you just see, there's more to it than what meets the eye" en Indianapolis Museum of Art. (s.d.). *Speaking for Landscape, Allora & Calzadilla*. [Vídeo]. USA: Youtube. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=QFJcKQixrI>

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



Figura 411. David Spero, casa comunal i cuina "Roundhouse", Tinkers Bubble, Somerset, febrer 2006 de la sèrie *Settlements* (2004-2015). Font: Web de l'artista

Figura 412. David Spero, Simon, Jasmine, Cosmo and Elfie's, Lammas, Pembrokeshire, setembre 2010 de la sèrie *Settlements* (2004-2015). Font: Web de l'artista

Figura 413. David Spero, Emma and Graeme's (left) and Robin's (right), Landmatters, Devon, juny 2006 de la sèrie *Settlements* (2004-2015). Font: Web de l'artista

Figura 414. David Spero, "The Longhouse" espai comunal i nova cuina Steward Community Woodland, Devon, novembre 2004 de la sèrie *Settlements* (2004-2015). Font: Web de l'artista

anomenada *Settlements* reunides a un llibre sota el mateix nom amb les que documenta comunitats angleses establertes a zones rurals que viuen de la terra d'una forma sostenible. El canvi en la consciència política d'algunes persones per tal de produir un menor impacte mediambiental amb el seu estil de vida s'ha tornat una realitat amb projecció de futur. La reducció de la contaminació i els residus, la limitació de l'ús d'energia i la protecció dels ecosistemes són els objectius finals que orienten els assentaments que retrata Spero. Les arrels d'aquest projecte es remunten a una primera aproximació del fotògraf a un jardí de permacultura a un festival musical l'any 1995. Les persones involucrades en aquest projecte estaven interessades a dissenyar i construir una comunitat experimental per explorar una forma de vida de baix impacte ambiental a través del sistema que els oferia la permacultura de forma que fossin autosuficients i generessin una mínima petjada ecològica. Aquest projecte estava inspirat en el llibre *Low impact development : planning and people in a sustainable countryside* que relatava les bases de funcionament d'aquest moviment a Austràlia durant els anys 70:

it's a holistic approach to designing human settlements and in particular perennial agricultural systems that mimic the structure and interrelationships found in natural ecologies. One of the main concepts is that sustainable agriculture underpin as a sustainable society and industrial agriculture tends towards mono crops while permaculture tends towards maximizing diversity through replicating natural systems encouraging biodiversity and soil health and moves towards a system in which human beings are a complementary part of the natural landscape.²⁴⁴

El mateix autor explica com aquestes estructures engolides pel fullatge del bosc et fan sentir com en una realitat paral·lela²⁴⁵, d'aspecte orgànic i atro-

²⁴⁴ Transcripció de la serrada de David Spero a la Architectural Association School of Architecture's l'octubre del 2010 en AA School of Architecture. (2010). David Spero, Structures and Environment: Two Photographic Projects. [Video]. Regne Unit: YouTube. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=TAuRgmtBG2M>

²⁴⁵ "It was just amazing to see a home which is actually a communal structure space just engulfed in foliage, in a woodland and I kind of felt like I'd entered this parallel reality, it's quite a powerful

3. EL PAISATGE INVISIBILITZAT



Figura 415. David Spero, Shannon, Chris and Alex's, Tinkers Bubble, Somerset, juny 2004 de la sèrie *Settlements* (2004-2015). Font: Web de l'artista

Figura 416. David Spero, Rooh's, Landmatters, Devon, maig 2008 de la sèrie *Settlements* (2004-2015). Font: Web de l'artista

Figura 417. David Spero, Tony and Faith's, Brithdir Marw, Pembrokeshire, febrer 2005 de la sèrie *Settlements* (2004-2015). Font: Web de l'artista

Figura 418. David Spero, retrat comunal, Tinkers Bubble, Somerset, juliol 2008 de la sèrie *Settlements* (2004-2015). Font: Web de l'artista

tinat, aquestes cabanes fetes a mà gairebé desapareixen en el paisatge del bosc com si fossin un niu. De fet, és ben bé com si retornéssim a un escenari postapocalíptic en el qual la humanitat ha de repensar la seva relació amb la Terra, i hagués optat per una simbiosi cooperativa que ara mateix ens sembla una utopia. Aquestes comunitats funcionen com un laboratori vital que serveixen com a exemples i models d'aquest nou enfocament emmarcat en les teories del decreixement.

El llibre documenta concretament quatre comunitats: Steward Community Woodland²⁴⁶, Tir Ysbrydol The Roundhouse en Brithdir Mawr²⁴⁷, Tinkers Bubble²⁴⁸ i Landmatters²⁴⁹, així com altres centres que volen mantenir el seu anonimats anomenats "Llocs no divulgats", també trobem en un nombre menor d'imatges dos assentaments més recents, Fivepenny Farm i Lammas, que van evolucionar a partir dels assentaments precedents i es van establir més com comunitats de petits agricultors. La publicació consta de 151 fotografies acompanyades d'introduccions escrites per cadascuna de les comunitats que expliquen els seus objectius i estructures de funcionament.

Aquest projecte és un treball que s'ha anat confeccionant al llarg de més d'una dècada, talment com les mateixes comunitats, i que ha anat evolucionant en la seva formalització a mesura que Spero entrava en contacte amb les comunitats. Així, trobem fotografies en què l'escena es captada des de certa distància. Es retraten les estructures dels habitatges com a ens que es difuminen amb el paisatge captant l'essència de petjada mínima que les comunitats cerquen.

experience" en Ibid.

246 Steward Community Woodland. (2017). Steward Community Woodland. Recuperat 2 juny 2017, de <http://www.stewardwood.org/index.ghtml>

247 That Roundhouse. (s.d.). Recuperat 2 juny 2017, de <http://www.thatroundhouse.info/>

248 Sofia. (s.d.). Tinkers Bubble, fossil fuel free community and organic smallholding. Recuperat 2 juny 2017, de <https://tinkersbubble.wordpress.com/>

249 Landmatters Co-operative Permaculture Project. (s.d.). Landmatters Community, Permaculture Project. Recuperat 2 juny 2017, de <http://landmatters.org.uk/>

Però, sembla que a mesura que ens anem apropant a les comunitats és quan apareixen els retrats de les persones que hi formen part, per després centrar-se en els interiors de les cabanes. Com si s'anés conformant una relació més estreta entre el fotògraf i els habitants de les comunitats que poc a poc ens van ensenyant una mica més del seus modus vivendi.

Les fotografies documenten i revelen una forma de vida més sostenible i una relació més propera, més equilibrada i simbiòtica amb l'entorn natural, proporcionant un registre de comunitats que viuen desafiant el capitalisme salvatge imperant, unes persones que se situen als marges rurals de la nostra civilització occidental per construir alternatives reals. Unes comunitats que creuen que cal viure d'una forma més dimensionada amb les nostres necessitats essencials i que ho porten a la pràctica. Les fotografies d'Spero són un exercici polític d'activisme visual en tant que pretenen ampliar els debats sobre el creixement, l'ús de la terra, el medi ambient i les nocions de desenvolupament i progrés, però també perquè s'aproximen als protagonistes d'aquest canvi cultural d'una forma lenta i continuada al llarg dels anys. Aquesta velocitat lenta protagonista de les relacions vitals dels participants del projecte es trasllada a la seva confecció constituint una petita revolució en el propi sistema de l'art que és incapaç d'abstraure's d'un sistema capitalista on es premia de forma constant la immediatesa.

El moviment lent i conscient d'aproximació a la terra i de vida comunal i col·laborativa que ens ensenya Spero ens aproxima a un nou paradigma cultural de rebuig del consumisme imperant, i ens connecta les idees d'ina-propriabilitat de la Terra de Charles Zarka amb el concepte d'agrarietat de Pe-rejaume. Aquesta idea rural pre-moderna d'utilització només d'allò necessari i d'interrelació entre tots els processos productius es perfila com l'única sortida al col·lapse que estem vivint. La connexió amb el jo a través del lloc, vivint i menjant el lloc és l'última aportació que fa l'ecologisme polític a la nostra

contemporaneïtat. Més enllà de l'activisme de pancarta o de l'individualisme conscient en triar una o altra alternativa de consum, les opcions comunals locals²⁵⁰ representen un vehicle pel canvi col·lectiu i individual²⁵¹, aposten per una connectivitat al lloc que pot superar prejudicis polítics, perquè tots d'alguna manera ens hi sentim connectats. L'aposta per l'acció que engloba les comunitats representades per Spero ens donen un exemple de com lidiar amb el capitalisme i de com mirar al futur.

250 El moviment Transition il·lustra amb el seu nom aquest moment d'interegne en el que vivim, aquesta xarxa d'iniciatives ecològiques busquen un millor equilibri personal a través d'una nova relació amb la natura i l'explotació que hem fem d'ella. I aposten per la reflexió, la connectivitat i la creativitat com a formes de reducció de l'estrès, apostant per una nova forma de connexió entre el treball manual, el mental i l'emocional com a forma d'aconseguir un millor equilibri vital. En Transition Network. (2016). Transition Network. Recuperat 2 juny 2017, de <https://transitionnetwork.org/>

251 Tot i que alguns dels seus preceptes poden estar tenyits d'una espiritualitat new age, només cal veure el projecte d'Ecovila projectat a Catalunya on relaciona l'energia tel·lúrica amb el disseny arquitectònic de la proposta. En Masip, A. C., Comas, D., Jiménez, S., San Juan Anton, V., & Castan, A. (s.d.). Ecovila La Flor de la Vida. Recuperat 2 juny 2017, de <http://ecovilafordelavida.blogspot.com.es/>

4.

Conclu- sions

Pertànyer a un paisatge no és formar part d'una estampa de postal.

Un paisatge és un conjunt d'elements que mantenen
una relació significativa... per algú.

(Garcés, 2013)

4. CONCLUSIONS

Aquest estudi ha analitzat en dos grans blocs les relacions que l'art estableix amb els diferents models de visibilitat que s'accionen sobre el paisatge des de l'àmbit institucional, i de com l'art ho problematitza. Concretament, s'ha analitzat el cas català i els arquetips paisatgístics lligats a l'èpica nacionalista revisant com aquests persisteixen en la societat actual. A l'entorn d'aquest anàlisi l'estudi planteja les següents conclusions:

La persistència de l'ideal romàntic en les noves formes de consum

El Romanticisme és un dels moviments en la història d'Occident que més valor ha atorgat a la natura i que ha impregnat les representacions del paisatge d'una forma tan fèrria que encara persisteix en els nostres dies. Les visions d'un paisatge majestuós perduren perquè connecten amb la necessitat de comunió amb la natura que seguim tenint com a espècie. Seguim necessitant respirar aire pur, trepitjar l'herba verda, i sentir-nos en contacte amb l'espai natural, sobretot, en un context cada dia més urbanitzat. A través de diferents exemples des del món de l'art com: la pel·lícula de Jean Luc Godard, *Weekend*, el projecte de Núria Güell *Caravana-Natura*, i l'obra pròpia *El bosc*, s'ha exposat la persistència del desig romàntic de reconciliació entre la humanitat i la natura. La forma d'abordar-lo des de la fugida consumista ens fa reproduir i repetir models de visibilitat del paisatge com a evocador dels nostres

anhels i no com una realitat complexa. En el context d'acceleració constant de la nostra forma de vida, s'ha perfilat el bosc com un espai per l'evasió i l'ensomniament.

Aquest estudi demostra com les relacions que establim amb la representació del paisatge són més aviat les de la conquesta. El mirador, com a forma de visió homogeneïtzadora i totalitària, explica aquest nou relat basat en el consum de la natura, i no en el respecte i comunió pròpiament romàntics. Com s'ha evidenciat en la investigació, la proliferació de grans plataformes-miradors arreu del món anunciant-se gairebé com a parcs temàtics propicia una visió turistitzada i repetitiva del paisatge. L'obra de Marine Hugonnier *The last Tour* i l'obra pròpia *La mirada desplaçada* confronten aquest tipus de visió que entén el territori com a espectacle. D'igual forma, l'estudi emfatitza com la banderització nacionalista dels cims muntanyencs exalça la mirada panoràmica des d'un punt de vista totalitzador. El cas del molt reproduït quadre romàntic de Caspar David Friedrich, *Caminant entre un mar de boira*, és il·lustradora d'aquesta relació superficial amb el paisatge al qual ens adrecem com un objecte més de consum. La representació globalitzada, a través de xarxes socials com Instagram, també es practica constantment com forma de visió uniformadora i idíl·lica d'un paisatge repetitiu i poc genuí. Les representacions artístiques que aquesta tesi exposa, però, presenten el paisatge com un espai que conté múltiples capes de lectura. Significats que cal excavar analíticament més enllà de representacions exaltades de caràcter romàntic.

La persistència dels arquetips paisatgístics catalans

En aquesta mirada romàntica sobre el paisatge s'hi superposen, en el cas català, els arquetips que relacionen el país amb l'èpica nacionalista que

es generà durant l'època de la Renaixença i el Noucentisme a finals del segle XIX i principis del XX. Les representacions arquetípiques pròpies de la Renaixença, basades en la muntanya com a espai sagrat, i en unes visions de la Catalunya humida i verda pròpia de l'originària Catalunya Vella, encara perduren en l'imaginari col·lectiu. Gràcies a la força de l'excursionisme científic que ajudà a difondre-les, i a un catalanisme polític encapçalat per Jordi Pujol, que ha fet de les seves ascensions muntanyenques als Pirineus, però també de la recurrent identificació de Montserrat com a bressol de la catalanitat, una marca pròpia. De fet, aquest estudi argumenta que aquestes visions arquetípiques foren construïdes i difoses per l'elit cultural, literària, i artística del país: una burgesia catalana lligada al nacionalisme polític interessada a crear una imatge prototípica amb la qual la resta de la població es pogués identificar.

Des del món de l'art es presenten diferents exemples que distorsionen aquesta sacralització del paisatge muntanyenc amb obres com: *Montserrat*, de Rodney Graham, *Exercitatori 1977* i *Les Temptacions*, de Lluís Hortalà, o el *Muntanyenc*, de Rogelio López Cuenca. En el cas del Noucentisme, l'arquetip que aquesta investigació presenta, és el de la Catalunya mediterrània lligada a la memòria del classicisme grec redescobert a les ruïnes d'Empúries a la Costa Brava. Aquesta visió de Catalunya també ha perdurat en els referents metafòrics dels hereus polítics de la burgesia representada, avui dia, per Convergència Democràtica de Catalunya i concretament en les metàfores navilières d'Artur Mas. En aquest cas, les obres d'Enric Farrés, *Un Viatge Frustrat*; i de Joan Rabascall, *Costa Brava 30 anys*, es presenten com a reflexió dels abusos que s'han comès en el territori arquetípic d'aquesta mediterraneïtat: la Costa Brava.

Com es posa de manifest en el treball d'artistes revisats en aquesta tesi, aquest fenomen d'identificació nacional amb certs paisatges arquetípics no és només una característica del cas català, sinó que es dona també a altres països del nostre entorn com el Regne Unit. Des de l'àmbit fotogrà-

fic es presenta el treball *Troubled Land* de Paul Graham com un exemple de problematització dels estereotips de la mirada vers el paisatge. L'autor introdueix elements en els seus escenaris, que distorsionen les imatges arquetípiques del paisatge anglès, per mostrar les relacions de poder que es donen, en aquest cas, a Irlanda del Nord. També el treball de Simon Roberts, *We English*, mostra com l'exaltació dels esports anglesos a l'aire lliure invisibilitza certs mecanismes de consum.

Com s'apunta en aquest estudi, la institució governamental també ha persistit en la permanència d'aquests arquetips en l'imaginari col·lectiu català a través de les campanyes turístiques de l'Agència Catalunya de Turisme, representant la marca Catalunya sota els paràmetres de l'ordre clàssic noucentista i l'exuberància organicista de la Renaixença. La Catalunya humida pirinenca, i també la mediterrània, ha estat sobradament reproduïda als mitjans públics amb programes televisius com el *Paisatge Favorit* o *Catalunya Experience*. Aquesta investigació constata que la construcció de tot aquest imaginari paisatgístic idealitzat ha deixat de banda la Catalunya que no s'insereix en aquests arquetips: la Catalunya septentrional i la Catalunya perifèrica.

La invisibilitat és en el progrés

Al segon bloc de la investigació s'ha analitzat perquè certs paisatges catalans es tornen invisibles al relat institucional. S'han identificat les zones perifèriques de Barcelona, i també les terres septentrionals, com a territoris oblidats i no prou representats per la institució analitzant com coincideixen amb els límits de la Catalunya Nova i mixta de la reconquesta. Es dedueix, també, que és en el paradigma del progrés econòmic on es troba immersa la invisibilitat de certs paisatges. Els territoris que acumulen les contradiccions d'aquest progrés provoquen una ceguesa conscient en identificar-se com un

recordatori perpetu del què estem fent malament. La representació institucional no vol visibilitzar les agressions al territori que aquesta mateixa administració permet, sobretot, si les imatges que comparteix tenen l'objectiu de vendre el país com a marca de destí turístic i com a representació nacionalista. Es contextualitza i s'analitza el treball d'artistes internacionals i nacionals sobre els relats alternatius al discurs institucional que tenen lloc a les perifèries com per exemple amb la sèrie *Uncommon places* de Stephen Shore, *Tableaux* de Jean Marc Bustamante, i *Entremig* com a obra pròpia. També es revisa altres obres que presenten les afectacions al paisatge de les indústries brutes arreu del món com: *Invisible-5* i *Public Smog* d'Amy Balkin, proporcionant, així, una visió més global sobre com els processos d'invisibilització que es donen a l'àmbit català són comuns arreu del món, i com l'art intenta posar-los de manifest.

La investigació relata com el paradigma de la cultura del Sí al progrés representada pels governs convergents no ha incorporat en les seves visions paisatgístiques les infraestructures que tant han defensat. Sembla, doncs, que el progrés sigui un ens invisible i imparable que tot ho impregna, però que no cal representar perquè és incòmode. L'orgull del paisatge català, divers i ric, que es relaciona amb experiències de vida a programes com *Catalunya Experience*, no mostra les seves vergonyes perquè intenta oferir un espai ideal de consum turístic i patriòtic. El paisatge català és quelcom més que una destinació atractiva on el conflicte ambiental, i social sembla no tenir lloc. El territori dedicat al progrés és un espai que s'oculta del relat institucional perquè no s'adiu amb el relat de la Catalunya triomfant.

Aquest estudi aborda com els territoris de la perifèria suburbana i els territoris del Sud que van ser invisibilitzats del relat paisatgístic institucional als primers anys de democràcia a Catalunya acaben sent objecte de les agressions mediambientals més greus: dispersió urbanística sense control i creació

de les infraestructures brutes, establint una relació directa entre la invisibilitat institucional i l'agressió mediambiental. Els espais no mítics i no representats s'han convertit en els abocadors del progrés.

La persistència del sentit del lloc

En el segon bloc de la investigació es perfila un context territorial homogeneïtzat per l'acció de la globalització. En aquest escenari conquerit pels no llocs, per la dispersió urbanística, i per la contaminació mediambiental, paradoxalment el sentit del lloc es recupera. Aquesta investigació dedueix dues vies d'expressió per aquest fenomen de reapropiació del lloc:

a) Com a forma de diferenciació respecte als altres llocs. L'auge identitari i nacionalista proteccionista es basa en la por a perdre la identitat pròpia. En un context de creixent centralització del poder en aparells institucionals cada cop més sofisticats i potents, sobre els quals la gran majoria de la població no pot influir, com en el cas de les retallades imposades per Europa, d'una major precarització de la seva vida, i d'un procés d'individualització que ha desembocat en la descomposició de la major part d'estructures socials de tipus comunitari, l'ansietat, la por, i la inseguretat es mitiga a partir de l'adopció exagerada d'identitats col·lectives creant una sensació de comunitat confortable. En un món on tot és cada vegada més efímer, la diferenciació del lloc ens revela com una forma d'orgull i valentia davant les agressions de la globalització uniformadora.

b) Més enllà de les aportacions d'aspecte nacionalista d'afirmació del lloc, aquesta investigació ha aprofundit en les respostes de reivindicació ecologistes que advoquen per un sentir comunitari i proteccionista del lloc. Aquesta nova defensa de l'espai local enfront de les agressions mediambien-

tals es fa des d'una implicació política progressista, pensant un lloc millor des de l'àmbit local per influenciar en allò global. Es reivindica el paisatge propi i primigeni enfront de l'imparable avanç de la urbanització i de les infraestructures brutes. Com aquest estudi ha analitzat, les Terres del sud de Catalunya són un exemple de mobilització de la ciutadania contra aquestes agressions. La lluita social per la recuperació dels entorns locals reivindica el paper de la ciutadania com a agents polítics capaços d'organitzar-se i generar, no només confrontació, sinó un relat alternatiu del lloc. Aquestes noves formes de participació política lligades a la defensa del lloc són una oportunitat per millorar la implicació ciutadana dels assumptes comunitaris, per entendre que per canviar les polítiques econòmiques, cal exercir la democràcia d'una forma més participativa. Com explica Nogué (2016), el retorn al lloc significa "lluitar per aconseguir una nova cultura socioambiental de l'ordenació territorial que doni prioritat a la cohesió social, a la gestió prudent dels recursos naturals, a un tractament nou i imaginatiu del paisatge i a una nova forma de govern i de gestió del territori basada en el diàleg, la participació, la cooperació i la gestió concertada"

De la responsabilitat amb el lloc a l'activisme visual

En una època de fugida de responsabilitats permanent en l'àmbit polític, la ciutadania està portant a terme múltiples accions de reivindicació dels territoris propis, que tenen a veure amb la responsabilitat amb el lloc, i que l'entenen com a espai a cuidar i protegir per la consecució de la nostra vida quotidiana. Cuidar el lloc significa cuidar la comunitat i posar la cura al mig de qualsevol discurs ideològic per fer del món un espai més amable i habitable. La idea de la responsabilitat amb el lloc obre una escletxa en el relat neoliberal, a través de la qual, es pot apreciar que no totes les polítiques són vàlides si posen en risc la supervivència del planeta. Després de més de 50 anys de lluita ecologista,

l'assumpció compartida de l'antropocè com a nova època geològica, i l'acord de Paris de lluita contra el canvi climàtic, són una mostra de l'interès cada cop més generalitzat de treballar per un futur més sostenible que contempli la responsabilitat que tenim sobre el lloc. Aquest estudi demostra que l'art s'ha convertit en una eina imprescindible en el retorn al lloc analitzant diverses formes reivindicatives del lloc com les pràctiques agrícoles perifèriques que es mostren al treball d'Ignasi López i d'Abraham Cruzvillegas, així com les que posen en evidència les problemàtiques mediambientals que molts paisatges han de suportar com és el cas d'Amy Balkin, i Allora & Calzadilla. Finalment, l'exemple de David Spero amb *Settlements* ens ofereix l'exemple de responsabilitat total amb el lloc mostrant formes de vida alternatives que desafien els models de consum habituals i que se situen fora del pensament neoliberal.

De la mirada panoràmica a la mirada rastrejadora

Amb aquesta investigació s'aprofundeix en metodologies artístiques pròpies que pretenen defugir i alterar l'esquema de representació que la institució utilitza. La jerarquia clàssica del paisatge en què se sotmet les parts al tot a la recerca d'un equilibri idíl·lic es veu qüestionada per una mirada sensible cap a les operacions que es construeixen en el mateix. Les estratègies recollides en les obres *La mirada enganyada*, *La mirada desplaçada*, i *La mirada complaent* intenten subvertir la perspectiva de conquesta que el capitalisme adopta en les seves representacions per una visió rastrejadora del territori més inclusiva i fragmentària que defuig de la representació uniformadora. El meu treball, durant aquesta investigació, intenta problematitzar la visió totalitzadora que conté la visió identitària vers al paisatge, posant-la en dubte, i qüestionant-la constantment, des de la convicció que el paisatge està conformat per una mirada molt més plural, que es forma des de l'experiència pròpia i personal, més enllà del constructe nacional.

La mirada rastrejadora, al contrari de la panoràmica, se situa arran de terra, com un radar que detecta elements disruptius fent valdre allò petit i senzill. Es col·loca de forma macro en allò que enfoca intentant veure cada detall i variació. *El jardí Expandit* explora aquesta qualitat d'ampliació d'allò que a priori és insignificant: treure les plantes al carrer, per explicar la història anònima d'una veïna, la Maria Rosa Clastre, i del paisatge que ella mateixa ha creat a partir del seu amor a les plantes. Un paisatge que acull i que crea comunitat, un paisatge basat en la cura i que s'allunya de la conquesta del ciment.

El paisatge viscut no és un aparador on es disposen elements en equilibri i elegància, en un entorn cada vegada més urbanitzat el paisatge real és moltes vegades aquell que es descarta, el que no posseeix cap qualitat idíl·lica. Tal com s'explora al projecte *Entremig*, la representació del paisatge on es donen aquestes contradiccions és on em detinc, l'espai difús on cada vegada es fa més difícil elaborar vides és el que centra la meua mirada artística.

En definitiva, la meua pràctica artística intenta adoptar un punt de vista alternatiu en abordar el paisatge fent aflorar les contradiccions que les seves representacions integra, situant-se als marges de les imatges que identifiquen el paisatge com a ideal o normatiu. La representació arquetípica que certes elits construïren en un moment de la història el paisatge català, es qüestiona en el meu treball, perquè es troba segrestada per una visió uniformadora que transforma el paisatge en un objecte de consum. El treball artístic propi que aquesta investigació presenta pretén problematitzar aquesta mirada homogènia en la recerca d'altres noves representacions que mostrin una visió més crítica i complexa d'un paisatge que es demostra en perill i que s'ha de preservar per fer-lo habitable.

POST-SCRIPTUM: el ser feminista, el ser ecologista i el ser apàtrida

Aquesta investigació m'ha fet adonar d'un altre aspecte que no ha estat tractat però que no vull que quedi obviat: qui és el subjecte concret generador dels arquetips paisatgístics presentats. Aquest estudi ha analitzat com es construeixen les imatges nacionals del paisatge, i com es defineixen els arquetips lligats a una visió política, que en realitat està totalment impregnada d'economicisme. El poder polític que ha creat les imatges idealitzades del paisatge català és el mateix que el destrueix, segons les seves necessitats, emmirallant tot aquest procés en l'excusa del progrés. L'amor a la pàtria de l'elit que ha exercit aquest poder es posa més que en entredit quan ens fixem en com alguns paisatges perifèrics i no arquetípics han estat tractats des de l'inici de la democràcia. Cal, però, anar una mica més enllà i preguntar-se qui ha exercit aquest poder i qui ha pres les decisions sobre la construcció d'infraestructures considerades "necessàries". No es tracta només d'una classe social burgesa, que també, sinó dels homes, és el sistema patriarcal lligat al capitalisme qui ha decidit la visió actual vers el paisatge català. Les representacions ideals de Catalunya les decideixen els homes, les polítiques mediambientals les decideixen els homes, la destrucció del paisatge i en última instància qui la perpetra són, en bona mesura, una cosa d'homes.

En un sistema que no deixa espai perquè les dones arribin als llocs de decisió que els hi pertoca, són les dones qui paradoxalment poden aportar les metodologies necessàries per lidiar amb els reptes que l'antropocè ens obliga a afrontar. L'amor cap al paisatge com una eina indispensable per la vida comunitària i col·laborativa és quelcom que les dones estan reivindicant en les iniciatives de caràcter ecologista que lideren arreu del món²⁵². La cura de la família i de la comunitat, tasques considerades femenines fins al moment, es-

252 Rigoberta Menchú Tum (Chimel, Guatemala, 1959) és una activista social guatemalenca, membre del grup indígena maia quitxé i "ambaixadora de Bona Voluntat" de la UNESCO. El 1992 fou guardonada amb el Premi Nobel de la Pau i el 1998 amb el Premi Príncep d'Astúries de Cooperació Internacional.

devenen revolucionàries quan es traslladen al paisatge. La feminització de les visions del paisatge com un bé comunitari i transferible a les noves generacions esdevé cabdal per atendre al canvi cultural necessari per afrontar les mesures de mitigació del canvi climàtic. Com ens explica Puleo (2013), l'ecofeminisme es perfila com a opció alternativa a aquest canvi de paradigma:

El ecofeminismo ofrece una alternativa a la crisis de valores de la sociedad consumista e individualista actual. Las aportaciones de dos pensamientos crítico-feminismo y ecologismo nos dan la oportunidad de enfrentarnos al sexismo de la sociedad patriarcal al tiempo que descubrimos y denunciemos el subtexto androcéntrico de la dominación de la Naturaleza ligada al paradigma del conquistador, el guerrero y el cazador. Hay praxis ecofeminista cuando de una manera u otra avanzamos en ambos objetivos. Las formas pueden ser muy variadas y dependen del contexto y de la trayectoria vital de las personas. El activismo ecológico y decrecentista, las prácticas agroecológicas, la defensa de los animales, la creación de redes de producción, distribución y consumo ecológicas y solidarias, la lucha por los territorios y los bienes naturales, el reciclado, la educación ambiental, la difusión de ideas a través de las múltiples vías disponibles desde las redes sociales hasta la educación formal. Estas y otras pueden ser formas ecofeministas de crear una nueva cultura de la igualdad y la sostenibilidad.

Nuestra autoconciencia como especie humana ha de avanzar hacia la igualdad de mujeres y hombres en tanto partícipes no sólo de la Cultura, sino también de la Naturaleza. Esto incluye tanto el reconocimiento de las mujeres en el ámbito de la Cultura como la plena aceptación, en lo propiamente humano, de aquellos elementos despreciados y marginalizados como femeninos (los lazos afectivos, la compasión, la materia, la Naturaleza). Obtendremos, así, una visión más realista de nuestra especie como parte de un continuo de la Naturaleza y, consecuentemente, trataremos a los seres vivos no humanos con el respeto que merecen. **253**

253 Puleo, A. (2012). Feminismo y ecología. Recuperat 5 juny 2017, de <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article2060>

Aquesta preocupació compartida per les dones es reflecteix també en el món de l'art, on moltes dones destaquen per afrontar amb el seu treball temàtiques mediambientals arreu del món. El treball presentat en aquest estudi per Amy Balkin, o Lara Almarcegui són un exemple, però també el d'altres dones que analitzen des de múltiples perspectives transformadores aquestes temàtiques com Ursula Biemann, Karolina Sobocka, Terike Haapoja i Mary Mattingly. La protagonista del vídeo propi *El Jardí Expandit*, per exemple, també expressa el seu amor a les plantes i als animals com quelcom intrínsec a la seva personalitat. Aquest amor es transforma en quelcom revolucionari en aplicar-lo a l'espai públic.

I és que l'amor esdevé polític quan es dirigeix cap al paisatge, la protecció dels ecosistemes que proporcionen la vida pot esdevenir la palanca de canvi cap a una visió més conscient i responsable del territori propi entès com a part d'un tot que està permanentment interconnectat. La universalitat de les problemàtiques relacionades amb el canvi climàtic ens aporta una perspectiva mundial respecte les possibles solucions per canviar el curs dels esdeveniments. I aquesta visió universalista es troba molt lluny de les fronteres que les visions arquetípiques del paisatge ens marquen. Estimar el paisatge tal com Marina Garcés apunta, vol dir ser apàtrida:

Aquest darrer any, la carena d'aquesta muntanya que ara miro i la platja que hi ha sota s'han omplert de banderes. N'hi ha per tot arreu, tot i que la tramuntana no les deixa senceres durant gaire temps. Són banderes que senyalen un camí, que tracen una via cap a un nou país. Un país que vol ser un petit requadre, o més aviat un triàngulet, en l'arbitrarietat d'un planeta convertit a sang i fetge en mapa mundi. Va haver-hi un temps en què hi havia qui es declarava apàtrida, com una forma de compromís amb la humanitat i amb la resta d'éssers que vivim en aquest racó d'univers. Ser apàtrida no era una fuga ni un refugi en la neutralitat. Era una forma de deserció i de combat: de deserció de les pàtries i de combat per un món comú, pel món dels llocs on viure i no pel món dels Estats assassins. Ser apàtrida és declarar que la història dels països

no és la nostra, sinó que sempre s'ha construït contra nosaltres. Les bombes tòxiques d'aquest mateix estiu ens ho recorden. Fa temps que no sento la paraula i ara, mentre miro la muntanya i ja no puc obrir bé els ulls de tant de vent, penso que jo sóc decididament apàtrida no perquè no sigui d'enlloc, sinó precisament perquè pertanyo a llocs com aquest, i pertanyeré encara a tants d'altres. Desertar dels països per crear i donar-nos, els uns als altres, un lloc al món: no seria un bon programa? Tot i que no és nou, no imagino cap altre punt de partida millor per un programa polític compromès i exigent amb els reptes del món en què vivim avui. I no només això: no n'imagino cap altre de més just i necessari (Garcés, 2013)

Aquest sentir-se ciutadà responsable del món es configura com una alternativa transformadora per canviar els impactes negatius que es perpetren contra el territori de forma constant. En aquest sentit, l'art i les dones poden esdevenir decisives a l'hora de plantejar horitzons utòpics que afrontin la transformació socioeconòmica i cultural necessària per aconseguir la igualtat i justícia ecològica que ens permetin sobreviure d'una forma més justa entre nosaltres i amb el planeta.

5.


Annex

Taula 3: Cartells de la Biblioteca de Comerç i Turisme de la marca Catalunya



Relació de cartells l'Arxiu de Cartells de la Biblioteca de Comerç i Turisme de la marca Catalunya amb la relació de territoris pertanyents a la Catalunya Vella i Nova segons la definició territorial de Catalunya Vella que apunta Font (1985, p.14). Font: Arxiu de Cartells de la Biblioteca de Comerç i Turisme




En aquesta taula es troben totes les referències pel que fa als títols dels cartells que confeccionen l'arxiu, però s'han extret les imatges que no són de paisatge. Es considera imatge de paisatge espais d'exterior on predominantment apareixen elements naturals.

Llegenda. Catalunya Vella=Cat. V., Catalunya Nova=Cat.N.




Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	42. DRV, Jahrestagung, Barcelona, 1.-5.11.1992, Catalonia	Puente, Artur	1992	x	
	Amfiteatre, Tarragona, Catalunya	Vidal, Toni	1990		x
	Antiga Casa Coll i Regàs, actual seu de la Fundació Caixa Laietana, Josep Puig i Cadafalch,...	Manent, Ramon	1995	x	
	Ars, Alt Urgell, Catalunya	Vidal, Toni	1985	x	
	Art romànic, Catalunya, pantocràtor de l'absis de Sant Climent de Taüll, Museu d'Art de...		1986	x	



5. ANNEX

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Artiga de Lin, Val d'Aran, Catalunya	Tur, Francesc	1999	x	
	Atlants de l'església de Santa Maria, Igualada, Anoia,	Paretó, Jordi	1989		x
	Balaguer, La Noguera, Catalunya	Balanyà, Jaume	1987		x
	Ball dels cavallets, Sant Feliu de Pallerols, Catalunya	Paretó, Jordi	1993	x	
	Baptisteri de Sant Miquel, Terrassa, Vallès Occidental, Catalunya	Vidal, Toni	1991	x	



Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Baronia de Sant Oïme, La Noguera, Catalunya	Fortuny, A	1982		x
	Besalú, Pirineu de Girona, Catalunya	Trullàs, Jordi	1999	x	
	Boavi, Pallars Sobirà, Catalunya	Tous, Joan	1990	x	

5. ANNEX

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Cabdella, Pallars Jussà, Catalunya	Tur, Francesc	1990	x	
	Camprodon, Catalunya	Paretó, Jordi	1992	x	
	Carnaval, Solsona, Solsonès, Catalunya	Paretó, Jordi	1988	x	
	Carnaval, Vilanova i la Geltrú, Garraf, Catalunya	Paretó, Jordi	1988	x	
	Cartoixa d'Escaladei, Priorat, Catalunya	Vidal, Toni	1985		x
	Casa Batlló, Gaudí, Barcelona, Catalunya	Vidal, Toni	2002	x	
	Casa Batlló, Gaudí, Barcelona, Catalunya	Vidal, Toni	2002	x	




Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Casa Batlló, Gaudí, Barcelona, Catalunya	Vidal, Toni	1985	x	
	Casa Navàs, Reus, Baix Camp, Catalunya	Borrell, Josep	1987		x
	Castell, Miravet, Catalunya	Alamany, Oriol	1999		x
	Castellar de n'Hug, Concurs Internacional de Gossos d'Atura, festa local d'interès turístic,...	Guitart, Francesc	2000	x	
	Castellers, Colla Vella dels Xiquets de Valls, Alt Camp, Catalunya	Català, Pere	1985		x
	Castellfollit de la Roca, Garrotxa, Catalunya	Vidal, Toni	1987	x	

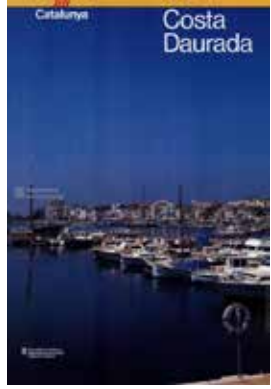


5. ANNEX

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Catalunya a cavall, Catalunya	Paretó, Jordi	1994	*	*
	Catedral de Girona, Gironès, Catalunya	Vidal, Toni	1982	x	
	Catedral, Tarragona, Catalunya	Vidal, Toni	1999		x
	Catifes de flors, Sitges, Garraf, Catalunya	Paretó, Jordi	1989		x
	Centelles, Constantí, Tarragonès, Catalunya	Paretó, Jordi	1990		x
	Ceràmica de Verdú, Catalunya	Vidal, Toni	1991	x	
	Cerdanya, Catalunya	Vidal, Toni	1985	x	



Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Concurs Internacional de Gossos d'Atura, Castellar de n'Hug, Catalunya	Bedmar, Francesc	1992	x	
	Costa Brava, a dream, Catalunya	Vidal, Toni	1991	x	
	Costa Brava, Alt Empordà, Catalunya	Ciganovic, Josip	1981	x	


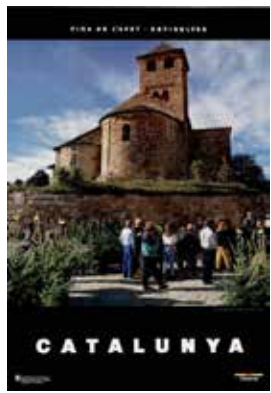
5. ANNEX

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Costa Brava, Baix Empordà, Catalunya	Gumí, Jordi	1979	x	
	Costa Brava, Catalunya	Vidal, Toni	1985	x	
	Costa Brava, Catalunya	Vidal, Toni	1991	x	





Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Costa Daurada, Catalunya	Bedmar, Francesc	1986		x
	Costa del Maresme, Catalunya	Vidal, Toni	1982	x	
	Dansa de la mort, Verges, Baix Empordà, Catalunya	Paretó, Jordi	1990	x	
	Delta de l'Ebre, Baix Ebre, Montsià, Catalunya	Vidal, Toni	1982		x



5. ANNEX

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Dona i ocell de Joan Miró, Barcelona, Catalunya	Paretó, Jordi	1988	x	
	Enramades, festes de Corpus, Sallent, Catalunya	Trullàs, Jordi	1998	x	
	Enramades, festes de Corpus, Sallent, Catalunya	Paretó, Jordi	1991	x	
	Esquí a Catalunya	Creus	1986	x	
	Exposició "Passat i Present", 75 aniversari Oficina de Turisme de Catalunya	Closas, Francis	2008	x	x



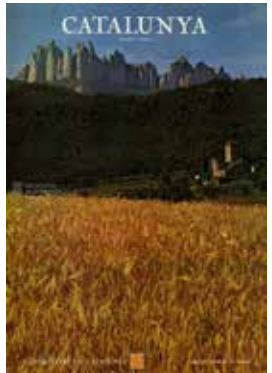
Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Fageda d'en Jordà, Garrotxa, Catalunya	Vidal, Toni	1983	x	
	Festivals de música, Peralada, Alt Empordà, Catalunya	Paretó, Jordi	1990	x	
	Fira de l'Avet, Espinel- ves, Catalunya	Paretó, Jordi	1995	x	
	Frontal del monestir de Lluçà, S. XIII, Museu Episcopal de Vic (Oso- na), Catalunya	Vidal, Toni	1982	x	
	Gegants, Olot, Garro- txa, Catalunya	Paretó, Jordi	1989	x	




5. ANNEX

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Golf tot l'any, Catalunya	Paretó, Jordi	1991	*	*
	Horta de Sant Joan i les Roques de Benet, Terra Alta, Catalunya	Alamany, Oriol	2001		x
	Hostalets, La Vall d'en Bas, Garrotxa, Catalunya	Vidal, Toni	1988	x	
	Illes Medes, Costa Brava, Catalunya		1999	x	



Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
 <p>Cartell de Lloret de Mar. Aquesta imatge mostra un paisatge amb un casc d'aigua i un personatge a l'ombra d'un arbre. El text inclou 'Catalunya', 'Lloret de Mar' i 'Costa Brava'.</p>	Jardins de Santa Clotilde, Lloret de Mar, Costa Brava, Catalunya	Vidal, Toni	1999	x	
	Joan Miró, Catalunya; fragment de "Dona en la nit" (1973), Fundació Joan Miró, Barcelona	Paretó, Jordi	1992	x	
 <p>Cartell de Lleida. Aquesta imatge mostra la ciutat de Lleida il·luminada de nit amb el castell de Lleida al fons. El text inclou 'Catalunya' i 'Lleida'.</p>	Lleida, Catalunya	Manent, Ramon	1988		x
	Majestat Batlló, Museu d'Art de Catalunya, Barcelona, Catalunya	Sagristà, Joan	1979	x	

5. ANNEX




Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
 A photograph of the Gothic ruins of the Monastery of Santa Maria de Manresa, with a tall bell tower. The word 'Catalunya' is at the top and 'Manresa' is at the bottom.	Manresa, Bages, Catalunya	Bedmar, Francesc	1989	x	
	Monestir de Poblet, Conca de Barberà, Catalunya	Gumí, Jordi	1979		x
	Monestir de Santa Maria de Ripoll, Ripollès, Catalunya	Vidal, Toni	1982	x	
 A photograph of the town of Montblanc, showing the castle and the cathedral. The word 'Catalunya' is at the bottom.	Montblanc, Catalunya	Paretó, Jordi	1995		x
	Montblanc, Conca de Barberà, Catalunya	Balanyà, Jaume	1987		x
 A photograph of the Montserrat mountains and a field of golden wheat. The word 'Catalunya' is at the top.	Montserrat, Bages, Catalunya	Solé Guillaume, Lluís	1979	x	




Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
 A landscape poster for Montserrat, Catalunya, featuring a field of red poppies in the foreground and the mountain range in the background. The word 'CATALUNYA' is printed at the bottom.	Montserrat, Catalunya	Balanyà, Jaume	1991	x	
 A poster for Muralles, Tarragona, Catalunya, showing a dirt path leading towards a stone castle wall. The word 'CATALUNYA' is at the top, and the Generalitat de Catalunya logo is at the bottom.	Muralles, Tarragona, Catalunya	Campañá, A	1981		x
 A poster for the Museu Maricel de Mar, Sitges, Garraf, Catalunya, featuring a view of the sea through an archway with a ship on the water. The word 'CATALUNYA' is at the top.	Museu Maricel de Mar, Sitges, Garraf, Catalunya	Vidal, Toni	1983		x
	Museu Nacional d'Art de Catalunya; fragment de la "Lapidació de Sant Esteve", procedent de Sant...	Calveras, Jordi	1995	x	
	Palau de la Música Catalana, Barcelona, Catalunya	Puente, Artur	1998	x	




Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Palau de la Música Catalana, Barcelona, Catalunya	Puente, Artur	1992	x	
	Parc Güell, Gaudí, Barcelona, Catalunya	Vidal, Toni	1982	x	
	Parc Güell, Gaudí, Barcelona, Catalunya	Alamany, Oriol	2002	x	
	Parcs aquàtics, Catalunya	Pareto, Jordi	1993	x	
	Parcs de Catalunya, Delta de l'Ebre	Alamany, Oriol	1993		x
	Passeig Arqueològic, Girona, Catalunya	Vidal, Toni	1998	x	
	Patum, Berga, Berguedà, Catalunya	Pareto, Jordi	1988	x	



Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Patum, Berga, Catalunya		2005	x	
	Patum, Berga, Catalunya		2005	x	
	Pedraforca, Berguedà, Catalunya	Pareto, Jordi	1991	x	
	Pedrera (Casa Milà), Gaudí, Barcelona, Catalunya	Vidal, Toni	1990	x	
	Pedrera, Gaudí, Barcelona, Catalunya	Vidal, Toni	1997	x	
	Pedrera, Gaudí, Barcelona, Catalunya	Costa, Joan	2002	x	
	Pla de Beret, Val d'Aran, Catalunya	Manent, Ramon	1999	x	

5. ANNEX





Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
 Aquesta imatge és un cartell promocional de platges de Catalunya. Mostra una platja amb roques i mar blava. A la part superior hi ha el text 'ALTERNANZA DE ESPACIOS' i a la inferior 'CATALUNYA'.	Platges de Catalunya, Catalunya	Trullàs, Jordi	1995	*	*
 Aquesta imatge és un cartell que mostra un paisatge rural amb camins de terra i arbres. A la part superior hi ha el text 'CATALUNYA'.	Pobla de Massaluca, Terra Alta, Catalunya	Vidal, Toni	1983		x
	Poblet, Conca de Barberà, Catalunya	Vidal, Toni	1986		x
 Aquesta imatge és un cartell que mostra un edifici històric, probablement un monestir. A la part superior hi ha el text 'Catalunya' i a la inferior 'Poblet'.	Poblet, Conca de Barberà, Catalunya	Bedmar, Francesc	1990		x
	Poblet, finestra del Palau del Rei Martí (detall), dins el recinte del Monestir de Poblet,...	Vidal, Toni	1993		x




Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Prades, Baix Camp, Catalunya	Folch, Albert	2001		x
	Raiers, La Pobla de Segur, Pallars Jussà, Catalunya	Bedmar, Francesc	1986	x	
	Rambla, Barcelona, Catalunya	Gumí, Jordi	1979	x	

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
 A photograph of a busy street scene in Barcelona, showing people walking and shopping. The word 'Barcelona' is visible in the bottom left corner.	Rambla, Barcelona, Catalunya	Pareto, Jordi	1989	x	
 A photograph of a street scene in Barcelona, showing people walking and shopping. The word 'Barcelona' is visible in the top left corner.	Rambla, Barcelona, Catalunya	Camprubí, Raimon	1994	x	
	Retaule de la Paeria, Lleida, Catalunya; Sant Jordi, fragment del...	Manent, Ramon	1994		x
	Routes de la Catalogne romane	Azúa, M	1985	*	*
 A photograph of a town scene in Catalunya, showing buildings and a church. The word 'CATALUNYA' is visible in the bottom left corner.	Rupit, Catalunya	Pareto, Jordi	1991	x	
	Rutes de la Catalunya romànica	Azúa, M	1985	*	*
	Sagrada Família, Gaudí, Barcelona, Catalunya	Costa, Joan	2002	x	

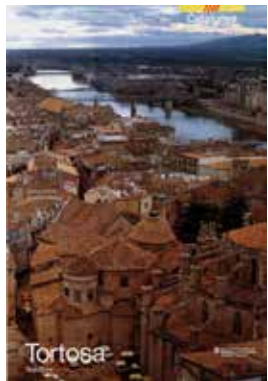


Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Sagrada Família, Gaudí, Barcelona, Catalunya	Vidal, Toni	1988	x	
	Sagrada Família, Gaudí, Barcelona, Catalunya	Alamany, Oriol	1999	x	
	Sant Andreu de Salardú, Val d'Aran, Catalunya	Nieva, Jordi	1986	x	
	Sant Joan de les Abadesses, Catalunya, Santíssim Misteri, Ripollès	Puente, Artur	1992	x	
	Sant Jordi, Jaume Huguet, Catalunya; fragment del "Retaule de l'Epifania" (1464-1465), Capella de...	Solé Guillaume, Lluís	1979	x	
	Sant Maurici, els Encantats, Pallars Sobirà, Catalunya	Pareto, Jordi	1989	x	
	Sant Miquel de les Formigues o de Solterra, Guillerics, Selva, Catalunya	Anguera, Antoni	2002	x	

5. ANNEX

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Sant Pere de Casserres, Osona, Catalunya	Alamany, Oriol	1998	x	
	Sant Pere de Rodes, Catalunya	Boix, Pere	2003	x	
	Santa Maria de Vallbona, Urgell	Manent, Ramon	1981		x
	Santa Maria del Mar, Barcelona, Catalunya	Pareto, Jordi	1995	x	
	Santa Pau, Catalunya	Vidal, Toni	1982	x	
	Seu Vella de Lleida, Segrià, Catalunya	Alamany, Oriol	1999		x
	Siuranella, Cornudella de Montsant, Priorat, Catalunya	Vidal, Toni	1986		x
	Tarragona, Catalunya	Vidal, Toni	1985		x


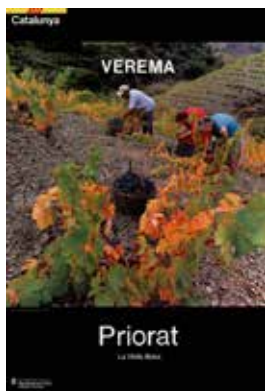
Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
 <p>Cartell de Taüll, Vall de Boí, Catalunya. Mostra una vista panoràmica del poble de Taüll amb un campanar prominent, envoltat de vegetació verda i muntanyes nevades al fons. El text 'Catalunya' apareix a l'extrem superior esquerre i 'Vall de Boí' a l'extrem inferior dret.</p>	Taüll, Vall de Boí, Catalunya	Pareto, Jordi	1993	x	
 <p>Cartell de Tivissa, Catalunya. Mostra una vista panoràmica del poble de Tivissa, envoltat de vegetació verda i muntanyes al fons. El text 'Catalunya' apareix a l'extrem superior esquerre i 'CATALUNYA' a l'extrem inferior.</p>	Tivissa, Catalunya	Vidal, Toni	1983		x
 <p>Cartell de Tivissa, Ribera d'Ebre, Catalunya. Mostra una vista panoràmica del poble de Tivissa, envoltat de vegetació verda i muntanyes al fons. El text 'CATALUNYA' apareix a l'extrem superior esquerre i 'RIBERA D'EBRE' a l'extrem inferior.</p>	Tivissa, Ribera d'Ebre, Catalunya	Vidal, Toni	1989		x

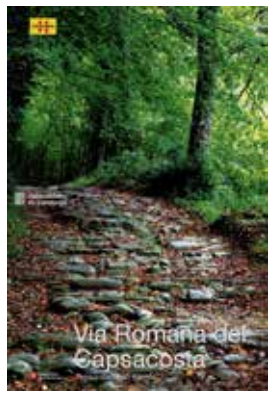

5. ANNEX

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Tortosa, Baix Ebre, Catalunya	Vidal, Toni	1989		x
	Unha, Val d'Aran, Catalunya	Alamany, Oriol	1999	x	
	Universitat de Cervera, Segarra, Catalunya	Vidal, Toni	1983		x
	Valarties, Val d'Aran, Catalunya	Manent, Ramon	1999	x	

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Vall d'Aran, Catalunya	Campañá, A.	1981	x	
	Vall de Núria, Catalunya	Anguera, Antoni	1991	x	

5. ANNEX

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Vall de Núria, Catalunya	Anguera, Antoni	1995	x	
	Vallbona de les Monges, Urgell, Catalunya	Vidal, Toni	1989		x
	Verema, La Vilella Baixa, Priorat, Catalunya	Vidal, Toni	1990		x

Cartell	Títol del cartell	Autor/a	Any	Cat. V.	Cat. N.
	Via romana del Capsacosta, Pirineus (Garrotxa i Ripollès)	Tur, Francesc	2006	x	
	Year round golf, Catalunya	Pareto, Jordi	1991	*	*

6.

Biblio- grafia

6. BIBLIOGRAFIA

- A.C. (10 agost 2014). Diez miradores para disfrutar de las mejores vistas de Barcelona. *El Mundo*. Recuperat de http://www.abc.es/catalunya/20140810/abci-diez-rincones-para-disfrutar-201408051857_1.html
- A.M.S. (1988). Don Arturo. *Singladures: Revista d'història i patrimoni cultural de Vilassar de Mar i el Maresme*, (6), 5-6. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/Singladures/article/viewFile/202562/271504>
- AA School of Architecture. (2010). *David Spero, Structures and Environment: Two Photographic Projects*. [Video]. Regne Unit: YouTube. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=TAuRgmtBG2M>
- Adams, R. (1996). *Beauty in photography: essays in defense of traditional values*. New York: Aperture. Recuperat de http://cbueg-mt.iii.com/iii/encore/record/C__Rb2436747__Sbeauty_in_photography__Orightresult__U__X6?lang=cat&suite=def
- Agència Catalana de Turisme. (2013). Pla de Marketing Turístic de Catalunya. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Recuperat de <http://act.gencat.cat/wp-content/uploads/2014/01/Pla-de-Marqueting-Turístic-de-Catalunya.pdf>
- Agencia Catalana de Turisme. (s.d.). Promoció on-line Catalunya Experience. Recuperat 21 maig 2017, de <http://act.gencat.cat/accions-promocio/promocio-on-line/>
- Albert, A. (2010). La marca Catalunya. El valor afegit de la identitat. *Paradigmes: economia productiva i coneixement*, 6(5), 204-213. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/Paradigmes/article/view/218434>
- Albet, A., & Benach, N. (2012). *Doreen Massey: un sentido global del lugar* (Espacios C). Barcelona: Icària.
- Alexandri, F. (2006). La visió romàntica de Montserrat en el cercle de Weimar. *Muntanya*, (130), 38-45.
- Allora & Calzadilla. (2015). *Allora and Calzadilla (in collaboration with Ted Chiang), The Great Silence*. [Video]. Art Tribune en Vimeo. Recuperat de <https://vimeo.com/195588827>
- Amor, M., Zaya, O., Merewether, C., Sundell, M., & Azevedo, F. (2000). *Más allá del documento*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Andersen, R. (2014). Elon Musk puts his case for a multi-planet civilisation. *Aeon Essays*. USA. Recuperat de <https://aeon.co/essays/elon-musk-puts-his-case-for-a-multi-planet-civilisation>

- Antic Cremallera (1892-1957). (s.d.). Recuperat 28 maig 2017, de http://www.trencat.com/montserrat/historiaantic_ct.html
- Anton Clavé, S. (2010). Identitat i turisme. Entre la imatge i la percepció. *Paradigmes: economia productiva i coneixement*, 6(5), 156-165.
- Aquilué, X., Castanyer, P., Monturiol, Joaquim, Oliveras, C., Santos, M., & Tremoleda, J. (2008). *100 anys d'excavacions arqueològiques Empúries (1908-2008)*. [Catàleg exposició]. L'Escala: Museu d'Arqueologia de Catalunya i Ajuntament de l'Escala.
- Aquilué, X., Castanyer, P., Monturiol, Joaquim, Oliveras, C., Santos, M., & Tremoleda, J. (2008). *100 anys d'excavacions arqueològiques Empúries (1908-2008)*. L'Escala: Museu d'Arqueologia de Catalunya i Ajuntament de l'Escala.
- Aranberri, I. (2011). *RWM Especiales: Fons Àudio #10 Ibon Aranberri*. Barcelona: Radio Macba. [Podcast]. Recuperat de <http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri>
- Aranberri Landa, I., & Enguita Mayo, N. (2011). *Ibon Aranberri: Organigrama*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies.
- Aranberri Landa, I., & Enguita Mayo, N. (2011). *Ibon Aranberri: Organigrama*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies.
- Aranberri, I., & Larsen, L. B. (2003). *Zubaitzirik kaltetu gabe = Sin daño para los árboles = No trees damaged*. Bilbao : Rekalde.
- Artnet. (noviembre 2012). *Paul Graham and Urs Stabel*. [vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=RS3n0o8Q9b0>
- Artnet. Paris Photo. (novembre 2014). *Paul Graham and Urs Stabel*. [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=RS3n0o8Q9b0>
- Associació de Veïns de Bellvitge. (2009). 1968 – Els 6 primers blocs de «Bellvitge Nuevo/Norte» i Campoamor. Recuperat 7 maig 2017, de <https://avbellvitge.wordpress.com/2009/05/29/1968-els-6-primers-blocs-de-bellvitge-nuevonorte-i-campoamor/>
- Associació Empresarial Química de Tarragona. (2015). *Vídeo Corporatiu AEQT*. [Vídeo]. Espanya: Youtube. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=YxrV3It4ha4>
- Associació Nuclear Ascó-Vandellòs II. (2011). *Vídeo el nostre entorn*. [Vídeo]. Recuperat de <http://anav.es/ca/el-nostre-entorn/video/>

- Augé, M. (1995). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial. Recuperat de <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Los+no+lugares.+Espacios+del+an?nima-to.+Una+antropolog?a+de+la+sobremodernidad#1%5Cnhttp://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Los%22+no+lugares%22:+espacios+del+anonimato:+u>
- Austrian National Tourist Office. (s.d.). At the Top of Tirol. Recuperat 26 maig 2017, de <http://www.austria.info/uk/things-to-do/skiing-and-winter/fun-and-action-in-winter/at-the-top-of-tirol>
- Baetens, J. (2009). *Limitaciones conceptuales a nuestra reflexión sobre la fotografía: la cuestión de la «interdisciplinariedad»*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Visuales de Chile.
- Balkin, A. (s.d.). Public Smog. Recuperat 10 abril 2017, de <http://www.publicsmog.org/>
- Balkin, A. (s.d.). Public Smog. Recuperat 10 abril 2017, de http://www.greenmuseum.org/c/aer/projects/public_smog/
- Ballbona, A. (2014). Geografia pujolista: del cim a l'estimbada. *El Punt Avui*. Barcelona. Recuperat de <http://www.elpuntavui.cat/article/3-politica/17-politica/771281-geografia-pujolista-del-cim-a-lestimbada.html>
- Barr, S., & Pollard, J. (2017). Geographies of Transition: Narrating environmental activism in an age of climate change and 'Peak Oil'. *Environment and Planning A*, 49(1), 47-64.
- Barral, X. (2009). *L'art romànic català a debat*. Barcelona: Edicions 62.
- Barretto, M. (2007). *Turismo y cultura. Relaciones, contradicciones y expectativas*. (ACA y PASO, Ed.). Barcelona: RTPC.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bauman, Z. (1999). *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. (Barcelona). Arcàdia.
- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Bayerische Zugspitzbahn Bergbahn AG. (2017). Zugspitze Top of Germany. Recuperat 26 maig 2017, de <http://zugspitze.de/de/sommer>
- Bechi, E. (2016). *In Costa Brava*. Spain: Costa Brava Pirineu de Girona. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=Hs-EKwFeNoI>

- Bell, C., & Lyall, J. (2002). *The accelerated sublime. Landscape, tourism, and identity*. Westport, Conn. : Praeger.
- Bergera, I. (2011). Nuevos paisajes, nuevas miradas. En Autor & U. de Z. C. de verano 2011. Jaca (Ed.), *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo 2011. Curso de verano Universidad de Zaragoza, Jaca, del 28 al 30 de junio de 2011* (p. 14-29). Barcelona: Institución Fernando el Católico.
- Bergera, I. (2011). Nuevos paisajes, nuevas miradas. En Autor & U. de Z. C. de verano 2011. Jaca (Ed.), *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo 2011. Curso de verano Universidad de Zaragoza, Jaca, del 28 al 30 de junio de 2011* (p. 14-29). Barcelona: Institución Fernando el Católico. <http://doi.org/978-84-9911-148-3>
- Berrebi, S. (2007). Jean-Luc Moulène's Dialectical Documents. *Papers of Surrealism Issue*, 1(7).
- Blanch, T. (2015). *Topografías invisibles. Estrategias críticas entre arte y geografía*. Barcelona : Universitat de Barcelona Edicions.
- Blanco, L. (12 maig 2014). Andar nos enseña a obedecer. *El Mundo*. Recuperat de <http://www.elmundo.es/cataluna/2014/12/04/54808daeca4741f0748b456b.html>
- Bonada, L. (2013). El bateig turístic de la Costa Brava. *El temps*, (48), 48-52.
- Borobio, M., & García, M. (2013). Cartografies de l'íntangible: fer visible l'invisible. En J. Nogué, L. Puigbert, G. Bretcha, & À. Losantos (Ed.), *Reptes en la cartografia del paisatge: dinàmiques territorials i valors intangibles* (p. 103-124). Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.
- Bosch, R. M. (2017). Montserrat bate récords y llega a los 2,5 millones de visitantes. *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperat de <http://www.lavanguardia.com/local/bages/20170106/413132173828/montserrat-record-visitantes.html>
- Bourdieu, P. (1986). Introduction. En *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Brewster Travel Canada. (2017). Glacier Skywalk. Recuperat 5 febrer 2017, de <http://www.brewster.ca/attractions-sightseeing/glacier-skywalk/gallery/>
- Brown, C. (1983). Settlements: David Spero. *Places*, 18(3). Recuperat de <http://escholarship.org/uc/item/5s04n15c#page-1>
- Bustamante, J.-M., Criqui, J.-P., & Centre national de la photographie (France). (1999). *Jean-Marie Bustamante : œuvres photographiques, 1978-1999*. Paris : Centre national de la photographie.

- Cabana, F. (2014). Adéu a Fecsa per decret. *El Punt Avui*. Recuperat de <http://www.elpuntavui.cat/article/4-economia/18-economia/762153-adeu-a-fecsa-per-decret.html>
- Cabruja, M. (2009). Entre les Bahames i Cadaqués. *El Punt Avui*. Girona. Recuperat de <http://www.elpuntavui.cat/article/-/18-economia/4231-entre-les-bahames-i-cadaques.html>
- Camino, X., Casasayas, Ò., Díaz, P., Díaz, M., Larrea, C., Muñoz, F., & Tatjer, M. (2011). *Barraquisme, la ciutat (im)possible: els barris de Can Valero, el Carmel i la Perona a la Barcelona del segle XX* (1a ed.). Barcelona : Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Recuperat de http://ccuc.cbuc.cat/record=-b4778606~S23*cat
- Company, D. (2008). *Photography and Cinema*. (M. Haworth-Booth & M. Hamilton, Ed.) (Exposures). Barcelona: Reaktion Books.
- Camprubí, R. (2009). *La formació de la imatge turística induïda: el paper de les xarxes relacionals*. Universitat de Girona. Recuperat de <http://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/4533/trcs1de1.pdf?sequence=1>
- Camprubí, R. (2009). *La formació de la imatge turística induïda: el paper de les xarxes relacionals*. Universitat de Girona. (Tesi doctoral). Recuperat de <http://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/4533/trcs1de1.pdf?sequence=1>
- Capena, E. (1983). Los contactos ovnis de Luis José Grifol. *El País*. Barcelona. Recuperat de http://elpais.com/diario/1983/08/29/ultima/430956006_850215.html
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica artística* (8425218411a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Carles Guerra. (1998). Domingos. Recuperat 30 març 2017, de <http://www.xavierribas.com/Contents/Barcelona/Carles Guerra-Domingos.pdf>
- Carrington, D. (2016). Antropoceno: vivimos en una nueva era geológica marcada por las bombas nucleares y los pollos. *eldiario.es*. Recuperat de http://www.eldiario.es/the-guardian/Antropoceno-cientificos-anuncian-oficialmente-geologica_0_554345136.html
- Cart, J. (2007). Tribe's canyon Skywalk opens one deep divide. Recuperat 14 febrer 2014, de <http://www.latimes.com/la-na-skywalk11feb11-story.html#page=1>
- Casa Tarradellas, transportándonos a la masía de la abuela pizzera. (2011). Recuperat 16 maig 2017, de <http://marcaporhombro.com/casa-tarradellas/>

- Casacuberta, D. (2013). Mapes de paisatges emocionals. En J. Nogué, L. Puigbert, G. Bretcha, & À. Losantos (Ed.), *Reptes en la cartografia del paisatge: dinàmiques territorials i valors intangibles*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.
- Casassas Ymbert, J. (2014). Prat de la Riba i la seva generació de creadors inquiets. Recuperat 13 març 2017, de <http://www.cdl.cat/prat-de-la-riba-i-la-seva-generacio-de-creadors-inquiets>
- Cataldi, M., Kelley, D., Kuzmich, H., Maier-Rothe, J., & Tang, J. (2011). *Residues of a Dream World: The High Line, 2011. Theory, Culture & Society* (Vol. 28). Sage Publications. Recuperat de https://www.academia.edu/2006996/Residues_of_a_Dream_World_The_High_Line_2011
- Catalunya Experience, & Aeroshots. (2015). *Our Own South on Vimeo*. [Video]. España: Vimeo. Recuperat de <https://vimeo.com/100083517>
- CEC. (2016). *Celebració del 140è aniversari del Centre Excursionista de Catalunya*. [Video]. Recuperat 18 maig 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=5HbA4eVNqxs>
- CEC. (s.d.). El CEC - Centre Excursionista de Catalunya. Recuperat 18 maig 2017, de <http://cec.cat/el-cec-centre-excursionista-de-catalunya/>
- Chambefort-kay, K. (2014). We English by Simon Roberts, «Banal Nationalism» in Landscape? *E-Crini*, (7). Recuperat de http://www.crimi.univ-nantes.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?CODE_FICHER=1417162646879&ID_FICHE=728752
- Christov-Bakargiev, C. (2012). *Documenta 13: The Guidebook, Catalog 3/3*. Kassel: Hrsg. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH.
- Cia, B. (28 agost 2016). Barcelona, capital del anuncio publicitario. *El País*. Barcelona. Recuperat de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/08/28/catalunya/1472412865_025774.html
- Cia, B., & Sales, F. (1986). Banca Catalana repartí 516 millones en dividendos entre 1974 y 1976 año en que ya tenía un déficit de mil millones. *El País*. Barcelona. Recuperat de http://elpais.com/diario/1986/08/26/espana/525391211_850215.html
- Clariana Roig, J. F. (1990). Aproximación a la red viaria de la comarca del Maresme. En *Simposio sobre la red viaria en la Hispania romana* (p. 113-130). Recuperat de <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/14/29/12clariana.pdf>
- Clément, G. (2007). *Manifiesto del Tercer Paisaje* (GGMínima). Barcelona: Gustavo Gili.

- Climent, E. T. (2011). Augustin Berque «En lloc de viure el paisatge, el consumim». *Mètode*. Recuperat de <https://metode.cat/revistes-metode/entrevista-monografic/augustin-berque.html>
- Clot, M., & Montornés, F. (1997). *Montserrat Soto*. Valencia: Galeria Luis Adelantado.
- Codera, M. F. (2011). La Catalunya medieval en la construcció del nacionalisme lligaire-noucentista. *Historia Contemporànea*, 45, 605-636.
- Codina, & Isabel. (2014). *Post-paisatges la fotografia contemporània com a document topogràfic del territori*. Universitat de Barcelona. (Tesi doctoral). Recuperat de <http://oden.cbuc.cat/mendeley/enviaamendeley.php?bibid=.b6189591x&inst=CCUC&llen=cat>
- Colafranceschi, D. (2012). Paisatge del conflicte, espai de diàleg. En J. Nogué, L. Puigbert, G. Bretcha, & À. Losantos (Ed.), *Franges. Els paisatges de la perifèria* (p. 52-65). Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. Recuperat de <http://www.catpaisatge.net/fitxers/publicacions/franges/franges.pdf>
- Cruzvillegas, A. (2015). *Hyundai Commission 2015: Abraham Cruzvillegas: Empty Lot*. [Video]. UK: Tate Shots. Recuperat de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/hyundai-commission-2015-abraham-cruzvillegas-empty-lot>
- Dahó, M. (2015). Del paisaje al territorio. Puntos ciegos. En T. Blanch (Ed.), *Topografías Invisibles* (p. 132-141). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Dean, T. (2000). *Tacita Dean*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Dean, T., & Groenenboom, R. (2000). *Tacita dean*. (MACBA, Ed.). Barcelona: Actar.
- Departament d'Empresa i Ocupació. Biblioteca de Comerç i Turisme. (s.d.). Cartells de la Biblioteca de Comerç i Turisme. Recuperat 29 maig 2017, de <http://mdc.cbuc.cat/cdm/landingpage/collection/cartellstur>
- Díaz-Guardiola, J. (2013). Lara Almarcegui: «El concepto de contraurbanismo me resulta muy atractivo». *Revista Cultural Turia*, (105-106), 341-352. Recuperat de http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo/
- Didi-Huberman, G. (2014). Cuando las imágenes tocan lo real. En *Iceberg, La Realidad Invisible*. Fundación Godia, Barcelona.
- Direcció General d'Ordenació del Territori i Urbanisme. (2011). Anàlisi de l'ocupació del sòl no urbanitzable per edificacions a Catalunya. En *Ponència de sòl no urbanitzable*. Generalitat de Catalunya. Departament de Territori i Sostenibilitat.

- Donadieu, P., Riera Cervantes, C. A., & Tello, P. (2006). *La sociedad paisajista*. La Plata : Universidad Nacional de La Plata
- Echeverri, L. M. (2013). Desarrollo de marca, país y turismo. *Estudios y perspectivas en turismo*, 22, 1121-1139. Recuperat de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180729918006>
- Edensor, T. (2002). *National Identity, Popular Culture and*. Oxford: Berg.
- El Cim. (s.d.). Els orígens. Recuperat 27 maig 2017, de http://www.elcim.cat/presentacio3_1/_5G1ICS7tAW7GkM3NaSDXia0OhSVhaU3Ah8w1JUufXR-n_jtGfUdzNg
- Enguita, N. (2011). Ibon Aranberri. Recuperat 14 març 2017, de http://www.fundaciota-pies.org/site/IMG/pdf/CAST_PDM_Ibon.pdf
- Escapada Rural. (s.d.). Recuperat 5 novembre 2016, de <https://www.escapadarural.cat/>
- Esparza, R. (1998). Locus amoenus. Recuperat 30 març 2017, de http://www.xavierribas.com/Contents/publications/REsparza-Locus_Amoenus.pdf
- Estévez, X. (2012). Galícia. Del paisatge rururbà al megaterritori antropitzat. *Franges. Els paisatges de la perifèria*, 36-51.
- Farley, P. (2015). That's Your Lot. Abraham Cruzvillegas in conversation with Paul Farley. Recuperat 1 juny 2017, de <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/abraham-cruzvillegas-paul-farley-in-conversation>
- Farocki, H., Silverman, K., Oubiña, D., & Orellana, P. (2016). *A propósito de Godard*. Buenos Aires : Caja negra.
- Fernández Durán, R. (2010). *El Antropoceno: la crisis ecológica de hace mundial*. Madrid. Recuperat de <http://www.rebelion.org/docs/104656.pdf>
- Ferrer, A. (2001). El romanticisme: consciència tràgica de la modernitat. *Comprendre: revista catalana de filosofia*, Vol. 3(Nº. 1), 53-68.
- Ferrer, A., & Nel lo, O. (1990). Barcelona: la transformació d'una ciutat industrial. En *The Future of the Industrial City*. Baltimore: Johns Hopkins University. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/PapersIERMB/article/viewFile/91894/142911>
- Fomento de Construcciones y Contratas. (2015). *Descontaminación del Embalse de Flix*. [Video]. España: YouTube. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=d-G3ZRwVsZWA>

- Font i Rius, J. M. (1985). *Estudis sobre els drets i institucions locals en la Catalunya medieval*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Fontcuberta, J. (2011). Por un manifiesto posfotográfico. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Footprint Choices. (2017). Slow Movement. Recuperat 9 maig 2017, de <http://www.slow-movement.com>
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
- Franklin, A. (2003). The Tourist Syndrome: An Interview with Zygmunt Bauman. *Tourist Studies*, 3(2), 205-217.
- Freixa, E. (2017). Ultimàtum d'Europa per fer complir els límits de contaminació. *Ara.cat*. Barcelona. Recuperat de http://www.ara.cat/societat/avis-ultimatum-UE-Espanya-alta-contaminacio-atmosferica-tribunal_0_1742825871.html
- Fuentes, A. (2013). Turismo, arte y mascarada en España: el caso de la Costa Brava. *Anales de Historia del Arte*, 23(Especial), 51-65.
- Fundación Telefónica. (2015). *La Sociedad de la Información en España 2014*. Madrid: Ariel. Recuperat de http://www.fundaciontelefonica.com/arte_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/?itempubli=323
- Garcés, M. (2009). Visión periférica. *Arquitecturas de la mirada*, 77-96.
- Garcés, M. (2013). Sé d'un lloc. *nativa.cat*. Recuperat de <http://www.nativa.cat/2013/09/se-dun-lloc/>
- García Fuentes, J. M. (2012). *La construcción del Montserrat modern*. Universitat Politècnica de Catalunya. (Tesi Doctoral).
- García, J. M. (2015). Montserrat, el miracle de Catalunya. *Ara.cat*. Recuperat de http://www.ara.cat/suplements/diumenge/Montserrat-miracle-Catalunya_0_1438656121.html
- García, M., & Borobio Sanchiz, M. (2012). El paisaje como medio para la planificación territorial. *Ciudades*, 15(1), 115-132.

- Garrido, F. (2014). Topofilia, paisaje y sostenibilidad del territorio. *Enrabonar, Quaderns de filosofia*, 53, 63-75.
- Gasull, B. (2012). La travessa dels Pirineus de Jacint Verdaguer l'any 1882. L'ascensió a l'Aneto des de la Seu d'Urgell. *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, (IBIX 7), 381-394. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/AnnalsCER/article/viewFile/261998/376599>
- Generalitat de Catalunya. (2012). Plan Estratégico de Turismo de Cataluña 2013-2016. Generalitat de Catalunya. Recuperat de http://empresa.gencat.cat/web/.content/20_-_turisme/coneixement_i_planificacio/recerca_i_estudis/documents/arxius/pla_cas.pdf
- Generalitat de Catalunya. (s.d.). El Memorial Democràtic. Recuperat 28 maig 2017, de http://memorialdemocratic.gencat.cat/ca/memorial_democratic/qui_som
- Georgescu-Roegen, N. (1996). *La Ley de la entropía y el proceso económico*. Madrid : Visor.
- Godard, J. L. (1967). *Weekend*. France: Artificial Eye.
- Graham, P. (1986). Troubled Land. Recuperat 7 març 2013, de <http://www.paulgrahamarchive.com/troubledland.html>
- Graham, R., Heynen, J., Meschede, F., Lerm Hayes, C.-M., & Arnold, G. (2010). *Rodney Graham : a través del bosc*. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Grand Canyon West Tours. (2016). Grand Canyon Skywalk Tickets & Pricing. Recuperat 26 maig 2017, de <https://www.grandcanyonwest.com/tickets.htm>
- Grimau, P. (2012). Caminar el límit. *Franges. Els paisatges de la perifèria*, 117-133.
- Güell, N. (2006). Caravana-Natura. Recuperat 26 maig 2017, de <http://www.nuriaguell.net/caravananatura/wwwroot/>
- Güell, N., Peran, M., & Bonet, P. (2007). *Caravananatura.net del 17 de març al 6 de maig del 2007*. Girona: Sala d'Exposicions de la Rambla. Recuperat de <http://www.nuriaguell.net/projects/02/catalogo.pdf>
- Guinart i López, P. (2014). *La voluntat clàssica de Catalunya : el paper del jaciment arqueològic d'Empúries en la construcció del nacionalisme català: Prat de la Riba, Eugeni d'Ors i el Noucentisme*. Figueres: Brau.
- Hernández, J. (2003). *Bon voyage. Jonathan Hernández, 25 novembre 2003-25 enero 2004*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

- High, R. (2015). Talk examines negative repercussions of New York's High Line project. *The Brown Daily Herald*. Nova York. Recuperat de <http://www.browndailyherald.com/2015/09/30/talk-examines-negative-repercussions-of-new-yorks-high-line-project/>
- Hortalà, L., Ratia, A. J., & Montornés, F. (2011). *Lluís Hortalà : del 1 de octubre de 2011 al 29 de enero de 2012, CDAN, Huesca, del 1 de septiembre de 2012 al 4 de noviembre de 2012, Espai Zero1, Olot*. Huesca : Centro de Arte y Naturaleza.
- HR, J. A. (2015, octubre). Rogelio López Cuenca. !!!Peligro, Arte!!! Urgentes practicas artísticas desde mediados de los 80. *StafMagazine*. Recuperat de <http://stafmagazine.com/features/rogelio-lopez-cuenca/>
- Hroch, M. (2007). National Romanticism. En B. Trencsényi & M. Kopeček (Ed.), *Discourses of collective identity in central and southeast europe (1770–1945) Texts and commentaries. Volume II. National Romanticism –the formation of national movements*. Budapest: Central European University Press.
- Hugues. (2014). Jordi Pujol, última subida al Tagamanent. *Abc*. Madrid. Recuperat de <http://www.abc.es/espana/20140805/abci-pujol-subida-tagamanent-201408041101.html>
- Ibarz, M. (2001). La ferida i la cura. Fotografia, mirada documental i pràctica artística. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, (3). Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/57032>
- Indianapolis Museum of Art. (s.d.). *Speaking for Landscape, Allora & Calzadilla*. [Video]. USA: Youtube. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=QFJCKQtixrI>
- Institut Cartogràfic de Catalunya. (2013). Visor de l'evolució històrica del territori català. Recuperat 3 novembre 2016, de <http://betaportal.icgc.cat/wordpress/visor-orto-antiga/>
- Institut d'Estudis Catalans. (2008). *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*. Barcelona : Fundació «la Caixa».
- Institute for European Environmental Policy. (2017). Nature for health and equity. Recuperat 30 març 2017, de http://www.foeeurope.org/sites/default/files/biodiversity/2017/briefing_nature_health_equity_march2017.pdf
- Jiménez, S., & Prats, L. (2006). El turismo en Cataluña: evolución histórica y retos de futuro. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 4(2), 153-174.

- Joanne, A. M. (1878). Un Viaje por los Alpes. En *La tierra y sus habitantes, viaje pintoresco a las cinco partes del mundo por los mas celebres viajeros*. (p. 700-730). Barcelona: Montaner y Simon, editores.
- Juncosa, E., & Lozano, A. (2001). *Montserrat Soto : diciembre, 2000 - enero, 2001 : Galería Luis Adelantado, Valencia, 2001*. Valencia: Galería Luis Adelantado.
- Klein, W. (2004). Contacts, Vol. 2: The Revival of Contemporary Photography. [Video]. France: Studio Arte. Recuperat de <https://ia800201.us.archive.org/30/items/contacts/DVD-2/Bustamante.mp4>
- Korea Artist Prize. (2016). *Mixrice, 2016 Korea Artist Prize*. [Video]. Korea del Sud: Vimeo. Recuperat de <https://vimeo.com/181596625>
- Krebs, A. (2014). Why Landscape Beauty Matters. *Land*, (3), 1252-1269.
- Landmatters Co-operative Permaculture Project. (s.d.). Landmatters Community, Permaculture Project. Recuperat 2 juny 2017, de <http://landmatters.org.uk/>
- Laudo, A. (2015). El viatge frustrat d'Enric Farrés Duran. *A*Desk*. Recuperat de <http://www.a-desk.org/highlights/El-viatge-frustrat-d-Enric-Farres.html>
- Lee, A. C. K., & Maheswaran, R. (2011). The health benefits of urban green spaces: a review of the evidence. *Journal of Public Health*, 33(2), 212-222. <http://doi.org/10.1093/pubmed/fdq068>
- Lee, A. C. K., & Maheswaran, R. (2011). The health benefits of urban green spaces: a review of the evidence. *Journal of Public Health*, 33(2), 212-222. <http://doi.org/10.1093/pubmed/fdq068>
- Lindón, A. (2012). ¿Geografías de lo imaginario o la dimensión imaginaria de las geografías del Lebenwelst? *Geografías de lo imaginario*, 63-85.
- Lindón, A., & Hiernaux, D. (2012). *Geografías de lo imaginario. Geografías de lo imaginario*. México: Anthropos Editorial; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Llei 23/1983, de 21 de novembre, de política territorial. (1983). DOGC 385 § 3083. Recuperat de http://territori.gencat.cat/web/.content/home/06_territori_i_urbanisme/01_ordenacio_del_territori/20_plans_territorials/pla_territorial_general/docs/llei_23_1983.pdf
- Lluís Hortalà. (2015). *Les temptacions*. Montserrat: Museu de Montserrat. Recuperat de http://www.museudemontserrat.com/docs/lluis-hortala_314_ca.pdf

- López, I. (2012). *Agroperifèrics*. [Video]. Espanya: Vimeo. Recuperat de <https://vimeo.com/42690593>
- López, J. C. (2015, maig 11). Siete consejos para mejorar tus fotografías de paisaje. *Xatakafoto.com*. Recuperat de <https://www.xatakafoto.com/trucos-y-consejos/siete-consejos-para-mejorar-tus-fotografias-de-paisaje>
- MacDonald, P. (2014). Narcissism in the modern world. *Psychodynamic Practice*, 20(2), 144-153. Recuperat de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753634.2014.894225>
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Mallarach, J. M. (2013). De la geografía sagrada a la cartografía del patrimonio espiritual natural: experiències i reptes. *Reptes en la cartografia del paisatge: dinàmiques territorials i valors intangibles*, 125-147.
- Man, M. (2016). The Legacy of the English Picturesque in the Tourist Photography of Instagram. *The Vassar College Journal of Philosophy*, (3), 2-14.
- Mansky, J. (2016, juny 22). How Photography Shaped America's National Parks. *Smithsonian.com*. Recuperat de <http://www.smithsonianmag.com/travel/how-photography-shaped-americas-national-parks-180959262/?no-ist>
- Mapa 100 anys d'estelada: 1908-2008. (2017). *estelada.cat*. TerraMetrics. Recuperat de <http://www.estelada.cat/main.asp?opc=4&mapa=1>
- Maragall i Mira, P. (1993). Paisatge i natura en Joan Maragall. *Quaderns. Fundació Joan Maragall*, (18), 39.
- Maragall, J. (2016, abril 27). Montserrat, peces històriques triades per Josep Maria Casasús. *Ara.cat*. Recuperat de http://www.ara.cat/opinio/Montserrat_0_1566443343.html
- Marcos, P., del Río, S., San Román, M., González, M., & Rabal, V. (2013). *Destrucción a toda costa 2013 Análisis del litoral a escala municipal*. Madrid: Greenpeace Espanya. Recuperat de <http://www.greenpeace.org/espana/Global/espana/report/costas/DTC2013.pdf>
- Marfany, J. L. (1993). El paisatge, el nacionalisme i la Renaixença. *Estudi General*, I(13), 81-96.
- Margalef, O. (2014). Història nuclear a Catalunya: risc per imposició. *Directa.cat*. Recuperat de <https://directa.cat/historia-nuclear-catalunya-risc-imposicio>

- Mariné, E. (2013). *From the projected to the transmitted image: The 2.0 construction of tourist destination image and identity in Catalonia*. (Tesi doctoral). Universitat Rovira i Virgili.
- Màrquez, P. (2016). La lliçó apresada a Montserrat després dels incendis del 1986. *L'Ara*. El Bruc. Recuperat de http://www.ara.cat/dossier/llico-apresa-Montserrat-despres-incendis_0_1619238088.html
- Marrero, J. M. (2004). Del turista textual al lector ecològic. *Paisajes del Placer, paisajes de la crisis*, 15-38.
- Martín Matas, M. (2016). L'anorèxia es fa forta a les xarxes. Recuperat 25 maig 2017, de http://www.ara.cat/societat/Lanorexia-forta-xarxes_0_1693030709.html
- Martínez de Pisón, E. (2008). La experiència del paisatge. *Retorno al paisaje. El saber filosòfic, cultural y científico del paisaje en España*, 25-68.
- Martínez de Pisón, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Martínez de Pisón, E. (2011). Saber ver el paisatge. *Estudios Geográficos*, 71(269), 395-414.
- Martínez de Pisón, E. (2014). *El paisaje y sus confines* (Cuadernos). Ediciones la Línea del Horizonte.
- Martínez de Pisón, E., & Ortega Cantero, N. (2010). *El paisaje: valores e identidades*. (Fundación Duques de Soria, Ed.). Soria: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Mas i Gavarró, A. (2011). Discurs d'investidura del diputat H. Sr. Artur Mas i Gavarró, candidat proposat a la Presidència de la Generalitat de Catalunya. Parlament de Catalunya, 20 de desembre de 2010. Barcelona: Departament de la Presidència, Generalitat de Catalunya. Recuperat de http://premsa.gencat.cat/pres_fs/vp/docs/2012/11/21/09/28/b2c67936-a8d7-40fe-aec2-1ff441035517.pdf
- Mas, R. (2008). Deu Postals de Perejaume i un SMS del compilador. *Mètode, Monogràfic*(58), 87-92.
- Masip, A. C., Comas, D., Jiménez, S., San Juan Anton, V., & Castan, A. (s.d.). *Ecovila La Flor de la Vida*. Recuperat 2 juny 2017, de <http://ecovilaflorelavida.blogspot.com.es/>
- Mateu Bellés, J. F., & Nieto Salvatierra, M. (2008). *Retorno al paisaje. El saber filosòfic, cultural y científico del paisaje en España*. (J. F. Mateu Bellés & M. Nieto Salvatierra, Ed.). Valencia: EVREN.

- Matteo Thun & Partners, Trauttmansdorff Viewing platform. (s.d.). Recuperat 26 maig 2017, de <https://divisare.com/projects/240711-matteo-thun-partners-trauttmansdorff-viewing-platform>
- Mir, A. (1994-2017). Aleksandra Mir. Recuperat 23 gener 2017, de <https://aleksandramir.info>
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mixrice. (s.d.). mixrice.org. Recuperat 13 maig 2017, de <http://mixrice.org/>
- Montse Badia. (2017). El Viatge Frustrat. Recuperat 21 febrer 2017, de http://calcego.com/ca/artistas-y-obras-ca/el_viatge_frustrat/
- Mora Ticó, P. (2012). *El moviment ecologista a Catalunya: el seu origen, evolució i inserció a la societat catalana* (Tesi doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperat de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/107903/pmt1de1.pdf?sequence=1>
- Moran, F. (2015). An interview with Abraham Cruzvillegas. *Tate Etc.*, (35). Recuperat de <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/interview-abraham-cruzvillegas>
- Muñoz, F. (2012). Els paisatges de la perifèria, avui: construint la mirada sobre la ciutat al segle XXI. *Françes. Els paisatges de la perifèria*, 84-116.
- Murray Shaffer, R. (1993). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Museu d'història de la immigració de Catalunya. (2014). *Veus d'una història silenciada*. [Video]. Espanya: Youtube. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=AaK-DtNhfjWA>
- Museu Empordà. (2011). *Costa Brava 30 anys, dossier de premsa*. Figueres: Museu de l'Empordà. Recuperat de http://www.museuemporda.org/pdf/2012-07/dossier_prensa_RABASCALL.pdf
- Nadal, J. (2010). Paisaje y Nación: La política de paisaje. En *La política de paisaje a Catalunya*. (Guia d'int, p. 158-160). Barcelona: DPTOP.
- Nel lo, O. (2007). La ciudad paisaje invisible. En *La construcción social del paisaje* (p. 183-198). Madrid: Biblioteca Nueva. Recuperat de https://www.academia.edu/28178692/La_ciudad_paisaje_invisible

- Nel lo, O. (2010). El planeamiento Territorial en Catalunya. *Cuadernos Geográficos*, 47, 131-167. Recuperat de <http://www.ugr.es/~cuadgeo/docs/articulos/047/047-006.pdf>
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Nogué i Font, J. (1989). Paisaje y Turismo. *Estudios Turísticos*, (103), 35-45. Recuperat de <http://dugi-doc.udg.edu//handle/10256/4101>
- Nogué i Font, J. (1992). Turismo, percepción del paisaje y planificación del territorio. *Estudios Turísticos*, (115), 45-54. Recuperat de <http://dugi-doc.udg.edu//handle/10256/4102>
- Nogué i Font, J. (1993). La Dimensió territorial del nacionalisme. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, VIII(35), 193-201. Recuperat de <http://dugi-doc.udg.edu//handle/10256/2907>
- Nogué i Font, J. (2005). Paisatge i identitat territorial en un context de globalització. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, (60), 173-183. Recuperat de <http://revistes.iec.cat/index.php/TSCG/article/view/37367/37350>
- Nogué i Font, J. (2007). Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas. *Ería*, (73-74), 373-382.
- Nogué i Font, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea* (Paisaje y). Biblioteca Nueva.
- Nogué i Font, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar: quaderns de filosofia*, (45), 123-136. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/210161>
- Nogué i Font, J. (2016). El retorn al lloc. *Ara.cat*. Recuperat de http://www.ara.cat/opinio/retorn-al-lloc_0_1498050185.html
- Nogué i Font, J. & San Eugenio Vela, J. de, (2011). La dimensión comunicativa del paisaje. Una propuesta teórica y aplicada Revista. *Revista de Geografía Norte Grande*, (49), 25-43.
- Nogué i Font, J., & de San Eugenio, J. (2009). Pensamiento geográfico versus teoría de la comunicación. Hacia un modelo de análisis comunicativo del paisaje. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, (55), 27-55. Recuperat de <http://www.recercat.cat/handle/2072/179738>
- Nogué i Font, J., & Garcia Ramon, M. D. (2017). *El Paisatge, entre el subjecte i l'objecte*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció de Filologia i Ciències Socials.

- Nogué i Font, J., & San Eugenio Vela, J. de. (2010). Teoría de la comunicación y paisaje. Las geografías del sujeto y la perspectiva interpretativa de la comunicación. *Doxa Comunicació: revista interdisciplinaria de estudios de comunicación y ciencias sociales*, (10), 13-34. Recuperat de <http://repositori.uvic.cat/xmlui/handle/10854/2636>
- Nogué, J. (2009). A la recerca del discurs territorial i de l'imaginari paisatgístic. En C. Llop (Ed.), *Paisatges en transformació: intervenció i gestió paisatgístiques* (p. 53-66). Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Nogué, J. (2009). A la recerca del discurs territorial i de l'imaginari paisatgístic. En C. Llop (Ed.), *Paisatges en transformació: intervenció i gestió paisatgístiques* (p. 53-66). Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Nogué, J., & Wilbrand, S. (2010). Landscape, territory, and civil society in Catalonia. *Environment and Planning D: Society and Space*, 28(4), 638-652. <http://doi.org/10.1068/d6209>
- Noguer i Juncà, E. (2010). *Turisme i Paisatge: una aproximació teòrica*. (Tesina). Universitat de Girona.
- Núñez Florencio, R. (2008). Historia y filosofía del paisaje. *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, 75-113.
- Observatori de Desenvolupament Local del Maresme. (2008). *Evolució de la població al Maresme, 1950-2008 a partir de l'Idescat. Padró. Mataró: Consell Comarcal del Maresme*. Recuperat de http://www.ccmaresme.cat/ARXIUS/2009/OBSERVATORI/evol-pob_1950_2008.pdf
- Ollman, L. (2009). LACMA traces photography's New Topographics movement. *Los Angeles Times*. Recuperat de <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-photos15-2009nov15-story.html>
- Oriol Vilanova. Diumenge. (2017). Recuperat 19 maig 2017, de <https://www.fundaciota-pies.org/site/spip.php?rubrique1465>
- Ortega Cantero, N. (2011). El lugar del paisaje en la geografía moderna. *Estudios Geográficos*, 71(269), 367-393.
- Pagès, V. (2014). Ferran Agulló, inventor de la Costa Brava. *Revista de Girona*, (287), 66-68.
- Palà, R. (2015). El procés s'ha acabat: benvinguts al 'processisme'. *Crític*. Recuperat de <http://www.elcritic.cat/blogs/rogerpala/2015/03/09/el-proces-sha-acabat-benvinguts-al-processisme/>

- Palou i Rubio, S. (2009). La ciudad fingida. Imágenes y promoción del turismo en Barcelona. Perspectiva histórica y cuestiones del presente. *REDMARKA*, 1(3), 79-104. Recuperat de www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1165
- Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa (2015). Record visitants fageda d'en Jorda. Olot: Departament de Territori i Sostenibilitat, Generalitat de Catalunya. Recuperat de http://parcsnaturals.gencat.cat/web/.content/home/zona_volcanica_de_la_garrotxa/novetats/documents_i_enllacos_novetats/20151027_Noticia_Fageda2.pdf
- Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa. (s.d.). Història de protecció del Parc. Recuperat 25 maig 2017, de <http://parcsnaturals.gencat.cat/ca/garrotxa/connexiu-nos/historia-proteccio-parc/>
- Pedersen, A. (2005). *Gestión del turismo en sitios del Patrimonio Mundial: Manual práctico para administradores de sitios del Patrimonio Mundial*. París: Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO.
- Pereda, C. F. (2017). Trump desmantela la política ambiental de Obama contra el cambio climático. *El País*. Recuperat de http://internacional.elpais.com/internacional/2017/03/28/estados_unidos/1490664173_797143.html
- Perejaume. (1997). *El Pirineu de Baix*. Barcelona: Edicions Polígrafa.
- Perejaume. (2012). *RWM Especials: Fons Àudio #16. Perejaume*. [Podcast]. Barcelona: Radio Macba. Recuperat de <http://www.macba.cat/ca/rwm-fons-perejaume>
- Perejaume. (2013). *En Comú. L'agrarietat. Conferència amb Perejaume*. [Video]. Barcelona: CCCB. Recuperat de <http://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/en-comu-lagrarietat/211162#>
- Pérez Pons, M. (2014, octubre 18). La noche más larga de Vandellòs: 25 años del accidente nuclear. *El País*. Vandellòs i l'Hospitalet de l'Infant. Recuperat de http://www.eldiario.es/catalunya/noche-larga-Vandellos-accidente-nuclear_0_315669019.html
- Pintó i Fusalba, J. (2009). Paisatge i activitat turística. En F. López Palomeque & D. Sanchez Aguilera (Ed.), *Atlas del Turismo a Catalunya. Mapa Nacional de l'oferta i els productes turístics*. (p. 526). Barcelona: Departament d'Innovació, Universitats i Empresa, Generalitat de Catalunya. Recuperat de <http://www.ub.edu/mapaturismecat/ARTS/115.html>
- Piron, F. (2005). *Ibon Aranberri*. Actes Sud. Recuperat de <http://www.actes-sud.fr/catalogue/actes-sud-beaux-arts/ibon-aranberri>

- Plademunt, A. (2007). *Cult*. Barcelona: Ca l'Isidret Edicions.
- Plademunt, A. (2007). Cult. Recuperat 20 maig 2017, de <http://www.alexplademunt.com/cult>
- Plataforma Cel Net. (s.d.). Cel Net. Plataforma per aturar el creixement de la indústria contaminant. Recuperat 2 juny 2017, de <http://plataformacelnet.blogspot.com.es/>
- Prager, F. (s.d.). Skywalk at the Grand Canyon. Recuperat 11 octubre 2016, de <http://www.desertusa.com/desert-arizona/grand-canyon-skywalk.html>
- Prat de la Riba, E. (1906). *La nacionalitat catalana*. Barcelona: Tip. L'Anuari de la Exportació. Recuperat de http://eapc.gencat.cat/web/.content/home/publicacions/varia/24_la_nacionalitat_catalana/nacionalitat_catalana.pdf
- Pueyo-Ros, J. (2014). La producció de l'espai en la modernitat líquida. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 60(2), 369-385.
- Pujol, J. (1980). *Construir Catalunya*. Barcelona : Editorial Pòrtic.
- Pujol, J. (2015). He tornat a Queralbs I. Recuperat 18 maig 2017, de <https://associacioser-viol.cat/he-tornat-a-querals/>
- Puleo, A. (2012). Feminismo y ecología. Recuperat 5 juny 2017, de <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article2060>
- Rabascall, J., & Museu de l'Empordà. (2012). *Rabascall, Costa Brava 30 anys*. Figueres : Edicions Originals.
- Ramírez Blanco, J. (2012). Los descampados de promisión de Lara Almarcegui. *Quintana*, (11), 231-241. Recuperat de <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/viewFile/1613/1593>
- Ramírez Blanco, J. (2012). Los descampados de promisión de Lara Almarcegui. *Quintana*, (11), 231-241. Recuperat de <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/viewFile/1613/1593>
- Ramirez, J. L. (1998). La invenció de territoris: «jo», «l'altre», «el món», «el cosmos». *Revista Transversal, Lleida*(6), 21-25.
- Raventós, J. (2012). La «Sebastiana» i les metàfores marineres del president. *TV3*. Recuperat de <http://www.ccma.cat/324/La-Sebastiana-i-les-metafores-marineres-del-president/noticia/2021713/>

- Raya, M., & Pigrau, M. (2002). *Una mesquita a Premià, 30 minuts*. Espanya: TV3. Recuperat de <http://www.tv3.cat/videos/1393799>
- Ribas, X. (1998). Sundays. Recuperat de <http://www.xavierribas.com/Contents/Barcelona/Barcelona.html>
- Ribas, X. (2002). Sanctuary. Recuperat 1 juny 2017, de <http://www.xavierribas.com/Contents/Sanctuary/Sanctuary.html>
- Riera, I. (2001). *Jordi Pujol, llums i ombres*. Barcelona : Angle Editorial.
- Roberts, S. (2008). We English. Recuperat 6 gener 2014, de <http://www.we-english.co.uk/>
- Roger, A., & Maderuelo, J. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Roglan, J. (2004). Es la historia de un amor. *La Vanguardia*. Barcelona.
- Roma, F. (2000). *La construcció medieval de la muntanya a Catalunya (segles XV-XX). Una mirada al paisatge des de la geografia cultural*. Universitat Autònoma de Barcelona. (Tesi doctoral). Recuperat de <http://www.tdx.cat/handle/10803/49931>.
- Roma, F. (2009). *L'excursionisme a catalunya. 1876-1939*. Madrid: Bubok Publishing, cop.
- Roma, F. (2010). Descobrir la muntanya, descobrir els Pirineus: de la imatge medieval a la muntanya catalana. *Ibix*, (7), 37-64.
- Rovira, B. (1994). Reencuentro con los orígenes. *La Vanguardia*. Barcelona.
- Royo, R. (2015). L'Estat admet que queden 80.000 metres cúbics de fang tòxic. *Ara.cat*. Flix. Recuperat de http://www.ara.cat/societat/Acuamed-calcula-fangs-toxics-retirar-panta-Flix_0_1730227097.html
- Rubió, E. (s.d.). Vacaciones artísticas, semana intensiva. Recuperat 25 maig 2017, de <http://vacacionesartisticas.blogspot.com.es/2015/03/una-semana-de-curso-intensivo-pleinair.html>
- Ruiz Simon, J. M. (2014). Jordi Pujol. Una història de la Transició. *Ara.cat*. Recuperat de http://www.ara.cat/suplements/diumenge/Jordi-Pujol-historia-transicio_0_1241275865.html
- Rusiñol, P. (2003). Barcelona reúne a 1,3 millones de personas contra la guerra en la mayor manifestación de su historia. Recuperat 3 abril 2015, de http://elpais.com/diario/2003/02/16/espana/1045350007_850215.html

- S.P.G. (2009, octubre 19). El Puigmal, metàfora sobiranista. *El Punt Avui*. Vall de Núria. Recuperat de <http://www.elpuntavui.cat/article/-/17-politica/93607-el-puigmal-metafora-sobiranista.html>
- Sala, P. (2012). Perifèries urbanes. L'experiència dels catàlegs de paisatge de Catalunya. *Franges. Els paisatges de la perifèria*, 154-189.
- Sala, P. (2013). Cartografiar els paisatges d'avui i els que vénen. *Reptes en la cartografia del paisatge: dinàmiques territorials i valors intangibles*, 14-41.
- Sala, T. (2012). Paisatge, literatura i perifèria. *Franges. Els paisatges de la perifèria*, 66-81.
- Saladié Gil, S. (2015). *Paisatge i conflictes territorials a les comarques meridionals de Catalunya*. Universitat Rovira i Virgili. (Tesi doctoral). Recuperat de <http://www.tesisenred.net/handle/10803/379827#>
- San Eugenio Vela, J. de (2008). *Cap a un model d'estudi comunicatiu del paisatge. Interpretació del factors apropiat i vivencial del paisatge com a procés de comunicació intrapersonal*. Universitat de Girona, Girona. (Treball de recerca de doctorat). Recuperat de <http://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/1502>
- Sandoval, A. (2009). El Patronat de Turisme Costa Brava promou el litoral de Girona con una imagen de las Bahamas. Recuperat 25 maig 2010, de <http://www.lavanguardia.com/vida/20090211/53638219363/el-patronat-de-turisme-costa-brava-promociona-el-litoral-de-girona-con-una-imagen-de-las-bahamas.html>
- Sandoval, D. (2014). Las 10 tipologías y perfiles de influencers que deberías conocer. *Puromarketing.com*. Recuperat de <http://www.puromarketing.com/30/19590/tipologias-perfiles-influencers-deberias-conocer.html>
- Santa Ana, M. de, Carreras, G., Durán, J., Hernández, Y., Muñoz, C., Marrero, J. M., Vega, C. (2004). *Paisajes del placer, paisajes de la crisis: el espacio turístico Canario y sus representaciones*. (M. Santa Ana, Ed.). Taro de Tahiche. Teguiise. Lanzarote: Torcusa. Fundación César Manrique.
- Santos, C. a., & Buzinde, C. (2007). Politics of Identity and Space: Representational Dynamics. *Journal of Travel Research*, 45(3), 322-332. <http://doi.org/10.1177/0047287506295949>
- Sanz Tolosana, E. (2012). La Puesta en valor de las montañas: la renovación económica, social y política. *Psicoperspectivas. Individuo y sociedad*, 11(1), 32-52.
- Saunders Architecture. (2006). Aurland lookout. Recuperat 26 maig 2017, de <http://saunders.no/work/aurland-lookout/>

- Schuman, A. (2004). Uncommon Places, An Interview with Stephen Shore. *SeeSaw magazine*. Recuperat de <http://www.aaronschuman.com/shoreinterview.html>
- Schuman, A. (2005). Landscape Stories: An Interview with Jem Southam". *SeeSaw Magazine*. Recuperat de http://seesawmagazine.com/southam_pages/southam_interview.html
- Serrano Cañadas, E. (2012). Montañas, Paisaje y Patrimonio. *Nimbus*, (29-30), 701-718. Recuperat de <http://www.agapea.com/libros/PAISAJE-Y-PATRIMONIO-isbn-8496775941-i.htm>
- Sheerin, M. (2016). The crowded room: a Q&A with Gillian Wearing. Recuperat 3 maig 2017, de <http://artdependence.com/issue/may-2016/article/the-crowded-room-a-q-a-with-gillian-wearing>
- Shore, S., & Dahó, M. (2014). *Stephen Shore*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Sofia. (s.d.). Tinkers Bubble, fossil fuel free community and organic smallholding. Recuperat 2 juny 2017, de <https://tinkersbubble.wordpress.com/>
- Sogués, M. (2008). Autovia interpolar del Vallès. Recuperat 25 maig 2017, de http://territori.scot.cat/cat/notices/2009/08/autovia_interpolar_del_vallEs_2008_042.php
- Soto Calderón, A. (2016). *El discurso sobre las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière*. Universitat Autònoma de Barcelona. (Tesi doctoral). Recuperat de http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_368563/asc1de1.pdf
- Soto, M., & Colasanti, G. (2007). *Archivo de archivos, 1998-2006 : Centre d'Art la Panera, del 21 d'abril al 18 de juny de 2006*. Lleida: Ajuntament de Lleida.
- Sousa Pinto, G. (2009). Rodney Graham: wandering through unmapped land. *D'ARS Magazine*. Recuperat de <http://www.darsmagazine.it/rodney-graham-wandering-through-unmapped-land/>
- Spero, D. (s.d.). Settlements. Recuperat 15 maig 2017, de <http://www.davidspero.co.uk/settlements/#ts-533>
- Stanford History Education Group, Wineburg, S., McGrew, S., Breakstone, J., & Ortega, T. (2016). Evaluating information: The cornerstone of civic online reasoning. *Stanford Digital Repository*, 29. Recuperat de <http://purl.stanford.edu/fv751yt5934>
- Steward Community Woodland. (2017). Steward Community Woodland. Recuperat 2 juny 2017, de <http://www.stewardwood.org/index.ghtml>

- Stubai Gletscher. (s.d.). Viewing platform Tyrol, Austria. Recuperat 26 maig 2017, de <https://www.stubai-gletscher.com/en/activities/viewing-platform/>
- Tanquem Les Nuclears - 100% Renovables. (2013). Sobre el estado de las Centrales Nucleares en Catalunya. Informe Mayo 2013. Recuperat 2 juny 2017, de <http://www.sirenovablesnuclearno.org/nuclear/nuclearcatalunya/nuclearesencatalunya20052012.pdf>
- Tersigni, A. (2016). Get More Instagram Followers with Landscape Photography. *Format Magazine*. Recuperat de <https://www.format.com/magazine/features/photography/more-instagram-followers-with-landscape-photography>
- That Roundhouse. (s.d.). Recuperat 2 juny 2017, de <http://www.thatroundhouse.info/>
- Thoreau, H. D. (1854). *Walden or, Life in the Woods Henry*. (R. F. Sayre, Ed.). Internet Bookmobile.
- Till, J., Schneider, T., & Awan, N. (s.d.). Guerrilla Gardening. Recuperat 8 gener 2017, de <http://spatialagency.net/database/how/subversion/guerrilla.gardening>
- Transition Network. (2016). Transition Network. Recuperat 2 juny 2017, de <https://transitionnetwork.org/>
- Tremlett, G. (2009). Spain's Costa Brava uses Bahamas photograph in ad campaign. Recuperat 19 maig 2016, de <https://www.theguardian.com/travel/2009/feb/11/costa-brava-advert-bahamas>
- Tuan, Y.-F. (1988). Sobre geografía moral. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, (12), 209-224. Recuperat de <http://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/2452>
- Tuan, Y.-F. (2015). *Geografía romántica*. (J. Nogué i Font, Ed.). Biblioteca Nueva.
- Turismo de doble filo. (2011). *El Periódico*. Recuperat de <http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/turismo-doble-filo-1116760>
- TV3. (2015). Catalunya Experience. [Video]. TV3. Recuperat de <http://www.ccma.cat/tv3/alcanta/catalunya-experience/ultims-programes/>
- TV3. (2015). Trevor i Cori. Catalunya Experience. Espanya: TV3. Recuperat de <http://www.ccma.cat/tv3/alcanta/catalunya-experience/trevor-i-cori-alt-emporda-i-garrotxa/video/5553822/#>

- Una festa a Cadaqués amb Carles Puigdemont genera debat a les xarxes socials. (2016). *TV3*. Cadaqués. Recuperat de <http://www.ccma.cat/324/una-festa-a-cadaques-amb-carles-puigdemont-genera-debat-a-les-xarxes-socials/noticia/2744811/>
- Urry, J. (1990). *The tourist gaze : leisure and travel in contemporary societies*. London : Sage Publications.
- Urry, J. (1995). *Consuming Places. The British Journal of Sociology* (Vol. 47). Londres: Routledge.
- V.V.A.A. (2006). *Objectiu Decreixement. Col·lectiu Revista Silence. Podem continuar creixent fins l'infinit en un planeta finit?* Barcelona: Leqtor.
- V.V.A.A. (2010). *Critical Cities. Ideas, Knowledge and Agitatio from Emerging Urbanists. Volume 2.* (D. Naik & T. Oldfield, Ed.). London: This is not a Gateway.
- V.V.A.A. (2010). *El paisaje como idea, proyectos y proyecciones, 1960-1980*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- V.V.A.A. (2010). *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio*. (N. Ortega Cantero, J. García Álvarez, & M. Mollá Ruiz-Gómez, Ed.). Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- V.V.A.A. (2012). *Franges. Els paisatges de la perifèria*. (J. Nogué, L. Puigbert, G. Bretcha, & À. Losantos, Ed.). Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. Recuperat de http://www.catpaisatge.net/esp/documentacio_plects_ref_3.php
- V.V.A.A. (2013). *Reptes en la cartografia del paisatge: dinàmiques territorials i valors intangibles*. (J. Nogué, L. Puigbert, G. Bretcha, & À. Losantos, Ed.). Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.
- V.V.A.A. (2015). *Art in the Anthropocene; Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. (H. Davis & E. Turpin, Ed.) London: Open Humanities Press.
- V.V.A.A. (2016). *Repensar la metròpoli: noves claus per a un projecte col·lectiu. Anuari metropolità de Barcelona 2016*. Bellaterra: Institut d'Estudis Regionals i Metropolitans de Barcelona. Recuperat de <https://iermb.uab.cat/ca/iermb/anuari/repensar-la-metropoli-noves-claus-per-un-projecte-col-lectiu-anuari-metropolita-de-barcelona-2016>
- Vandellòs y Ascó lideraron el ránquing de incidentes nucleares. (2014). *La Vanguardia*. Barcelona. Recuperat de <http://www.lavanguardia.com/natural/20140105/54398829639/vandellos-asco-lideraron-ranking-estatal-de-incidentes-nucleares-en-2013.html>

- Vaughan, A. (2016). Britain's last coal power plants to close by 2025. *The Guardian*. Recuperat de <https://www.theguardian.com/environment/2016/nov/09/britains-last-coal-power-plants-to-close-by-2025>
- Vázquez, E. (2015). Quan Empúries servia la causa de l'ideal noucentista. *El Punt Avui*. L'Escala. Recuperat de <http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/809357-quan-empuries-servia-la-causa-de-lideal-noucentista.html>
- Vega, C. (2004). Paisajes de tránsito: Invencciones de la mirada turística. *Paisajes del Placer, paisajes de la crisis*, 39-53.
- Velasco, I. (2010). Los nuevos paisajes. La desterritorialización de la memoria. En C. C. Nieto, J. M. Sáez, & J. P. Trigo (Ed.), *Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar* (p. 469-479). CSIC.
- Velasco, I. (2010). Los nuevos paisajes. La desterritorialización de la memoria. En C. C. Nieto, J. M. Sáez, & J. P. Trigo (Ed.), *Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar* (p. 469-479). CSIC. <http://doi.org/978-84-92943-28-9>
- Velayos, C. (2014). Ética y política del paisaje. *Enrabonar, Quaderns de filosofia*, (53), 7-12.
- Veus CCCB. (2013). L'agrarietat, segons Perejaume. Recuperat 12 maig 2017, de <http://blogs.cccb.org/veus/debats/lagrarietat-segons-perejaume/>
- Vidal, T. (2005). *Roques de Menorca*. Sant Lluís (Menorca) : Triangle Postals.
- Viladomiu, À. (2013). Urban Gardening: espacio de creación, crítica social y activismo ecológico. *AUSART Journal for Research in Art*, (1), 99-106.
- Viladomiu, À. (2017). Folded Landscapes (from travel guide to 3D souvenirs). En *Materia impresa. De la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística* (p. 205 pàgines). Barcelona: Comanegra.
- Wasteland Twinning Network. (s.d.). Wasteland Twinning. Recuperat 1 juny 2017, de <http://wasteland-twinning.net/>
- Wearing, G. (2015). *Your Views*. [Video]. Oral Testimony Works. Recuperat de <https://vimeo.com/133375596>
- Wearing, G. (2016). As seen from your window.... Recuperat 23 gener 2017, de <https://www.theguardian.com/global/2016/apr/03/as-seen-from-your-window>
- Xarxa Telemàtica Educativa. (s.d.). Serveis educatius. Camps d'aprenentatge. Què són. Recuperat 19 febrer 2016, de <http://xtec.gencat.cat/ca/serveis/cda/queson/>

6. BIBLIOGRAFIA

Yang, H. (2013). Abraham Cruzvillegas by Haegue Yang. *BOMB Magazine*, (124). Recuperat de <http://bombmagazine.org/article/7208/abraham-cruzvillegas>

Zanzini, P. (2012). Paisatges dialèctics: temps i contratemps de l'habitar. *Franges. Els paisatges de la perifèria*, 10-33.

Zarka, Y. C. 1950-. (2016). *La inapropiabilidad de la Tierra : principio de una refundación filosófica frente a los desafíos de nuestro tiempo*. Barcelona: Ned Ediciones

