

IDENTITATS

-ET'S-----

ESTÈTIQUES TRANSVERSALS-----

ART, ACCIÓ EDUCATIVA I CIUTATS MITJANES-----

IDENTITAT | MANRESA - AVINYÓ - BRONX

REAPROPIAR ↔ HABITAR

-ET'S-----

ESTÈTIQUES TRANSVERSALS-----

ART, ACCIÓ EDUCATIVA I CIUTATS MITJANES-----

IDENSITAT | MANRESA - AVINYÓ - BRONX



Edita IDENSITAT

<https://idensitat.net>
Barcelona, 2017

Direcció

Ramon Parramon

Equip de coordinació d'Idensitat | Estètiques Transversals

Roser Colomar, Irati Irulegui, Núria Parés, Laia Ramos

Coordinació institucional a Manresa

Maria Camp, Ajuntament de Manresa
Francesc Vilà, Director del Museu Comarcal de Manresa

Coordinació dels projectes realitzats a Avinyó

Quim Moya i Eva Quintana (Cal Gras Alberg de Cultura
i Residència d'artistes)

Coordinació de la publicació

Ramon Parramon – Laia Ramos

Disseny de la publicació

Marc Valls

Textos

Nicolás Dumit Estévez, Oriol Fontdevila,
Mixité (Marta Carrasco i Sergi Selvas), Ramon Parramon,
Tanit Plana, Sara Reisman, Aida Sánchez de Serdio Martín.

Fotografies

Nicolás Dumit Estévez, Xavier Gil, Mixité (Marta Carrasco
i Sergi Selvas), Ramon Parramon, Tanit Plana.

Correccions català i castellà

Moisès Dolz

Traduccions anglès

Alex Benzie / Anna Recasens

Impressió

Gràfiques Ortells S.L.

ISBN: 978-84-608-1930-1

DL: B 21953-2017

ÍNDEX

-
- 7 **ESTÈTIQUES TRANSVERSALS**
Ramon Parramon
-
- 12 **RECORDS D'AVINYÓ I RECORDS DEL BRONX**
NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ
- 15 **DIA A DIA**
Nicolás Dumit Estévez
- 28 **EL COMPROMÍS TRANSATLÀNTIC DE NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ**
Sara Reisman
-
- 36 **CIRCULACIÓ**
TANIT PLANA
- 39 **VIATGE EN RAMAT**
Oriol Fontdevila
-
- 58 **UMP-UNITAT MÒBIL DEL PAISATGE**
MIXITÉ (Marta Carrasco i Sergi SELVAS)
- 51 **UNITAT MÒBIL DE PAISATGE.**
LA FRAGILITAT DEL MÈTODE, EL PODER DE LA COL·LABORACIÓ /
EL PODER DEL MÈTODE, LA FRAGILITAT DE LA COL·LABORACIÓ
Aida Sánchez de Serdio Martín
-
- 74 English texts



ESTÈTIQUES TRANSVERSALS

RAMON PARRAMON

Estètiques Transversals és una plataforma experimental de projectes que es situa en la intersecció entre l'art, l'educació i l'espai social. Amb el subtítol *Art, acció educativa i ciutats mitjanes*, vol ser un espai d'experimentació i de confluència. En primer lloc, de les pràctiques artístiques contemporànies, en tant que element que planteja preguntes, assaja i qüestiona les respostes que dóna. En segon lloc, de les accions educatives, que són un element de producció de contingut, d'interacció i de transmissió de coneixement. I, en tercer lloc, de les ciutats mitjanes, atès que són espais socials i culturals generadors de contextos (instituits en el creuer entre l'espai, el temps i les relacions humanes). Es fonamenta en la dimensió transversal de l'art a fi d'articular experiències i accions, mitjançant projectes que incideixen en elements singulars de les ciutats que hi participen i les posa en relació, a partir de temàtiques comunes i d'estratègies compartides. Desplega processos transversals entre creadors, educadors i agents actius en l'espai social, llocs on els vincles entre l'espai urbà, l'espai rural i l'espai natural esdevenen configuradors de realitats pròpies. Les ciutats mitjanes són nuclis urbans en els quals aquesta singularitat esdevé tangible.

Ciutats mitjanes

Estètiques Transversals planteja el desenvolupament de projectes que tinguin una vinculació estreta amb un context concret i dins d'uns territoris determinats. En aquest cas les ciutats mitjanes, entenent-les com espais frontissa entre l'entorn urbà i el natural, on el grau d'habitabilitat en relació amb aquests entorns es fa més evident. La visió de les ciutats mitjanes s'aborda des de la idea que són connectors territorials, comprenent-les no només com a nuclis urbans sinó també com a espais des dels quals s'articulen un seguit de nodes que eixamplen els seus termes, i ho fan a partir de relacions orgàniques, basades en l'afectivitat, així com en la presència d'elements que contribueixen a simplificar i facilitar la vida dels que l'habiten. Són peces del territori en què la tensió entre l'espai natural i l'urbà és molt present, tant

en els elements tectònics com en les seves dimensions culturals i d'organització social. En un sentit ampli podríem dir que ens referim a llocs on els límits entre el rural i l'urbà es difuminen, o es defineixen des de la permeabilitat i les relacions de proximitat més estretes. En aquest cas, l'interès no es fixa tant en una categoria definida per un nombre determinat d'habitants, sinó per explorar i experimentar amb els elements que contribueixen a millorar l'habitabilitat, la *vivilitat*, però també les formes d'evidenciar els conflictes, les problemàtiques o les negociacions que s'hi encunyen.

Transversalitat

Transversal significa creuat, travessat, oblic, esbiaixat o tort. Té unes connotacions properes a la complexitat, i té a veure amb allò que travessa elements diversos, poc connectats entre sí. *Trans-* és un prefix que ens remet a la idea de desplaçament, ja sigui espacial, temporal o cultural. Significa "a l'altre costat" o "a través de". La combinació del prefix *trans-* amb altres paraules ens trasllada a qüestions de mobilitat, circulació i dinamisme. Les múltiples possibilitats de combinació d'aquest prefix ens permet imaginar formes, processos o accions possibles. D'aquesta manera transitar, transportar, transformar, transmetre, transgredir, transdisciplinari, transnacional, transcultural, transhistòric, translocal..., són totes elles paraules portadores de conceptes suggerents, susceptibles de configurar-se en nous projectes o noves significacions.

El programa és transversal en tant que posa èmfasi en l'articulació de diverses disciplines i sabers els quals, partint de les pràctiques artístiques, poden generar nous coneixements sobre un territori, fent alhora visibles altres llenguatges i experiències. També és transversal en tant que té la voluntat de connectar les pràctiques artístiques i les institucions pròpies amb altres àmbits de la societat, exercint de corretja de transmissió a partir de la qual es generen espais d'hibridació que permeten multiplicar el dret a la ciutadania i el dret a la cultura. *Estètiques Transversals*, doncs, posa en circulació estratègies per tal de relacionar experiències diverses sobre contextos determinats. Ho fa a partir de propostes d'artistes que es despleguen en col·laboració amb agents locals i vinculats a tensions particulars o característiques específiques del territori. És en aquest sentit que es parla de capacitat d'acció transversal.

Sobre els projectes

Estètiques Transversals té com a fites generals la realització de projectes específics, la implicació activa, el foment de l'entusiasme en el marc dels processos d'ensenyament-aprenentatge i la visibilització de la creativitat social existent en els llocs. Vol incidir en la construcció col·lectiva de l'espai públic i social a través de processos, accions i projectes que impulsin la implicació de persones d'àmbits diversos en la producció cultural.

Té la voluntat d'iniciar i de donar continuïtat a activitats col·laboratives que connecten les pràctiques artístiques amb contextos socials en els quals aquestes no són habituals, establint vincles entre estructures culturals i altres àmbits institucionals o autogestionats.

Combina processos de recerca, de creació, de formació, de producció, de mediació i de presentació, així com de difusió de resultats. Es planteja com un programa complex d'accions a partir de les quals es pretén reflexionar, de manera col·lectiva, sobre la construcció cooperativa del territori i sobre el paper de les pràctiques artístiques en relació a les xarxes d'acció ciutadana, en un procés de transició cap a un territori amb nous models d'acció que fomenten la creativitat i l'articulació compartida dels projectes.

El programa s'articula a partir de processos i projectes impulsats per artistes que treballen amb metodologies experimentals desplegades en forma d'accions educatives o mitjançant altres dispositius de mediació. A partir d'aquests, es pretén generar espais i moments en què puguin sorgir noves formes d'ensenyament i d'aprenentatge que integrin sabers compartits. Espais en els quals es posin en relació l'àmbit educatiu, el comunitari o el d'acció ciutadana i les institucions i agents culturals implicats. Espais per a crear nous vincles que permetin fer aflorar el llenguatge de l'experiència social i de l'experiència creativa a fi de construir nous relats sobre el territori. Així, en algunes ocasions, aquestes propostes esdevenen catalitzadores de processos que permeten l'aparició d'altres reflexions sobre especificitats del context, en les quals els artistes centren les seves accions. En d'altres, les propostes actuen com un altaveu dels processos que ja s'estan donant en el propi context. En totes, no obstant, existeix la voluntat de buscar noves formes d'analitzar i aprendre d'un determinat context social. I, d'altra banda, d'assajar l'àmbit de les pràctiques artístiques com a nou escenari que desplega processos d'interacció educativa.

En aquest marc, se'ns plantegen diverses preguntes: com dissenyar estratègies que permetin que el procés de treball estigui legitimat per tots els

àmbits i pels agents involucrats? Com organitzar situacions en què s'esdevinguí una articulació de coneixements situats des de la transversalitat? De quina manera gestionem el dissens? Com dissenyem estructures que permetin la sostenibilitat en el temps? Són aquests processos elements d'innovació per les pràctiques i institucions culturals? Quins efectes tenen en la resta d'àmbits implicats?

Els projectes que es presenten en la publicació

La publicació recull projectes realitzats a la ciutat de Manresa i a la població d'Avinyó. *Estètiques Transversals* va portar a terme la primera edició en col·laboració amb Cal Gras, l'Alberg de Cultura d'Avinyó i el Museu Comarcal de Manresa (2012). La segona, per la seva banda, ho va fer amb el Museu Comarcal de Manresa (2014-2015). Aquestes dues edicions es recullen aquí i són l'antecedent de la tercera edició que s'ha portat a terme entre el 2016 i el 2017 a les ciutats de Manresa, Mataró, Vilanova i la Geltrú, dins del context de Barcelona; i a Burlada, Huarte i Villava en el context de Pamplona. Les propostes que aquí es presenten pertanyen a aquest espai híbrid que posa en relació l'espai natural i la trama urbana a partir de diferents estratègies.

Circulació de Tanit Plana ha treballat sobre els camins de la transhumància, antics camins rals que travessaven Catalunya i Europa des de temps immemorials, i que es van convertir en rutes interconnectades al servei del pas dels ramats en la cerca de pastures. D'aquests camins en queden fragments, ja que amb el pas del temps han estat desplaçats o eliminats per la urbanització del territori, tot i que se'n conserven trossos importants en àmbits rurals.

Tanit Plana emprèn el projecte des de la fotografia i ràpidament s'expandeix cap a la pedagogia –mitjançant els nombrosos tallers que ha realitzat amb col·lectius diversos– i cap a la performance col·lectiva, a través d'una caminada popular que ha resseguit el camí transhumà. El projecte també s'expandeix vers la creació col·lectiva, fent que els participants esdevinguin ara coproductors. Transitar, transformar, transmetre, juntament amb transhumant, són algunes de les paraules que situen el seu projecte.

A **Records d'Avinyó i Records del Bronx**, Nicolás Dumit Estévez ha treballat amb un grup d'avis d'Avinyó i un grup de residents de la Casa de Felicitat (residència de la gent gran) del barri South Bronx de Nova York. Ambdues experiències persegueixen transmetre la relació entre l'art i la vida quotidiana, entre el mateix artista i els dos grups que pertanyen a comunitats prou diferenciades i desplaçades entre elles: una en una població eminentment rural, i l'altra en un barri de la metròpoli de Nova York. Una sèrie de fotografies realitzades per cada grup i que representen el context on viuen s'ha convertit en una edició conjunta de postals que ha de generar un intercanvi d'experiències humanes, de correspondència, alhora que és una manera de conèixer ambdós llocs des de la mirada dels implicats. Es tracta d'un projecte transcultural, transgeneracional i transtemporal, ja que el temps i la confiança adquireixen aquí un valor essencial.

Unitat Mòbil del Paisatge és un projecte de Mixité (Marta Carrasco i Sergi Selvas) amb el qual es vol reflexionar sobre la construcció del paisatge i el patrimoni, les ciutats i els territoris en el context de Manresa i de la Catalunya Central. *U.M.P.* representa l'activació d'un dispositiu mòbil que constitueix alhora un mecanisme catalitzador de processos de reflexió crítica sobre el territori, un element generador d'activitats i un arxiu de la documentació i dels materials generats durant el procés de recerca col·lectiva. El projecte s'ha articulat en dues fases a partir de les quals s'ha dissenyat i s'ha construït el dispositiu i s'ha desplegat la programació i la realització de les activitats educatives en el context. Això s'ha aconseguit mitjançant la posada en relació de diversos col·lectius, d'agents i d'institucions culturals i educatives locals que han reflexionat de manera crítica sobre la construcció del paisatge, el territori i les ciutats, posant en valor tots aquells sabers que impliquen una altra mirada sobre l'articulació entre les ciutats i de l'entorn natural. | RAMON PARRAMON - IDENSITAT



Records d'Avinyó



Natalia Pascual
 Font de la Rovassa, propietat municipal donada pel
 "Fondam" Xicpi del Font
 Fuente de la Rovassa, propiedad municipal donada por
 "Fondam" Xicpi del Font
 Fontana fontana (belonging to the municipality) donated
 by "The nature" Xicpi del Font



Recuerdos del Bronx / Remembrances of the Bronx



Evelyn Madden
 Entrada a La Casa de Felicidad, Tercera Avenida y
 calle 158 este.
 Entrada a La Casa de Felicidad, Third Avenue at
 East 158 Street.
 Entrada a la casa de felicidad, Tercera Avenida y
 calle 158 este.



Records d'Avinyó



Carme Morral
 La casa de la Vergeparia, acollia els romans durant la
 Traçaduanencia.
 La casa de la Vergeparia, acollia els romans durant la
 Traçaduanencia.



Recuerdos del Bronx / Remembrances of the Bronx



Salvador Centre
 La Resurrección United Methodist Church, Avenida Bona
 y calle 158 este.
 Resurrection United Methodist Church, Bona Avenue East
 158th Street.
 La Resurrección United Methodist Church, Avenida Bona y
 calle 158 este.



RECORDS D'AVINYÓ I RECORDS DEL BRONX

NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ

RECORDS D'AVINYÓ I RECORDS DEL BRONX

NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ

Durant la primavera del 2011 Nicolás Dumit Estévez va passar tres mesos intercanviant impressions, experiències i històries personals sobre el Bronx amb els/les residents de La Casa de Felicidad. Com a part d'aquest procés, els/les integrants d'aquesta comunitat van treballar desenvolupant accions d'art i vida diària o emfatitzant aspectes importants de les seves vides al comtat de la ciutat de Nova York amb, probablement, la personalitat més definida: el Bronx.

Tres mesos més tard, Nicolas va expandir la conversa sobre *Envellint en el Sud del Bronx*, convidant a un grup de jubilats des d'Avinyó, un poble prop de Barcelona, a participar en una sèrie d'intercanvis efímers en els quals es plantejava una reflexió sobre la qüestió de la maduresa en relació a la memòria, els records i la identitat. Els intercanvis entre el Nicolás i els participants van quedar documentats en fotografies preses pels residents del poble. Les imatges del poble, generades pels propis habitants van convertir-se en postals, que actualment són un arxiu de la trobada entre Nicolás i els residents d'Avinyó, i que s'ofereixen a futurs visitants d'Avinyó.



“Hi ha tres maneres diferents de veure l'edat d'una persona: l'edat que té, l'edat que els altres es pensen que un té, i l'edat que un mateix sent.” Així es va expressar un ancià del Bronx enmig d'una conversa entre veïns.

DIA A DIA

NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ

Els nous fils de plata a les temples i les creixents potes de gall al voltant dels ulls, serveixen per recordar-me les moltes vegades que el sol ha sortit i s'ha posat des que em vaig acostar a la gent gran que vivia en dos punts geogràfics molt distants (a un costat i l'altre de l'Atlàntic), i es van fer conscients unes de les altres.

Records d'Avinyó i Records del Bronx: així vaig anomenar l'experiència entre vida i art que vaig desenvolupar en les dues estades que vaig fer a Catalunya. Va ser una extensió del meu compromís a llarg termini amb alguns habitants de La Casa de Felicidad, l'edifici que una comunitat d'avis força unida del sud del Bronx reclama com a propi. El treball a La Casa de Felicidad es remunta al 2011, quan vaig demanar a quinze residents que em guessin en el procés d'esdevenir un *Bronxite*, un ciutadà del Bronx.

Una de les primeres col·laboracions va donar lloc a *Fer-se gran al sud del Bronx*, un vídeo que documenta les accions performatives inspirades en el



dia a dia de la gent gran en el districte potser més distintiu de la ciutat de Nova York: el Boogie Down, com s'anomena afectivament al Bronx. Quatre anys més tard em trobo espolsant el material cultural que *Records d'Avinyó* i *Records del Bronx* va generar, per tal de reflexionar sobre els intercanvis efímers que van tenir lloc entre una bucòlica vil·la europea i l'accelerada metròpoli americana.

Conscient dels efectes restrictius d'establir un pla específic o d'elaborar una detallada proposta d'artista, vaig respondre a la invitació d'Idensitat per viatjar a Avinyó, des d'un lloc purament intuïtiu en el meu interior. Podia sentir l'opressió en el pit mentre pensava en veu alta: "Deixa que la vida surti a l'encontre, pren les regnes i traça la ruta per la qual has de caminar. Escolta amb atenció el que t'envolta, estigues atent a qui et trobis pel camí, i mantingues els ulls ben oberts a allò que, cada dia, el lloc està tractant d'ensenyar-te".

Aquest fes-tal-com-vingui va requerir de grans dosis de confiança per part d'Idensitat, així com de confiança en mi mateix i en els altres. També de dosis considerables de paciència, sobretot quan la vida posava l'art en un segon pla. Durant aquests períodes, la vida m'incitava a donar un pas enrere, a mirar cap amunt, o a tancar els ulls. Nit rere nit, caminava cap a Cal Gras, l'organització amfitriona, a través d'aquells carrerons, tot preguntant-me si estava envaint la propietat privada d'algú. Nit rere nit, a la meua habitació de Cal Gras imaginava versions del *locus* performatiu que volia representar amb la gent gran d'Avinyó, i que havia de ser susceptible d'interpretar amb la contrapart del Bronx.

Experimentar Avinyó i el Bronx a través de la vida d'alguns dels seus ancians significava mantenir un ritme que, tot i ser coreografiat per individus més grans que jo, requeria un ajust constant a les seves atapeïdes agendes i una acurada atenció als meus soferts peus.

Els vaig demanar que em mostressin l'entorn i que, en fer-ho, fotografessin els llocs que visitàvem. El propòsit era convertir les imatges en re-

cords, en postals de les nostres trobades personals, i també en un suport perquè els grups de Catalunya i d'Amèrica intercanviassin missatges a través del correu postal.

Tot i que la vida a Avinyó pugui semblar, a primera vista, bucòlica, aviat vaig comprendre que molts dels ancians que vaig conèixer estaven molt ocupats. Alguns d'ells eren voluntaris d'organitzacions com la Residència Relat, que es trobava a poca distància del poble, on hi viuen persones grans que necessiten atencions especials o supervisió mèdica constant. D'altres fan elaborades artesanies, practiquen ioga, viatgen a l'estranger i participen dels esdeveniments culturals del poble.

En tot cas, vaig aprendre a moure'm quan el grup em va portar a una caminada fins a La Torre dels Soldats, una estructura de maó en ruïnes que formava part d'una xarxa de telegrafia òptica a la Catalunya de mitjans del segle XVIII. El camí cap a la part superior del monument no només va provocar moviment de peus i estirament de cames, sinó que va impulsar innumbrables històries que sorgien de la memòria dels caminants. Hi havia relats relacionats amb el penya-segat sinistre que voreja el camí dels pastors, des d'on es diu que un grapat de gent ha saltat al buit per posar fi a les seves vides. Serpentejant dins i fora del camí cap al cim, una rasa estreta portava aigua neta procedent de la principal font d'ocupació d'Avinyó: l'escorxador. El líquid tractava d'amagar els seus orígens sagnants abans d'arribar al camp verd per humitejar la terra.

La rapidesa al sud del Bronx s'evidencia en la velocitat amb què els taxis discorren dins i fora del trànsit als carrers. I també en els transeünts precipitats que, reflectint-se els uns en els altres, caminen per les voravies, tot pensant en els seus assumptes. El matí que vam anar a la cascada de la Cova de la Mare de Déu de Lourdes (el Lourdes d'Amèrica, una versió americana del lloc de peregrinació als Pirineus francesos), la gent de la Casa de Felicidad i un servidor vam utilitzar un servei de taxi típic de Nova York, el nostre mitjà



de transport preferit. A l'interior del jardí tancat, el bullici va romandre en una mena de pausa mental, fins que els nostres rellotges interns ens van recordar que era el moment de ficar-se menjar a l'estómac.

La visita a la cova ens va portar a una pizzeria prop de La Casa de Felicidad, on ens vam asseure a xerrar mentre esperàvem que una gran empanada sortís del forn. Just a la taula del costat de la finestra, que donava a la Tercera Avinguda, em vaig adonar d'una correlació interessant: la farina era a l'epicentre d'algunes trobades que van tenir lloc a Avinyó i el Bronx. A Avinyó, aquest ingredient no s'emprava necessàriament en la confecció de pizzes, però sí en la de la coca, un plat tradicional català que es pot configurar en una àmplia gamma de textures i sabors. La coca, el sabor de la qual encara està fresc en la meva ment, va aparèixer en forma de pa de pessic, unes postres suaus que la gent gran d'Avinyó i un servidor vam compartir durant un pícnic en una zona boscosa dels afores del poble.

La Font de la Rovirassa, a un quilòmetre i mig aproximadament del centre d'Avinyó, era l'objectiu del nostre viatge. Aquell dematí ens vam reunir d'hora a la plaça Major, la plaça principal del poble. Ens vam aturar a diferents punts, un dels quals era la finca de la Carme. El nostre destí final, però, era l'antiga propietat de Josep Illa Font, un veí que, segons els integrants del grup, va deixar Catalunya per fer les Amèriques i va regalar la seva terra a la comunitat. A la Font de la Rovirassa vam escollir una de les taules de pícnic i, des del banc on em vaig asseure, vaig admirar amb molt de gust els plats casolans que apareixien de les bosses i que anaven cobrint ràpidament les



estovalles. Entre els plats s'hi trobaven els *pets de monja*, unes galetes tradicionals catalanes. Durant el dinar, vam parlar sense parar de la vida a Avinyó i a l'altre costat de l'Atlàntic. Sense descansar, i sense fer migdiada després d'aquell bon àpat, el grup es va dirigir directament a una zona de jocs propera. Ben aviat el parc va ser a les nostres mans.

Jugar va ser un desviament inesperat, però benvingut. Vaig agafar la càmera per fer una foto de les cames de la Pilar, que apuntaven al vast cel mentre es balancejava enrere i endavant en un dels gronxadors. Al Bronx, el joc es revelaria al Parc de Santa Maria, una zona verda que es troba a varies illes de distància del Hub, el mogut epicentre comercial i d'interaccions que uneix la 149st amb la Tercera Avinguda.

Encara que molt menys tranquil que La Font de la Rovirassa, el Parc de Santa Maria va permetre descansar de la multitud. A més, ens va oferir una inusual peça central amb la Roca, una formació geològica imponent que corona l'espai. Aquest monument, erigit per la naturalesa, serveix de tobogan natural que una multitud de cossos infantils ha polit al llarg de dècades. Una de les persones grans, fent broma, va expressar la seva intenció de lliscar des de la cúspide amb mi. Una altra va posar al meu costat en una escena d'aterratge, a fi d'enregistrar les nostres expressions facials.

El joc va transcendir les limitacions de l'edat, contrarestant moltes idees preconcebudes que bona part d'adults ens autoimposem. Les interaccions que van tenir lloc aquell dia, van fer preguntar-me sobre la suspensió del temps que aquests actes comporten. La realitat, però, fou que una de les



integrants del grup era excel·lent a l'hora de mantenir l'ull en el rellotge, i abans que ens n'adonéssim el joc havia acabat. Ja era hora de tornar a La Casa de Felicidad.

La dita “el que veus és el que obtens” no necessàriament pot aplicar-se a totes les fotografies que la gent gran del Bronx va obtenir arran de la meua invitació a crear un registre visual d'alguns dels moments que vam passar junts. De la mateixa manera, les qüestions de la bellesa i el gust estaven en joc. La forma amb què jo hauria representat el veïnat del Bronx era del tot diferent de la que els altres membres del grup volien mostrar la seva, o la nostra, casa. Podia fer suggeriments per arribar als llocs que els ancians volien visitar, però la decisió última d'enfocar la lent pertanyia als fotògrafs.

D'altra banda, la dicotomia entre la meua manera de veure el Bronx i la de la gent gran, era una bona oportunitat per a re-imaginar el lloc, més enllà dels seus símbols, entre els quals destacaven algunes obres mestres del graffiti, a les que sóc tan aficionat, així com el metall intricat i les filigranes de fusta de les vies elevades, que es troben a les línies 2 i 5 del tren. Em vaig adonar que el desig de moltes persones grans era retratar la bellesa d'una manera paradisiaca. La veritat és que al Bronx s'hi troba Pelham Bay Park, el parc més gran de la ciutat. Per això, tenia sentit incloure el Jardí Botànic del Bronx en l'itinerari i convertir les flors d'hortènsia de color rosa del Parc de Santa Maria en una postal de la ciutat.

A causa de la naturalesa de l'espai que les persones grans i jo anàvem co-creant amb les nostres vides, vaig preocupar-me de no crear una etiqueta



del tipus “art socialment compromès” o “art públic”. S'entén que el que estàvem fent era, en essència, performatiu, però no em sentia còmode definint-ho com una peça d'art de *performance*. Des de fa algun temps, he lluitat amb les deficiències d'aquests termes, sobretot quan intento descriure *Records d'Avinyó i Records del Bronx*, aquest organisme al que, d'alguna manera, junts donàvem vida.

Al final, tot i que he descrit les trobades com una experiència de vida i d'art, no estic segur que això importés en absolut a la gent gran. “Intercanvi” va ser un altre dels termes que es van sentir en els meus intents d'introduir *Records d'Avinyó i Records del Bronx* al grup de Catalunya. Alguns ancians ho van interpretar literalment. En una ocasió, l'intercanvi es va traduir en dos flascons de vidre: l'un contenia tomàquets en conserva i l'altre una melmelada fosca de figues. Vaig acceptar els regals amb gratitud, alhora que explicava l'ús metafòric del llenguatge.

Amb això en ment, em preguntava amb freqüència si era just acabar amb l'art, des del moment que els processos com els que estic descrivint, eren capaços d'aixecar-se i de caminar pel seu compte. El que *Records d'Avinyó i Records del Bronx* em va revelar durant els alts i baixos d'aquest art-vida-art era que, un cop l'art havia complert el seu paper de facilitador, la vida assolía el lloc destacat dins l'experiència en general. I em va semblar bé!

Donar-los permís als altres, i donar-se'l a un mateix, per apropar-se a la vida creativament, és una cosa que he après de la meua mentora i amiga Linda Mary Montano. Un dematí que s'havia programat recollir un grup de gent gran



a la Residència Relat, no podia deixar de reflexionar sobre la responsabilitat que estava assumint. Una furgoneta ens conduiria des de la residència fins al centre del poble. El propòsit del viatge era fer una passejada, i després seure per prendre un refresc en un bar de la Plaça Major. La tranquil·litat amb què el grup es va traslladar em va donar temps per considerar les profundes implicacions d'aquesta acció simple, encara que disruptiva, que estàvem realitzant lentament. Podia escoltar la Linda xiuxiuejant a les meves orelles, durant el llarg del camí dels Saugerties, a Nova York, “vés amb cura i assegura't que ningú no es faci mal de cap manera”.

Entrar al poble amb els avis de la residència va ser un moment remarkable. En l'instant en què baixàrem de la camioneta, el pas pels carrers d'Avinyó va revelar que es tractava d'un retorn a casa pels que havien viscut allà. Un veí va obrir el garatge i va posar cadires per a què tots poguéssim seure al carrer, a passar l'estona. Més d'un, en trobar-nos, es va sorprendre gratament per l'inesperat retorn dels antics residents. Els relats no es van fer esperar. Era com si, a cada pas de la gent gran, els records adormits despertessin. Un ancià va reconèixer la casa on vivia quan treballava de fuster especialitzat. Sabia, fins i tot, fer taüts. No gaire lluny de casa seva hi havia un edifici de maó, on un dels residents que no va venir a la visita, havia passat tota la vida.

El lloc semblava abandonat. Vaig treure el cap per la porta principal, cap a diverses habitacions solitàries. Però espera! Quan vaig treure el cap al pati del darrere, vaig veure un arbre jove que, segons em van dir, l'amo



havia sembrat abans de mudar-se definitivament. Enmig d'un entorn que s'ensorrava, aquesta entitat verda assenyalava la capacitat de recuperació de la vida.

Els espais domèstics van ser un tema recurrent durant els nostres intercanvis i en les targetes postals que en van resultar. Encara recordo els ingredients que la Pilar va barrejar quan, a casa seva, em va ensenyar a preparar la salsa verda: una barreja suau de pomes, julivert i pebrots, juntament amb altres ingredients de color verd. La meva resposta a la seva hospitalitat va ser una invitació perquè vingués a Cal Gras a cuinar una truita, plat que requereix de patates, ous i verdures.

A ca la Marga, després del sopar va seguir una generosa tassa de te fort de lavanda. La poció aromàtica, va dir-me l'amfitriona, era bona per la relaxació i el son profund. La lavanda es va convertir, per a mi, en l'aroma d'Avinyó. Se'm podia veure omplint-me les butxaques de flors que trobava pel camí. Recollia inconscientment els records més sensorials de l'experiència. No obstant això, l'espígol a Avinyó no va ser només te, també van ser les bossetes de ganxet on la Marga emmagatzemava l'herba seca. Aquestes contrastaven amb la textura dels moneders i les bossetes que la Rosa Maria fa teixint amb ganxet les bosses de plàstic del supermercat.

El menjar del Bronx tenia molta connexió amb els països on van viure les persones grans de la Casa de Felicidad abans de mudar-se als Estats Units: Puerto Rico, República Dominicana i El Salvador. Tres anys després, encara puc escoltar el soroll de les *arepas de mandioca*, (empanades de

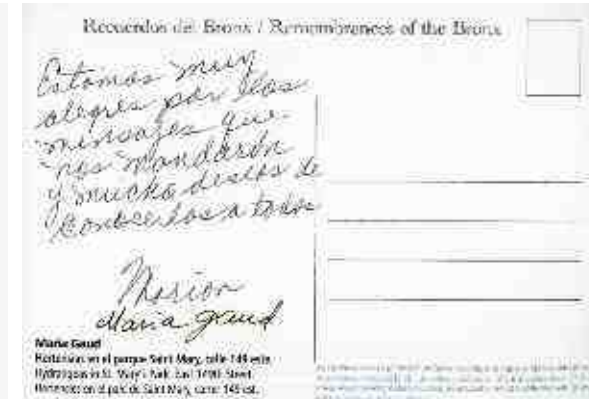


farina de *mandioca* aromatitzades amb anís), a l'apartament de Marion quan les fregia.

Sortir progressivament de l'experiència que vaig iniciar a Catalunya i al Bronx, va ser tot un desafiament per a mi. Prova d'això en fou l'intercanvi d'ulleres del qual vam participar la Marga i jo mentre estàvem asseguts al passeig, una tarda a Avinyó. La nostra coreografia espontània tractava sobre un intercanvi teatral dins d'un context públic. Però més que els actes gestuals d'aquest tipus, volia esborrar-me a mi mateix de la imatge, poc a poc, i renunciar a ser el protagonista del repartiment.

No obstant això, va ser una feina difícil, tenint en compte la distància que separava el grup d'avis d'Avinyó del grup del Bronx. En el procés de connectar els dos homòlegs transatlàntics, em vaig convertir en el conducte de transmissió indispensable.

Quan les postals de la gent gran van obrir-se camí i l'escriptura mútua es va assecar, vaig organitzar una conversa per Skype. Va ser la primera vegada que es veien cara a cara. Les benediccions, els acudits i els signes d'afecte que s'adreçaven els uns als altres a través de la càmera, es van convertir en els *emojis* de carn i ossos de l'esdeveniment. "La propera vegada intentarem conèixer-nos en persona", vaig pensar. Mentrestant, les rialles van ressonar d'un costat a l'altre de l'espai cibernètic, omplint l'habitació. La vida, com l'art, certament no era perfecte, però se sentia poderosament bé! | NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ



RECORDS D'AVINYÓ I RECORDS DEL BRONX, 2011. Nicolás Dumit Estévez amb Antonia Álvarez, Salvador Castro, Ausberta Colón, Martina Chacón, Hugo Gerónimo, Octavia Gerónimo, María Gaud, Pilar Guiteras, Maria Rosa Guiteras, Remei Homs, Margarida Jo Xandri, Evelyn Madden, Ana Malpica, Eudoxia Mejía, Joana Merelles, Josefa Mesa Bañe, Carme Morral, Pepeta Morral, Natalia Pascual, M^a Rosa Pont Coll, Francesc Romera, Pepita Serra i Jordi Vilar. | *Records d'Avinyó i Records del Bronx* és una experiència d'art i vida quotidiana ideada per Nicolás Dumit Estévez en col·laboració amb grups de la tercera edat d'Avinyó i del sud del Bronx. Aquesta experiència ha estat co-produïda per Idensitat i Cal Gras. Va ser possible gràcies a fons públics del Bronx Council on the Arts, a través de New York City Department of Cultural Affairs, Greater New York Arts Development Fund, Regrants Program, Bronx Borough President Rubén Díaz, Jr. i a la Bronx Delegation of the City Council. | Agraïments a William Aguado, Casal d'Avinyó, Casa de Felicitat: un programa de Phipps Community Development Corporation, Kathi Pavlik, Anna Recasens, Residència Relat, i Joan Vila-Puig.





EL COMPROMÍS TRANSATLÀNTIC DE NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ

SARA REISMAN

El compromís transatlàntic de l'artista Nicolás Dumit Estévez amb dues comunitats –la d'Avinyó, a Catalunya i la del sud del Bronx, a Nova York– és un experiment d'art-vida.

Estévez guia les dues comunitats en un procés de difuminat dels límits entre art i vida, així com de les fronteres entre dos llocs i cultures molt diferents: Avinyó, un paisatge bucòlic amb granges i deus; i el sud del Bronx, un centre de la cultura urbana i el transport.

El que m'interessa de projecte d'Estévez és que planteja interrogants sobre la distinció entre l'estètica relacional i la pràctica social. Des del meu punt de vista nord-americà, considero que l'estètica relacional està més arrelada a Europa, on ha estat legitimada per les institucions culturals, mentre que la pràctica social sembla estar florint als Estats Units i tendeix a estendre's en comunitats on les institucions culturals estan menys establertes.

Permetin que m'expliqui: quan vaig conèixer l'estètica relacional per primera vegada, em vaig acostar a artistes com Rirkrit Tiravanija, que organitzava un Pad Thai per sopar a una festa en una galeria, en algun moment a finals dels anys 90. Començant per la definició de Nicolas Bourriaud en què diu que

l'estètica relacional és “un conjunt de pràctiques artístiques que tenen com a punt de partida teòric i pràctic la totalitat de les relacions humanes i el seu context social, en lloc de ser un espai independent i privat”.¹

Afegiria que l'art relacional és diferent de la pràctica social en tant que, sovint, s'ha organitzat per a un subgrup específic de participants, mentre que la pràctica social, com l'he vista emergir des dels volts de l'any 2000, sol tenir lloc en públic i va dirigit a un grup indeterminat de participants; és a dir, al públic en general.

Segons la Viquipèdia, la pràctica social és “un mitjà artístic que se centra en el compromís social, convidant a la col·laboració entre individus, comunitats i institucions en la creació d'art participatiu”. La interacció social és fonamental tant en la pràctica social com en l'estètica relacional. Potser les diferències en la forma com han evolucionat als Estats Units i a Europa tenen a veure amb les maneres d'entendre l'estat del benestar. Als Estats Units, l'art poques vegades es fa per a si mateix i, molt sovint, està destinat a fer front a un problema social que el sistema no està abordant amb èxit. Sense viure a Europa, m'és difícil saber de primera mà com funciona l'estat del benestar allà, però pel que entenc, les necessitats bàsiques com la salut i l'educació superior es cobreixen millor en els països europeus.

Aquesta distinció és important perquè el projecte d'Estévez, que vincula Avinyó i el sud del Bronx, sembla trobar-se en l'espai en què se superposen –amb matisos–, la pràctica social i l'estètica relacional. I ho fa, potser, una mica més a prop de la pràctica social, en el sentit que les relacions que s'estableixen no depenen de la legitimació de l'àmbit artístic i les institucions culturals.

Aquí, als Estats Units, la pràctica social ha sorgit com a part d'un desig institucional d'involucrar les comunitats, a vegades en resposta a les limitacions de l'art públic, que s'ha institucionalitzat a moltes ciutats dels Estats Units ja des de la dècada de 1960. Aquesta idea segons la qual l'art i els artistes haurien d'involucrar les comunitats, podria basar-se en una necessitat percebuda per part dels museus i dels centres d'art, d'atraure les comunitats cap als seus espais. En lloc d'analitzar les diferències entre l'art relacional i la pràctica social, estic interessada a fer aquesta pregunta: quina és la funció social de l'art?

Des del 2008 i fins a 2014, vaig passar set anys encarregant obres d'art permanent per al programa Percent for Art de la ciutat de Nova York. Aquest

1. BOURRIAUD, Nicolas (1998). *Esthétique relationnelle*. Les Presses du Réel, Dijon, p.113.



programa era el resultat d'una llei local que requereix que els edificis nous d'obra pública construïts en terrenys de la ciutat amb fons públics, incorporin obres d'art permanent en el seu disseny.

Aquest procés no es concep com a pràctica social, ni tampoc com a estètica relacional, tot i que la gestió de contractar un artista per a produir una obra d'art, sovint semblava una forma de teatre participatiu i legislatiu. Walter Benjamin va escriure sobre l'ús feixista de l'art com a propaganda. En el procés d'administrar la llei del Percent for Art de la ciutat de Nova York, em vaig fer molt conscient de les formes amb què l'art pot ser instrumentalitzat.

El procés de selecció dels encàrrecs del Percent for Art implica l'aportació de les agències del govern de la ciutat, així com dels funcionaris electes locals, els grups comunitaris, arquitectes, enginyers i una proporció igual de professionals de les arts. Amb tants interessos en joc, l'enfocament d'un comitè de selecció sovint es desplaçava cap a l'efecte que l'obra podria tenir en el paisatge públic o en l'espai que s'estava desenvolupant.

Si estiguessis fent de ponent, se't podria demanar que consideressis el valor d'una obra d'art que també és educativa per a una escola pública. O una obra d'art com una estructura que doni ombra, o un banc per a una plaça. Són alguns exemples d'art públic que tenen una funció extra, i que compensen la seva frivolitat perquè són, també, quelcom útil.

Per què una obra d'art per si mateixa –un art que descaradament no tingui una funció secundària– no és suficient? Moltes vegades he pensat que allò que fa que l'art sigui art, és la seva falta d'utilitat, i que massa utilitat converteix una obra d'art en una obra de disseny.

En retrospectiva, m'adono que aquesta noció, segons la qual la funcionalitat converteix quelcom en menys artístic és un error, perquè fins i tot l'art abstracte o minimalista té una funció, encara que estigui determinada per l'artista i l'espectador, i que no necessàriament sorgeixi d'un acord directe.

Allò que determina la utilitat d'una obra d'art comença amb la intenció de l'artista, que pretén donar-li valor –i, per tant, ús– a l'art, i que s'experimenta, en última instància, per un o més espectadors.

Qualsevol tipus d'art –ja sia utilitari, decoratiu, conceptual, social o pedagògic– hauria de ser legítim, sempre i quan l'artista tingui la capacitat de fer valer allò que consideri més rellevant artísticament i estètica per a cada lloc i cada context. Això revela la preferència institucional de l'art públic envers obres que tenen relació amb l'espai públic on s'ubicaran, tot i que allò que fa que una obra sigui art és subjectiu. Fa poc, he arribat a la conclusió que l'art que és instrument de la institució encara pot ser art bo, sempre i quan s'admeti la subjectivitat artística.

Una obra construïda socialment, que es basa en les relacions entre els membres de la comunitat que l'acull, no es qüestiona de la mateixa manera que es qüestiona l'art públic per mandat legal (com el Percent for Art projects).

Això es deu, en part, al fet que un artista com Nicolás Dumit Estévez té les habilitats artístiques i socials per vincular-se a un intercanvi en què els resultats no són una recepta per aconseguir uns objectius institucionals, ni tampoc és un art socialment compromès regulat per una llei local. D'aquesta manera, el seu valor, en part, s'entén pel seu grau d'institucionalització. M'interessa com els artistes poden conduir processos per facilitar un art socialment compromès, en lloc de seguir els paràmetres d'una plataforma ja existent.

De la mateixa manera que Nicolás, una sèrie d'artistes ubicats a Nova York han fet esforços valents i transformadors més enllà dels canals convencionals de l'art. Un d'ells és Mary Mattingly, qui en l'obra *Waterpod* (2009) i en la posterior *Flock House* (2012) va plantejar la qüestió –en temps real i en l'espai públic de veritat, amb la participació del públic–: “Quins són els recursos mínims que necessitem per viure?” Es tracta d'un experiment social que va acollir més de 200.000 visitants durant l'estiu de 2009. El pro-



jecte de Mattingly va incitar el públic a ficar-se en un experiment de sostenibilitat que ella mateixa va viure a temps complet amb un reduït grup de col·laboradors.

Una intervenció pública molt diferent és la del Club de Protesta / Artist Protest Club (2011) de Pablo Helguera, organitzat per More Art. En ella hi va vincular un compositor, diversos músics i, el que és més important, els membres del Centre Comunitari Hudson Guild, per escriure i cantar cançons protesta, reconeixent la distància entre l'art i els seus subjectes, amb l'objectiu "d'escriure les noves lletres de temes d'actualitat i de la vida pública".

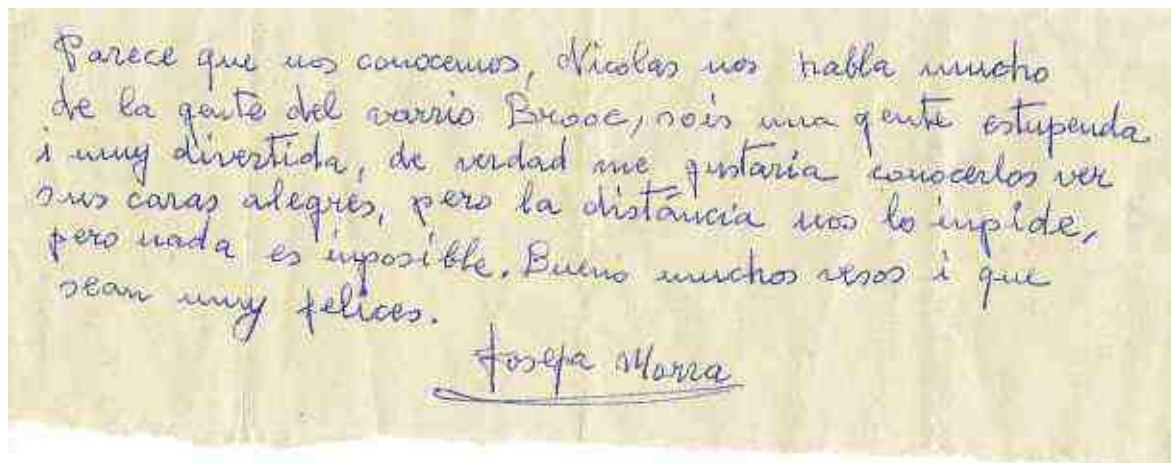
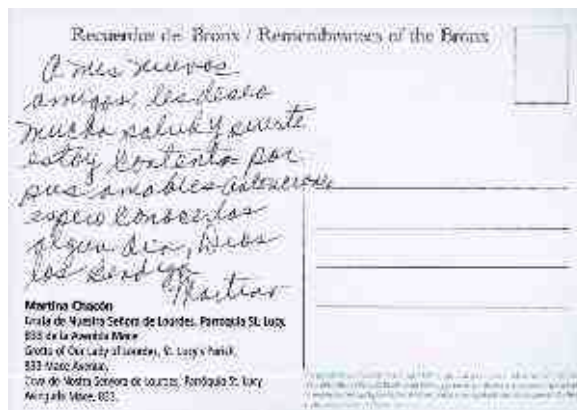
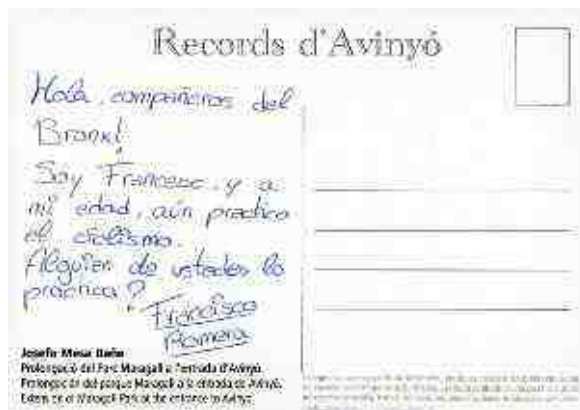
En aquesta xarxa d'estètica relacional, pràctica social i artística, art socialment compromès i art públic, tenim models significatius d'art polític i uns pocs models reals, fora de l'art, d'activisme cultural, social i polític. Val la pena preguntar-se per què l'espai de l'art, tant físicament com discursiva, s'ha convertit en un àmbit per a la crítica social i política. I, en alguns casos, arriba al compromís actiu, que és menys possible en altres àmbits i institucions, com ara les ciències, el treball social i la tecnologia, per anomenar-ne uns quants. Per què els riscos són més alts fora de l'àmbit de l'art? Per a mi, hi ha dos temes clau entrelaçats dins la pràctica social: la instrumentalització enfront de l'agència, i l'eficàcia enfront del fracàs.

Als Estats Units, les prioritats i les polítiques culturals estan canviant. Fa uns anys, Percent for Art va contractar l'artista Tattfoo Tan per a què produís *S.O.S. Pledge* per al P.S. 971, a Brooklyn. Tattfoo va fer la peça central del vestíbul de l'escola, una paret-cortina de marbre amb lletres d'or enunciant *S.O.S. Pledge*.

També va dur a terme una sèrie de tallers amb els estudiants, els quals tractaven sobre com convertir-se en Promotor Orgànic Sostenible (Sustainable Organic Steward). La decisió d'apostar per Tattfoo, qui té una forma de treballar que combina les arts visuals, el disseny i els mitjans socialment compromesos, va ser una decisió del tot conscient, tenint en compte la rígida estructura de finançament de Percent for Art.

La normativa de Percent for Art està dissenyada per encarregar obres d'art de caràcter permanent en la mesura que el projecte de construcció sigui permanent, de manera que el compromís social de l'artista està una mica en desacord amb les pautes legals que donen forma a aquests encàrrecs d'art públic.

Mentrestant, s'han produït canvis institucionals importants en la comunitat de les arts visuals, on s'hi troben els nous programes de Màster en pràc-



tica social (Universitat Estatal de Portland, Califòrnia College of the Arts i Queens College, que va establir recentment un programa de pràctica social en col·laboració amb el Queens Museum of Art).

Blade of Grass es va crear fa gairebé cinc anys per donar suport a “artistes que demostren excel·lència artística i que serveixen com a conductors d’innovació pel canvi social”. I Creative Time segueix programant la seva cimera anual, on s’hi aplega una llista internacional d’artistes i productors culturals, el treball dels quals exemplifica la pràctica pública que promou el canvi social.

Tots aquests canvis en el pensament institucional apunten a un augment del valor dels artistes i d’altres agents que treballen en les arts com a facilitadors del canvi social i polític. Em pregunto qui està encapçalant aquest moviment, si els artistes o les institucions, i si és funció de l’art funcional ser més “finançable”.

Crec en aquest espai aparentment imaginari de l’art, on les preocupacions polítiques i socials es poden abordar sense censura, i tinc l’esperança que la pràctica social es filtrarà en altres camps i discursos –en altres paraules, en el món real– perquè la llibertat d’expressió pugui sostenir-se més enllà de l’espai de l’art.

Què té a veure això amb una relació col·lectiva de llarga distància entre els membres de les comunitats locals d’Avinyó i del sud del Bronx? Aquest projecte d’art, basat en la comunicació iniciada per Nicolás Dumit Estévez, és un exemple de *social engaged art*, en què l’estructura va ser concebuda per l’artista i va continuar sent modelada pels seus participants transatlàntics.

Una característica del projecte d’Estévez, així com dels de Mary Mattingly i de Pablo Helguera, és que les relacions no acaben necessàriament quan la programació oficial del projecte ha conclòs. És en aquests moments, quan el procés artístic oficial s’atura, que comença la vida real, on l’art hi està totalment integrat. | SARA REISMAN

CIRCULACIÓ

TANIT PLANA



CIRCULACIÓ

TANIT PLANA

El territori és viu, el paisatge es va modificant i transformant constantment. Aquesta transformació, en anar-se fent de manera intermitent al llarg del temps, està plena de corbes, desconexions i canvis constants. Aquesta és la situació en què es troba avui el **camí de la transhumància entre Avinyó i Manresa**. Des que no hi passen ramats –ni ara, tampoc, persones–, s’ha anat desdibuixant a causa del desús. Quan els camins es van morint, tot el que els envolta se’ls va menjant, de mica en mica. Hi han crescut verdisses i ha estat interferit en diferents punts i per múltiples elements (carreteres, edificis, polígons, etc.). El camí s’ha anat esborrant, morint i, amb ell, tota una manera de viure i d’entendre el món en el qual vivim.

En aquest context neix **Circulació**, un projecte de **Tanit Plana** emmarcat dins d’**iD MANRESA**, amb l’objectiu de convertir-se en una **plataforma transitòria per a observar com s’ha transformat i com ha anat desapareixent el camí transhumant i què ha anat apareixent en el seu pas**. Entre juny de 2011 i juny de 2012, a partir de la cooperació amb entitats de la zona, l’artista impulsa activitats educatives i una caminada popular, per aconseguir que el camí torni a ser visible, intentar traçar-lo i refer-lo per a recollir allò visible i invisible que es troba al seu entorn.

Per aquesta empresa, l’artista ha buscat persones que l’acompanyin a caminar. Que l’acompanyin a pensar. Que facin fotos del tram caminat. Que l’ajudin a preguntar fotografiant. **Tanit Plana** emprèn el projecte des de la fotografia, tot i que ràpidament s’expandeix cap a la pedagogia –mitjançant els nombrosos tallers que ha realitzat amb col·lectius– o cap a la *performance* col·lectiva, a través d’una caminada popular que ha resseguit el camí transhumà. El projecte també s’expandeix vers la creació col·lectiva, fent que els participants n’esdevinguin coproductors, en ser convidats a recol·lectar imatges durant la travessia, testimonis subjectius d’aquest observatori en moviment.



VIATGE EN RAMAT

ORIOL FONTDEVILA

Ciceró i Quintilià expliquen la proesa que va fer Simònides de Ceos, l’inventor de la mnemotècnia, l’*ars memoriae*. Era al voltant del 500 a.C. quan Skopas va convidar el poeta a cantar la seva victòria en una competició esportiva. Però del panegíric que li féu, Skopas en va quedar descontent, ja que Simònides va dedicar dos terços de l’obra a Càstor i Pòllux, dos joves déus a qui el púgil havia derrotat, i tan sols un terç a ell mateix. Skopas li va fer saber que, en correspondència, solament li podria reclamar un terç dels honoraris que havien acordat, mentre que els altres dos terços els hauria de demanar als déus.

En el banquet de celebració, el porter va avisar Simònides i el va fer abandonar la sala. Havien arribat dos joves que volien parlar amb ell urgentment. Simònides va sortir de l’habitació, però no va tobar ningú que l’esperés a fora.

En aquest mateix instant, el sostre de la sala es va esfondrar i va enterrar sota les runes l'amfitrió i tots els seus convidats. Es considera que fou així com Càstor i Pòl·lux van castigar la vanitat de Skopas, al mateix temps que, fent-lo sortir de la sala i deixant-lo amb vida, van pagar-li a Simònides la seva gratitud pel poema.

Però la proesa del poeta arriba just en aquest moment: quan s'havien d'enterrar els morts. Els cadàvers es trobaven en tal estat de descomposició que era impossible reconèixer-los, i fou Simònides qui va permetre'n la identificació, tot recordant amb exactitud a quin lloc de la taula s'asseia cadascun dels convidats. La memòria prodigiosa que va demostrar, va fer que aquesta figuri com el mite fundacional de l'art de la memòria. Així, el fet que el record del poeta es generés a partir de la ubicació d'uns cossos en l'espai, va fer que l'art de la memòria es considerés, durant l'època antiga i medieval, com un art de l'espai més que no pas del temps. Com una topografia, més que no pas com una cronologia.

Harald Weinrich, de qui recollim aquesta història, apunta que el mite de Simònides va servir per al desenvolupament d'una didàctica per l'artista de la memòria –el retòric, principalment. Aquesta consisteix en què, a l'hora de recordar un discurs, el retòric ha de fixar, primer de tot, una constel·lació de llocs que li siguin coneguts. Els continguts que vulgui rememorar els haurà de transformar en imatges i, a continuació, haurà d'assignar-li a cadascuna d'aquestes imatges una de les ubicacions en què hagi pensat. Així, quan pronuncii el seu discurs, l'artista sols haurà de recórrer mentalment la successió de llocs i d'evocar les imatges amb què hagi associat els continguts. Weinrich explica que, en aquest sentit, l'art de la memòria es desenvolupa “en un paisatge de la memòria, i en aquest paisatge tot el que ha de ser recordat de manera fiable hi té assignat el seu lloc”.¹

Força més recentment, Nicolas Borriaud ha plantejat un retorn a aquesta noció “espacialitzada” de la memòria i del temps històric. Segons el crític, mentre que en la modernitat el passat s'identificava amb la tradició i era quelcom a superar, avui en dia el passat s'interpreta com allò que dona forma al present i com un repositori de recursos que es distribueixen, ja no de manera successiva en el temps, sinó en l'espai i de manera simultània: “vivim en un temps en què res ja no desapareix, sinó que s'acumula sota l'efecte d'un frenètic procés d'arxivament”.²

1. WEINRICH, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica del Olvido*. Siruela, Madrid, pp. 29-35.

2. BORRIAUD, Nicolas (2009): *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, pp. 142-153.



Pel que fa a la pràctica de l'art, Borriaud relaciona aquesta noció del temps amb l'eclosió que ha tingut lloc en els darrers anys del viatge com a forma artística. La percepció del temps històric com una topografia fa que l'artista interessat en el relat històric trobi en el viatge un mitjà òptim a l'hora d'establir connexions heterodoxes entre la dimensió espacial i els marcadors temporals d'un territori determinat. Així es pot plantejar, fins a cert punt, la narrativitat històrica del projecte artístic que es basa en el viatge com una actualització de la retòrica de Simònides.

Un cas semblant és el de Tanit Plana amb el projecte *Circulació*. En el seu cas, el viatge té lloc per una espècie de palimpsest de camins i carreteres de la Catalunya central que remetent a diferents èpoques històriques. El propòsit inicial era resseguir el camí ramader que, fins fa unes dècades, unia Avinyó i Manresa i que s'inscrivía en la ruta de la transhumància, la qual facilitava la migració del bestiar oví entre Poblet i el Carlit, a la Cerdanya francesa. Però les discontinuïtats que presenta actualment aquesta via, els talls que pateix pel fet d'haver quedat inclosa dins finques privades i polígons industrials, i també per veure's travessada per línies ferroviàries i carreteres, així com l'escassa conservació de bona part dels seus trams i l'absolut oblit en què han caigut molts altres, fan del projecte de Tanit un viatge on l'espai i el temps, el paisatge i la memòria es conjuguen amb una promiscuïtat considerable.

EL CONVIT

Circulació parteix d'un encàrrec: el juliol de 2011 l'alberg de cultura Cal Gras, d'Avinyó, va convidar Tanit a realitzar un projecte en el marc d'Art transhumant, un programa amb què el centre d'art promou la producció de projectes al voltant de la tradició ramadera. Quim Moya, responsable del centre, junt amb Eva Quintana, explica que la transhumància havia tingut molta incidència en el seu context i que els hi interessa treballar-la “pel coneixement que porta implícit”.³ La recuperació de la via pecuària, i sobretot de la cultura que hi circulava, es veu des de Cal Gras com la possibilitat de restablir un cert “equilibri entre la natura i l'home”, en el context d'una societat que s'ha de replantejar la manera com ha generat creixement econòmic i desenvolupament social.

“Actualment estem perduts”, diu Quim, “i ens agafem al *feng shui* com qui descobreix la sopa d'all, quan en el nostre entorn també hi havia un coneixement sobre com orientar les masies, les esglésies... Un coneixement de la terra i les seves energies”. Aquest coneixement de la societat rural pràcticament s'ha esvaït en un parell o tres de generacions i, tant els responsables del centre com els artistes que es conviden, generalment es senten orfes d'aquest llegat. Els artistes ni tan sols el van testimoniar, com passava en el cas de Simònides. Es concentren, per tant, en la realització d'intervencions al voltant del camí ramader segons diferents processos i formats artístics,⁴ mentre que la memòria de la transhumància els arriba en forma d'assessorament. Ho fa de la mà de Jordi Torres, un pagès de Sant Feliu Sasserra que col·labora amb el centre d'art i que ha dedicat una part considerable de la seva vida a recórrer els camins i les cases pairals del Lluçanès, a fi de recopilar històries i llegendes i restablir, així, la memòria local.

“Els camins ramaders són les nostres arrels, ja que la transhumància és el que ha lligat el país des de vora mar fins a la muntanya. Des d'almenys

3. Aquesta declaració i les de Quim Moya que prossegueixen van ser realitzades el 25 de juliol de 2013 a Sant Feliu Sasserra, en el marc d'una conversa sobre el projecte *Circulació* entre Oriol Fontdevila, Quim Moya, Laia Ramos i Jordi Torres. Les converses amb alguns dels agents que van contribuir al desenvolupament del projecte i que han servit de base per a l'elaboració d'aquest text van tenir lloc un any després de la realització de la caminada popular, la qual va servir d'eix articulador del projecte. Voldria agrair especialment a Laia Ramos la preparació de les sessions i l'acompanyament en les converses, perquè fou la instigadora de bona part de les qüestions que se'ls va plantejar als diferents interlocutors.

4. A.A. Vv. (2011): *Art transhumant. Avinyó – Prats de Lluçanès*. Cal Gras. Itineràncies, Avinyó. En línia: <http://issuu.com/calgras/docs/arttranhumant>

el segle XII han estat una xarxa d'intercanvi de bestiar, cultural i de persones”.⁵ A diferència del to decreixentista que Cal Gras posa al seu discurs, en sintonia amb el moviment del *slow-movement*,⁶ el discurs de Jordi té un caire més nacionalista i, sobretot, pro-comunitari: “els camins són espai públic, és un patrimoni que és de tots”. Concretament, i pel que fa als camins ramaders, recorda que des del final del feudalisme i fins ben entrat el segle XX, els ajuntaments van dedicar una part dels jornals de prestació amb què cada home estava obligat a servir al comú a les tasques d'esplanació i conservació dels trams que creuaven la seva demarcació.⁷ I, així mateix, apel·la a la llei de l'any 1995, amb què l'Estat va reconèixer els camins ramaders com a béns de domini públic i que, en conseqüència, esdevenen “inalienables, imprescindibles i inembargables”, alhora que en traspassava la seva gestió a les comunitats autònomes.⁸

Tot i la llei específica que actualment els protegeix, “la Generalitat pràcticament no ha fet res”, explica Jordi, per a conservar, i ni tan sols per

5. Aquesta declaració i les de Jordi Torres que prossegueixen van ser realitzades el 25 de juliol de 2013 a Sant Feliu Sasserra, en el marc d'una conversa sobre el projecte *Circulació* entre Oriol Fontdevila, Quim Moya, Laia Ramos i Jordi Torres.

6. El decreixement, com a teoria econòmica i social, i el *slow-movement*, com a corrent cultural, són moviments que pretenen frenar la inèrcia occidental en el creixement i l'expansió econòmiques. El decreixement comença a prendre força a partir dels anys 90 de la mà de l'economista Serge Latouche. Pel que fa al *slow-movement*, va començar a Roma l'any 1989, amb la protesta per l'obertura d'una botiga de McDonald's a la Piazza di Spagna. En ambdós casos, es promou calmar les activitats humanes i recuperar, en paraules de Paul Ariès, “un creixement en humanitat, és a dir; menys béns i més llaços socials, humans i amb la natura”. Sobre el *slow-movement*: http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_lento. Sobre la teoria del decreixement: <http://ca.wikipedia.org/wiki/Decreixement>. LATOUCHE, Serge (2007): *Pequeño tratado del decrecimiento sereno*. Icaria, Barcelona.

7. Tal i com explica Jordi Torres, els jornals de prestació era el nom que rebien “els jornals que els veïns feien per compte del municipi, sense cobrar, per fer obres i millores pel propi municipi. Tots els homes majors d'edat tenien l'obligació de fer tres jornals de prestació cada any. L'ajuntament feia servir els jornals per cobrir les necessitats més peremptòries del municipi, i amb el que més es gastaven aquests jornals era en la construcció i el manteniment de camins”. TORRES, Jordi (2002): *Camins amb memòria. Llegendes, dites i fets de la vora del camí*. Lluçà: Solc. Àmbit de recerca i documentació del Lluçanès, pp. 5-15.

En tant que resulten del treball comunitari, els camins ramaders s'han de considerar béns comuns o béns pertanyents al *procomú* (*pro*, de profit, i *comú*), pels que s'entén “aquells béns, recursos, processos o coses (ja siguin materials o de caràcter intangible), el benefici de les quals, la possessió o drets d'exploració, pertanyen a un grup o a una comunitat determinada de persones”. Els béns comuns sorgeixen a finals del segle XIII, amb la progressiva desaparició del feudalisme, quan determinats béns passen a formar part de les viles i ciutats que havien nascut al voltant dels castells i els assentaments feudals. El terme s'ha actualitzat ostensiblement, a redós del món digital i de la transformació que ha comportat en l'ecosistema de la gestió cultural. Sobre el bé comunal: http://es.wikipedia.org/wiki/Bien_comunal. FRAGUAS, Antonio (2011): “La revolución cultural del procomún”, a *El País*. 28-12-2011. En línia: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/12/27/actualidad/1324940405_850215.html.

8. A.A. Vv. (2009): *Camins ramaders i transhumància a Catalunya. Recomanacions i propostes*. Fundació Món Rural, p. 17. En línia: <http://www.transhumancia.cat/>



a catalogar, la xarxa immensa de camins ramaders que cobreix Catalunya. Pel que fa al Lluçanès, Jordi ha subsanat part d'aquesta negligència pel seu compte i, acompanyat d'un petit equip de treball, s'ha dedicat durant dotze anys a traçar 45 quilòmetres d'un dels quatre camins ramaders que creuen el Lluçanès. Es tracta del Camí Central, en el tram que va des d'Avinyó fins a Torrats d'Alpens.⁹ Segons Jordi, recuperar els camins passa per actualitzar-ne els usos, que avui en dia poden tenir relació amb el lleure i el turisme. En subratlla, però, els beneficis mediambientals i, sobretot, està segur que rehabilitar els camins incentiva la recuperació de la pastura i la transhumància, que novament esdevenen necessàries avui en dia: “a diferència de cuidar els xais en estables i de desplaçar-los en camió, si els poses a caminar, passes dues o tres setmanes en què el menjar d'aquest bestiar no et costa ni un cèntim d'euro. Surt més rendible fer transhumància i la qualitat de la carn és incomparable”.

OVELLES QUE FAN PARKOUR

Tanit, però, no s'havia plantejat mai realitzar un projecte al voltant de la transhumància. És més, amb un cert to de broma diu: “D'entrada estic oberta a tocar tots els temes; però si n'hi ha algun del que potser hagués dit 'jo aquest tema no el toco', crec que precisament hauria estat el de la transhumància!”¹⁰ Els responsables de Cal Gras van convidar aquesta artista atrets per la seva tra-

9. La recuperació del camí va tenir ressò a diferents mitjans un cop es va portar a terme la seva senyalització, que es va fer de la mà de SOLC i del Consorci del Lluçanès. Nota de premsa en línia: http://consorci.llucanes.cat/index.php?option=com_content&task=view&id=505&Itemid=69. Més documentació al web “Gent d'Alpens”, de Lluís Suriñach: <http://www.dalpens.com/2012/06/la-pleta-de-torrats-dalpens-i-els.html>

10. Les declaracions de Tanit Plana que apareixen al llarg del text procedeixen de dues converses que van tenir lloc entre Oriol Fontdevila, Tanit Plana i Laia Ramos els dies 25 de juliol de 2013, a Manresa, i l'1 d'agost de 2013, a Barcelona. No s'ha cregut necessari diferenciar entre les declaracions que provenen d'una conversa i de l'altra.

jectòria com a fotògrafa i per l'interès que mostra en el treball col·laboratiu. També per una qüestió d'intuïció: “coneixíem el seu treball i ens arribava una bona *onda*”. Si Tanit va acceptar la seva proposta és perquè, diu, “crec en aquestes intuïcions. D'entrada, la transhumància em queda molt lluny, però m'agraden els reptes”. Tot i així, admet que la qüestió militant amb què venia servit l'encàrrec li va suposar una dificultat a l'hora de trobar el seu lloc i d'elaborar una proposta: “Si m'he de posicionar com el Quim o el Jordi, jo no puc fer aquest projecte. Jo em sento més còmode si genero una situació experimental, una acció que generi preguntes, no pas una acció de manifest polític”.

Probablement sigui per aquesta raó que la solució que va plantejar Tanit va passar per descentrar, primer de tot, allò que els seus amfitrions pressuposaven: “El Quim em deia de situar el projecte al voltant de la ruta que havia recuperat el Jordi, des d'Avinyó fins a Prats de Lluçanès, que està molt ben marcada. Ho deia per seduir-me. Però a mi això no em seduïa gens”. Cal Gras donava per fet que “treballar la transhumància era anar cap amunt”, ja que en direcció cap a Prats s'hi trobaven els valors que el centre volia recuperar. Tanit, en canvi, es va fixar en la direcció contrària, cap on el camí es perdia i “cap a on ja tot era asfalt”: el mateix Camí Central, però en el tram que des d'Avinyó baixa fins a Manresa.

Curiosament, en aquell moment, l'interès de Tanit a orientar el projecte en aquesta direcció es va veure refermat per l'arribada d'un nou soci, Idensitat, una plataforma que des de 1999 experimenta amb formes de connectar la pràctica artística amb els entorns socials.¹¹ Davant la circumstància que els ajuntaments de Calaf i de Manresa havien retirat el suport que havien atorgat al projecte durant els anys anteriors, Idensitat es va replantejar la vinculació amb el territori, tot reforçant la col·laboració que d'un temps ençà havien establert amb Cal Gras. És així com, a mitjans de 2011, les dues entitats van negociar la possibilitat de coproduir *Circulació*, i van aplicar-hi un remanent que Idensitat disposava de l'Ajuntament de Manresa, el qual va

11. <http://idensitat.net/>

suposar una injecció important de recursos al projecte i li va permetre créixer considerablement.

La procedència del capital va fer que Manresa esdevingués en un dels pols d'articulació del projecte. A més, i des del punt de vista de Tanit, la incorporació d'Idensitat fou beneficiosa “per una qüestió de discurs” i en tant que li permetia un cert distanciament de la causa rural. En contrapartida, ella explica que una de les demandes que va rebre per part de Ramon Parramon, director d'Idensitat, era que el projecte fos molt participat, “cosa que personalment també em venia de gust, però que Cal Gras, en canvi, no m'havia demanat”.

Va ser llavors que el projecte *Circulació* va prendre forma. La proposta que Tanit va fer a les dues organitzacions fou la de realitzar un safari fotogràfic popular: va convocar una caminada per resseguir el tram de camí ramader que va d'Avinyó a Manresa, tot convidant els participants a realitzar fotografies i a actuar, així, com a recol·lectors d'imatges d'un tram de camí pràcticament desaparegut i d'un paisatge considerablement ambigu. Segons Tanit, el format participatiu té interès perquè permet sumar lectures i, així, multiplicar les conclusions a què s'arriba amb els projectes. A més, convidar els participants a realitzar fotografies li servia per a facilitar aquesta disseminació i també com a suport des del qual formular preguntes i instigar a “preguntar fotografiant”.¹²

L'agost de 2011 va tenir lloc la primera excursió per a preparar la caminada. Un grup reduït de persones, format pels impulsors del projecte, va sortir de Cal Gras per seguir un itinerari que Jordi s'havia encarregat de traçar. Segons Jordi, “molts trams del camí fins a Manresa es conserven bé, tot i que, és clar, està molt més tallat que no pas cap a Prats”. La impressió d'alguns dels organitzadors, però, va ser justament la contrària. Segons Laia Ramos, coordinadora d'Idensitat, “va ser un itinerari assaig-error. No és que sortegéssim obstacles, és que realment no sabíem quin camí s'havia de seguir. El contacte que Jordi té amb pagesos i ramaders del Lluçanès no l'ha tingut amb els de cap *avall*, on en realitat no hi queda pràcticament ningú vinculat amb el treball de la terra. No pot tenir, doncs, el mateix coneixement del terreny”.¹³

12. Tal i com es descriu en el web d'Idensitat: “En aquest projecte, Tanit Plana busca persones que l'acompanyin a caminar. Que l'acompanyin a pensar. Que facin fotos del tram caminat. Que l'ajudin a preguntar fotografiant. La proposta –segons la mateixa artista ha definit– està motivada per diferents obstacles, i és precisament a través de l'exposició d'aquests obstacles que es podrà anar desgranant i entenent.”

13. Aquesta declaració, i les de Laia Ramos que prossegueixen, van ser realitzades en dues converses entre Oriol Fontdevila, Tanit Plana i Laia Ramos els dies 25 de juliol de 2013 a Manresa, i l'1 d'agost de 2013 a Barcelona. No s'ha cregut necessari diferenciar entre les declaracions que provenen d'una conversa i de l'altra.

La trentena de quilòmetres que l'equip va realitzar per diferents tipus de vies, perduts per entre horts i polígons, enmig del no-res del Pla de Bages i amb unes dificultats extremes en el moment de creuar l'Eix del Llobregat i els dos carrils de les rondes a l'entrada de Manresa, van servir-li a Tanit per constatar que el camí ramader ja no existia: “d'aquesta excursió, el que em va semblar meravellós és que el camí no hi fos. Em va semblar brutal. Perfecte”. Pel que fa a Cal Gras, en canvi, va considerar que, si del que es tractava era de convocar una caminada popular, sota cap concepte es podrien prendre els riscos que el grup va assumir aquell dia.

OVELLES QUE FAN DE PASTOR

Una consideració tradicional de l'etnografia entén que la comunitat que perdura en un mateix poblat és capaç d'engendrar unes formes de vida i uns sistemes culturals genuïns. S'ha tendit a associar la producció cultural amb la condició de residència estable. James Clifford, en canvi, ha estat un dels antropòlegs que ha cridat l'atenció sobre la importància del viatge en relació a la producció de formes de vida col·lectiva. Des del seu punt de vista, els valors i els significats culturals es produeixen, precisament, quan les societats es mobilitzen i es desplacen, quan entren en circulació i interaccionen. Segons Clifford, més que en la permanència, “l'acció cultural, la configuració i la reconfiguració d'identitats es realitza en les zones de contacte”.¹⁴

La transhumància no sols consistia en la circulació de bestiar, sinó que els camins ramaders van ser les principals vies per on les societats rurals es desplaçaven i interaccionaven entre si. Els camins eren un mitjà, un instrument de mediació que permetia la construcció de significats culturals en una societat determinada. I, així, més que fixar-ne les comunitats i mantenir-les identificades segons unes mateixes “maneres de viure i entendre el món”,¹⁵ el camí, en tant que facilitava els desplaçaments, els va proporcionar la possibilitat de transformar-se.

14. CLIFFORD, James (2008): *Itinerarios transculturales*. Gedisa, Barcelona, p. 18.

15. El convenciment que amb la desaparició del camí desapareix una manera d'entendre el món, es troba en el text de difusió del projecte en el web d'Idensitat: “Quan els camins es van morint, tot el que els envolta se'ls va menjant, de mica en mica. Hi han crescut verdisses i ha estat interferit en diferents punts i per diferents elements (carreteres, edificis, polígons, etc.). El camí s'ha anat esborrant, morint, i amb ell tota una manera de viure i d'entendre el món en què vivim.”



La poca consternació que Tanit mostra en relació a la desaparició del camí ramader s'avé amb aquesta consideració. Ella diu: “els camins tenen una vida pròpia. Neixen, moren, canvien de forma, es modifiquen constantment. Si et pares a pensar en la quantitat d'asfalt que hem trepitjat en aquestes excursions, és fàcil arribar a la conclusió que el camí transhumà senzillament s'ha transformat amb la tècnica que tenim ara, amb la carretera”. La transformació de les societats ha portat a què no només canviï la seva cultura, sinó que també ho facin els mitjans que s'utilitzen per activar-la. I des d'aquest punt de vista, la substitució dels camins per carreteres és quelcom que no tindria per què dramatitzar-se.

Tot i així, la lliçó de la transhumància té una incidència important en el projecte *Circulació*. Es constata quan l'artista, en lloc de defensar les qualitats que anaven a remolc de la via pecuària des d'una perspectiva històrica, opta per mobilitza-les de nou en el present. Més que com un sol itinerari, Tanit planteja el seu projecte com una xarxa de camins, la qual ha de possibilitar la interacció entre els diferents actors que es mobilitzen en el projecte. Tanmateix, com passava amb els camins ramaders, es procura que aquests camins funcionin com un bé comunal i que, amb les negociacions sobre l'itinerari a seguir, es satisfacin les agendes dels actors que s'incorporen en el projecte.

Precisament, l'elisió d'un posicionament rotund per part de Tanit sobre la transhumància permet que les *ovelles* que es sumen al ramat vegin incrementada la seva capacitat d'actuació i que s'apropiïn de parts de la proposta. I això fins al punt que, amb *Circulació*, es produeix una certa intermitència: els diferents actors amb què es col·labora funcionen com a ovella i com a pastor.

Al llarg del primer semestre de 2012 va tenir lloc el reclutament de participants per la caminada popular. L'estratègia va consistir a oferir a diferents entitats del territori la possibilitat d'hostatjar tallers de fotografia que serien impartits per la mateixa Tanit, els quals es podien adaptar als interessos específics de cada organització i, així mateix, sumar-se als seus programes com

a activitats obertes al públic. Idensitat i Cal Gras es van dedicar a localitzar els grups entre l'àrea d'Avinyó i de Manresa, tot procurant que tinguessin un perfil heterogeni. Tal i com explica Laia, es va tractar de “grups que podien accedir al projecte motivats per diferents interessos, entre els quals podem diferenciar els que tenien un interès esportiu, els que tenien un interès artístic i les organitzacions de caire social”.

Els grups “d'interès esportiu” eren el Centre Excursionista d'Avinyó i el grup Posa't en Marxa, de Sant Fruitós del Bages. A canvi d'un taller de fotografia en plena natura, se'ls va demanar que fessin difusió de la convocatòria de caminada entre el sector de l'excursionisme. Però, sobretot, i després de l'episodi de *parkour* que l'equip impulsor havia protagonitzat uns mesos enrere, amb l'intent de seguir les traces de la transhumància, es va demanar a ambdues organitzacions la seva col·laboració per traçar el camí que finalment es seguiria amb la caminada.

“Els centres excursionistes estan avesats a traçar camins per a un centenar de persones”, explica Laia. I així, de la informació que aportava Jordi i que era la més pròxima que es disposava del camí original, se'n va derivar una interpretació aproximada que discorria per camins regulars. El grup d'Avinyó es va encarregar de traçar el camí des d'Avinyó fins a Sant Fruitós de Bages i, els d'aquest poble, de traçar el camí fins a Manresa. Amb tot, explica Tanit, “aquí hi van entrar en joc les idiosincràsies dels nostres interlocutors, perquè el grup de Sant Fruitós no volia trepitjar asfalt sota cap concepte. Segons ells, aquest no és l'esperit de les caminades populars”. Però no només es va tractar de trepitjar més verd, sinó que el grup de Sant Fruitós també va introduir en el traçat de la caminada una llarga desviació que va portar el grup a passar per la Font de les Tàpies, amb la finalitat de gaudir de la qualitat d'aquest paratge natural.

Pel que fa als col·lectius “d'interès artístic” van col·laborar Ca la Samsona, un ateneu cultural de Manresa, i Clic Cabrianes, un festival de fotografia del mateix poble. És significatiu que les organitzacions del territori especialitzades en fotografia i arts visuals no van sumar-se a la xarxa de tallers.



Laia i Tanit entenen que possiblement van trobar irrellevant la proposta, atès l'escàs èmfasi que es feia en qüestions de tècnica artística. Per contra, és entre els grups que Laia classifica “de caire social” on la proposta va tenir millor acollida. En especial, destaca la implicació del Grup +16 de l'Espai Jove de l'Ajuntament de Manresa. Tal i com explica Núria Empez, coordinadora del programa, el Grup +16 “està format per adolescents nouvinguts, que majoritàriament no tenen papers, que no estan en edat d'escolarització obligatòria i que, pel fet de no saber l'idioma, ja no els volen a cap institut”.¹⁶

El taller de fotografia i la caminada popular van ser una motivació molt gran per aquest grup. En consonància amb això, una de les innovacions que la seva implicació va introduir al projecte fou que el safari fotogràfic va canviar de perspectiva. En lloc de recol·lectar d'imatges del paisatge, el Grup +16 va fer palès, per primer cop, l'interès a observar la pròpia comunitat que s'anava construint amb el projecte. Núria explica que “el taller va servir per a dignificar la imatge del que fem a Serveis Socials. Els *nanos* tenen la sensació que sempre fem coses *cutres*, i tenir la seva foto d'un retrat d'algú que és artista els empodera molt més del que us podeu arribar a imaginar”. Per una demanda del mateix espai, per tant, és amb el Grup +16 que la Tanit procedeix a la realització d'una sèrie de retrats dels seus integrants.

Si observem les fotografies que es van produir durant la caminada, veurem que es poden classificar en tres tipus d'imatge: primer de tot, les que sota la consigna del “preguntar fotografiant” van fer els mateixos participants, les quals mostren detalls del paisatge natural i humà que es va recórrer. Crida l'atenció que entre aquestes imatges s'hi trobin ben poques vistes panoràmiques. A més, en la proximitat que mostren respecte a allò que s'observa, sembla que s'hi faci eco de la màxima “no es pot veure el món

sense recórrer-lo”, que recentment ha explorat la filòsofa Marina Garcés en el seu assaig *Un mundo común*.¹⁷ Segons Garcés, la necessitat de repensar el nostre vincle amb el món passa per “abandonar la mirada frontal”, la panoràmica que disposa les coses davant dels ulls i que, amb la seva expectativa d'objectivació, no fa més que induir l'espectador a la passivitat.

Els participants de la caminada es trobaven en disposició de recórrer el camí, més que de contemplar el paisatge des de la distància. A banda, els camins no facilitaven les vistes panoràmiques. Les representacions que resulten de les seves càmeres, per tant, probablement es corresponen a la “visió perifèrica” que descriu Garcés, que és pròpiament la “d'un ull involucrat”. Aquesta visió no és distant de la realitat i esdevé inevitablement parcial; es correspon amb un ull “involucrat en el cos de qui mira i involucrat en el món en que es mou. En la perifèria de l'ull hi ha la nostra exposició al món: la nostra vulnerabilitat i la nostra implicació”.¹⁸

El segon tipus d'imatges són les que Tanit i el seu equip van realitzar per mitjà d'un petit zepelí que sobrevolava el grup d'excursionistes en alguns punts de l'itinerari. Es tracta de fotografies aèries, potser les més espectaculars que es van obtenir durant el viatge. La seva peculiaritat rau en el fet que aquestes vistes d'amplitud panoràmica no pretenen copsar el paisatge, sinó que ho fan del propi grup quan circula pels diferents tipus de via.

El tercer grup d'imatges són, finalment, les que el projecte hereta directament de la implicació del Grup +16 i que consisteixen en els retrats individuals que se'ls va fer als participants de la caminada en el moment que arribaven a Manresa. Aquestes imatges, juntament amb les que es prenen des del zepelí, evidencien fins a quin punt en l'òptica del projecte havia anat guanyant pes la pròpia observació del cos social.

Els tallers havien ofert l'oportunitat de formar un grup considerablement divers per a la realització del projecte. La caminada esdevenia una ocasió per fixar-se en els canvis que han succeït a l'entorn, però també per “aprendre a veure el món que hi ha entre nosaltres”.¹⁹ L'articulació d'una nova comunitat i el treball col·lectiu van fer inevitable que l'estranyament pel paisatge trobés continuïtat en l'estranyament pel *nosaltres*. És així com, amb *Circulació*, el camí s'activava de nou com a mitjà, com un camí que una vegada més convidava la societat a desplaçar-se, a negociar amb els interessos aliens i, tanmateix, a reconfigurar les identitats i els valors culturals en les seves “zones de contacte”.

16. Aquesta declaració de Núria Empez i les que prossegueixen van ser realitzades el 25 de juliol de 2013 a Manresa, en el marc d'una conversa sobre el projecte entre Núria Empez Oriol Fontdevila, Tanit Plana i Laia Ramos.

17. GARCÉS, Marina (2013): *Un mundo común*. Edicions Bellaterra, Barcelona, p. 74.

18. GARCÉS, *Op. cit.*, pp. 111- 114.

19. GARCÉS, *Op. cit.*, pp. 111-114.



EL RECORD

A l'arribada a Manresa, Tanit va considerar que s'havia produït una concessió que havia d'assumir a desgrat. Històricament, les ovelles creuaven el centre de la ciutat i passaven pel passeig Pere III. Però l'ajuntament de Manresa no li va permetre a l'artista acabar la caminada amb un dinar popular al bell mig d'aquesta via, un dels eixos principals de la ciutat. En lloc d'això, es va habilitar el pati posterior del Centre Cultural El Casino per fer l'àpat. Però, segons Tanit, aquesta va ser "una renúncia dolorosa", perquè "el dinar al passeig hagués aportat un component més festiu al final de la caminada, així com hagués fet que altra gent de la ciutat s'assabentés del projecte. La idea inicial era instal·lar també una pantalla des d'on projectar les fotografies que havien fet els participants, però amb el canvi d'ubicació aquest element perdia el seu sentit".

Jordi, per la seva banda, va manifestar durant el dinar la seva decepció per les concessions que s'havien fet al llarg de l'itinerari. En especial, es va referir a la volta que el grup excursionista de Sant Fruitós va promoure per la Font de les Tàpies, ja que "va estar bé com a excursió, per caminar, però que si del que es tractava era de fer el camí de la transhumància, hàviem estat fent una altra cosa. Hi havia la possibilitat que la ruta fos més popular sense la necessitat de fer tantes trampes".

Tanit, però, insisteix que el pas del camí de la transhumància que va d'Avinyó a Manresa no està clar i, així mateix, apel·la a les paraules de Jordi, qui li havia explicat que el camí ramader havia anat canviant el seu traçat al llarg de la història: "cada cop que s'havia de fer una carretera o un pont, això perjudicava el camí. Els ajuntaments ressituaven la ruta i feien anar els xais per una altra banda". Sense anar més lluny, això succeí en el mateix passeig Pere III: després del bombardeig del pont de Sant Francesc durant la guerra civil, es va haver de canviar la ruta dels ramats, que a partir d'aleshores van entrar a la ciutat pel Pont Vell i la van creuar pel torrent de Sant Ignasi.

"A mi aquest camí mai no m'ha semblat sagrat", diu Tanit, "en el sentit que hi hagi un sol trajecte i que sigui el que s'ha de respectar". El traçat del camí ramader ha canviat amb el temps, a través de les negociacions entre les comunitats que en feien ús. I, pel que fa a *Circulació*, podem considerar que l'aspecte comunitari ha prosperat en la mesura que s'ha negociat l'itinerari que es va seguir durant la caminada entre els actors implicats.

Probablement era aquesta la intenció quan, des de bon principi, es va projectar la ruta d'Avinyó cap a Manresa, enlloc de fer-ho cap a Prats.



Ho interpretem com una deriva, com una línia de fuga que tenia la missió de desterritorialitzar els llocs comuns de la transhumància i de forçar-ne una sortida. Perquè, efectivament, en el camí cap a Manresa no hi ha la possibilitat que cap Simònides s'atribueixi l'autoritat individual en l'exercici de recordar. Ans al contrari, les llacunes d'oblit que s'obren en aquest tram poden eixamplar els marges de la negociació i transformar, així, l'exercici de memòria en una empresa plural.

En el paisatge de Simònides, l'oblit no hi tenia cabuda. Es tractava precisament d'una mnemotècnica, que prometia a l'artista de la memòria eradicar l'oblit del paisatge construït mentalment. Tot i que, ben mirat, tant la memòria com el paisatge requereixen de l'oblit per adquirir forma. Tal i com Marc Augé explica en la seva aproximació antropològica a l'oblit, ni el paisatge ni la memòria es construeixen solament a través de presències: “les memòries són modelades per l'oblit, de la mateixa manera que els contorns de la costa els modela el mar”. El paisatge és producte de la interacció entre una força que l'erosiona i la resistència de la costa, en aquest cas. En correspondència, Augé planteja que “l'oblit és l'energia vital de la memòria”, mentre que el record, allò que resisteix el procés d'eliminació, és senzillament “el producte que en resulta”. Si no poguéssim oblidar, afegeix Augé, la memòria quedaria ràpidament col·lapsada i ens seria impossible mantenir-nos actius en el present.²⁰

En el cas de *Circulació*, el reconeixement de l'oblit com un component de la construcció del paisatge és el que permet que l'art de la memòria acabi per anar de bracet amb l'art de la negociació. L'escàs rastre del camí permet que, de nou, la memòria i la comunitat existeixin com a projecte i no com a quelcom que ve donat. I és així com l'acte que es planteja al voltant de la transhumància pren el sentit que la paraula “com-memorar” té de “recordar junts”,²¹ de recordar en comunitat. Això és, un acte de commemoració que existeix com un repte pel present i des del qual la comunitat visualitza els seus lligams, els camins que ha seguit i els encreuaments que ha deixat enrere, les desviacions que han tingut lloc, les seves transformacions sobtades i les que de manera regular l'han portada a construir-se com a tal.

Ara bé, fins a quin punt *Circulació* va ser eficaç en aquest sentit? El projecte va sacrificar part de la dimensió històrica del camí, a fi de prioritzar l'actualització del valor comunitari dels camins de transhumància. Però observem,



a més, com les negociacions que es van portar a terme van dulcificar considerablement l'itinerari i van mitigar els contrastos del paisatge. ¿En quina mesura les negociacions van comportar que s'optés, així, pel camí fàcil? ¿En quina mesura el camí que es va escollir finalment va ser el més adient per plantejar una reflexió al voltant de les transformacions que han tingut lloc en la nostra societat i en el paisatge?

Tanit explica que el dia de la caminada sols va tenir el *feedback* d'un dels participants. Era un home que anava sol. Se li va acostar i li va dir: “ha tingut molt sentit tot el que hem fet”. Segons explica Tanit, aquest home hauria tret les seves pròpies conclusions de l'exercici d'observació. Tot i així, ella és la primera a admetre que el diàleg posterior amb els participants ha quedat pendent. Amb aquesta publicació, i amb l'exposició que tingué lloc a ACVIC Centre d'Art de Vic l'octubre de 2013, la intenció era restablir aquest diàleg amb els participants i fer que seguís desplegant-se el potencial reflexiu que amb *Circulació* s'havia procurat al voltant de la memòria, el paisatge i la societat. | ORIOL FONTDEVILA

20. AUGÉ, Marc (2004): *Oblivion*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London, pp. 20 – 21.

21. ESTÉVEZ, Fernando (2010): “Archivo y memoria en el reino de los replicantes”, en: ESTÉVEZ, F.; DE SANTA ANA, M. (eds.), *Memorias y olvidos del archivo*. Lampreave, Tenerife, p. 36.

UMP - UNITAT MÒBIL DEL PAISATGE

MIXITÉ (MARTA CARRASCO I SERGI SELVAS)



UMP - UNITAT MÒBIL DEL PAISATGE MIXITÉ (MARTA CARRASCO I SERGI SELVAS)

Unitat Mòbil del Paisatge és un projecte de Mixité amb el qual s'ha reflexionat sobre la construcció del paisatge i el patrimoni, les ciutats i els territoris, en el context de Manresa i la Catalunya central. U.M.P. representa l'activació d'un dispositiu mòbil que constitueix, alhora, un mecanisme catalitzador de processos de reflexió crítica sobre el territori, un element generador d'activitats i un arxiu de la documentació i els materials generats durant el procés de recerca col·lectiva.

El projecte s'ha articulats en dues fases. La primera, de disseny i construcció del dispositiu. La segona, de programació i realització de les activitats educatives en el context, a partir de la posada en relació de col·lectius, agents i institucions culturals i educatives locals.

Durant la primera fase, iniciada el 2013, el projecte es va desenvolupar amb l'impuls i la complicitat de l'entitat ecologista local Meandre, arrelada al territori i amb un gran coneixement de l'entorn natural i agrícola de la ciutat. El dispositiu mòbil es va dissenyar, construir i presentar en un procés de diàleg i treball conjunt amb l'entitat.

Durant els anys 2014 i 2015, s'han generat processos de reflexió crítica que posen en valor els sabers que impliquen la mirada en termes de paisatge, així com les transformacions recents del territori i de la ciutat. Aquests processos s'han desenvolupat en forma de tallers junt amb els col·lectius participants, i en ells s'han imaginat, reflexionat, debatut i proposat noves lectures i mirades sobre la ciutat de Manresa i el seu entorn.

En aquesta segona fase, el projecte es va desplegar a partir de la col·laboració amb centres educatius, associacions i altres agents locals, en forma de trobades de treball amb entitats i agents especialistes del territori, així com de tallers específics en col·laboració amb centres educatius, entitats veïnals i d'educació no formal.



UNITAT MÒBIL DEL PAISATGE. LA FRAGILITAT DEL MÈTODE, EL PODER DE LA COL-LABORACIÓ / EL PODER DEL MÈTODE, LA FRAGILITAT DE LA COL-LABORACIÓ

AIDA SÁNCHEZ DE SERDIO MARTÍN

Hi ha formes de treball cultural (o artístic) on el què és el com, és a dir que allò de què es parla està constituït, en bona mesura, per com s'opera, i es produeix una interdependència essencial entre contingut i mètode. La Unitat Mòbil del Paisatge (UMP) del col·lectiu Mixité (Sergi Selvas i Marta Carrasco), desenvolupada en el marc del programa Estètiques Transversals d'Idensitat, es pot comptar entre aquests tipus de projectes, en la mesura que tant la seva temàtica com les seves formes de procedir es basen en la relacionalitat social i simbòlica entorn del territori.

Així, la UMP neix, abans que res, com a una forma d'activar diàlegs entre col·lectius diversos que tenen un interès particular, o experimenten com a habitants en general, el paisatge físic i social de Manresa i el seu entorn, en particular l'anomenada *Anella Verda*. En la UMP s'hibriden estratègies pròpies de l'arquitectura, les ciències socials, la recerca artística, la pedagogia, l'organització col·lectiva o la documentació, per tal de generar activitats i pro-

cessos de reflexió crítica sobre la ciutat, el patrimoni, el territori i el paisatge amb els agents implicats.

La primera fase, al 2013, es desenvolupa en col·laboració amb l'entitat ecologista Meandre i es materialitza en la construcció d'un dispositiu mòbil: un contenidor amb estructura de ferro i revestiment de fusta que, tancat, sembla un model a escala de la Torre Lluvià (un edifici històric en estat de degradació reclamat per la ciutadania de Manresa) i que, un cop desplegat, permet crear situacions de debat i arxivar documentació relativa als processos participatius que s'articulen al seu voltant. En paraules de Mixité, aquesta transformació d'una torre privada en dispositiu mòbil simbolitza «l'activació d'un passat individual i privat a un futur col·lectiu i públic de la cultura i el patrimoni».¹

La segona fase, entre 2014 i 2015, suposa l'activació del dispositiu per tal d'establir col·laboracions amb diverses organitzacions, de tal manera que es generin nous contextos de debat i lectures plurals al voltant del territori. Aquestes relacions acaben resultant en processos que transcendeixen el dispositiu mateix i han de realitzar-se en llocs i formats diversos.² Aquesta és una altra evidència que són les formes operatives i relacionals, i no pas els objectes i els continguts, el veritable nucli del projecte. De fet, el procés és el contingut, si és que el terme «contingut» continua sent vàlid en aquest context.

Ara bé, el procés de treball de la UMP és exemplar (no en el sentit de modèlic –mai res no és modèlic– sinó d'exemple paradigmàtic) de la complexitat de la col·laboració. Fins i tot quan els eixos d'interès semblen propers i els mètodes de treball es basen en l'escolta i la construcció col·lectiva, mai no està garantida una comprensió compartida del projecte. En aquest text voldria explorar els poders i fragilitats tant del mètode com de la col·laboració, que en els projectes relacionals com la UMP estan íntimament connectats, per tal de comprendre les constants fluctuacions d'aquests dos termes.

El mètode desplega el seu poder com a dispositiu epistemològic i de conducció d'allò social, però s'esberla a cada moment amb les constants sotragades d'una realitat més rugosa que la que apareix en alguns manuals d'intervenció social, per tornar-se a recompondre en formes d'eficàcia que

1. Les cites de Mixité provenen, en tots els casos, de la web del seu projecte <http://ump.mixite.cat>.

2. En concret, la UMP ha dut a terme les següents accions, a banda de la primera col·laboració amb l'entitat ecologista Meandre: dues trobades de treball amb entitats locals relacionades amb el territori; quatre tallers de caire entre investigador i educatiu amb diverses agrupacions i centres formatius (Grup d'artistes El Garbuix, Escola de Música Esclat, Institut Cal Gravat); una exposició; un taller d'anàlisi del territori amb eines cartogràfiques; unes jornades sobre territori i paisatge; i va ser convidada a participar en la trobada de la xarxa Arquitecturas Colectivas.





es desintegraran de nou de maneres diferents, i així successivament. Igualment la col·laboració, que és alhora la base i l'objectiu dels mètodes que aquí ens ocupen, es troba permanentment en procés de des- i re-constitució al llarg dels processos de treball; mai garantida, sempre en mutació. Des d'aquesta perspectiva és evident que no té sentit parlar sobre els projectes col·laboratius en els termes que han esdevingut dominants d'efectivitat o de «bones pràctiques». Construir una comprensió més enllà d'aquests discursos és, en bona mesura, l'objectiu d'aquest text.

Posar l'accent en el mètode és reconèixer la densitat de les formes d'operar: res no es pot pensar i res no pot ocórrer sense un procés de fer. Pot semblar una afirmació òbvia, però sovint oblidem que ni tan sols les idees es desenvolupen en un espai mental abstracte; hem de jugar amb elles, parlar-les, intercanviar-les, escriure-les, desmuntar-les i tornar-les a muntar perquè esdevinguin. Això s'ha posat especialment en evidència en l'àmbit de la recerca, tant de les ciències naturals com de les humanes. Estem força familiaritzats amb l'aspecte dels mètodes propis de les primeres: el laboratori, els aparells de mesura, les bates blanques. Però la mistificació científica ens

3. Per suposat, aquesta concepció encara és més accentuada en el cas de les arts i les humanitats: història, filosofia, literatura, arts, etc. I, per tant, la noció de «recerca artística», en boga darrerament, presenta la suma dels desafiaments propis tant dels debats epistemològics generals com del camp específic de les arts i les humanitats.



porta a pensar que el mètode experimental produeix resultats sense gairebé operació humana.

Bruno Latour ha fet una crítica d'aquesta visió i ha analitzat amb detall la materialitat, fins i tot manual, del mètode científic en textos com *La esperanza de Pandora* (2001). De les ciències socials, especialment les que es basen en la recerca qualitativa, se'n sol tenir un imaginari més intuïtiu:³ el científic observa processos i conductes, llegeix llibres, hi rumia, i n'acaba extraient una teoria. En el seu clàssic *La imaginación sociológica* de 1959, C. Wright Mills (1999) inclou un capítol titulat «Sobre la artesanía intelectual» on argumenta la necessitat de connectar les grans teories socials amb les recerques empíriques, mitjançant un mètode informat teòricament però que mai abandona la seva naturalesa «artesanal». El científic social «fa coses» amb el que observa, el que llegeix, el que pensa: porta un diari, fa buidats bibliogràfics, entrevista gent, registra freqüències, fa quadres i diagrames connectant les observacions amb els conceptes teòrics, contrasta evidències contradictòries, etc., etc. Ambdues referències evidencien que és justament en el mètode on rau el poder de la ciència de produir realitats.⁴

4. Cal tenir en compte, però, que l'escriptura (el context d'explicació), i no només el moment de recerca empírica (el context d'experimentació), és també un moment clau de producció de realitat. La construcció retòrica dels fets estudiats és fonamental en el procés de recerca, com destaquen tant Latour (*ibid.*) en ciències naturals, com Clifford Geertz (1997) en antropologia.



Pel que fa al camp artístic, donat el cas que ens ocupa, que es mou en el territori híbrid de les pràctiques artístiques col·laboratives, la recerca en ciències socials i la pedagogia, té sentit discutir el mètode com una forma d'operar que va més enllà de les nocions convencionals sobre les tècniques artístiques, per endinsar-se en les formes de fer a què feia referència el ja clàssic *Modos de hacer*,⁵ el volum editat el 2001 per Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte i Marcelo Expósito, amb textos tant històrics com actuals relatius a les pràctiques d'art públic, crític i polític. Aquí la noció de «mode de fer» és més genèrica i, de fet, inclouria la de mètode científic que esmentava en els paràgrafs anteriors. En tot cas, l'èmfasi en la manera de fer, el mode, o la forma d'operar connecta de manera directa amb el meu argument que el mètode és l'essència de projectes com la UMP, no només pel que fa al seu sentit conceptual, sinó també als seus efectes subjectius, socials i polítics (de fet, és l'essència de tot tipus de projecte cultural, sols que alguns evidencien explícitament aquest fet i d'altres no).

5. Tot i que els editors no en fan referència, és impossible no establir una relació entre aquest títol i el del també clàssic *Modos de ver* de John Berger, de 1972. Aquest desplaçament entre el veure i el fer manifesta una transformació essencial en la concepció de la pràctica artística i les formes de la seva agència política. El que comparteixen, però, és la consciència que les maneres de fer són essencials en aquesta agència política.

Tornant a la discussió de la UMP, després d'aquesta reflexió general sobre els mètodes o modes de fer, ara voldria reflexionar sobre processos concrets desenvolupats pel projecte, tot relacionant algunes de les seves formes d'operar i les formes de col·laboració que emergeixen a partir d'elles. Per la limitació d'espai m'ocuparé només del contenidor mòbil, de les intervencions en contextos pedagògics, i del format de jornades, tot i que hi ha altres dimensions metodològiques del projecte que també mereixerien atenció (l'exposició, les cartografies, l'anàlisi i producció d'imatges, les trobades d'entitats).

En les pràctiques frontereres entre l'art i l'arquitectura crítics, l'estratègia de construir artefactes, mòbils o no, que intervenen en l'espai públic amb diverses finalitats té ja un cert recorregut històric.⁶ En el cas de la UMP, el dispositiu té la funció de propiciar dinàmiques com ara debats, tallers, etc. mitjançant les quals recopilar un arxiu col·lectiu sobre el territori manresà. Així doncs, el dispositiu mòbil té un efecte doble: per una banda funciona a manera de sonda que aterra en una realitat física i social, i es desplega per captar-ne les característiques. Però, alhora, modifica aquesta realitat, ja que

6. El projecte impulsat el 2013 per ACVic, Can Xalant, i Idensitat, *Ceci n'est pas une voiture* (<http://idensitat.net/ca/idceci-nest-pas-une-voiture>), recollia 70 exemples d'intervencions amb dispositius mòbils en l'espai públic.



la seva simple presència crea una anomalia que transforma la percepció afectiva i les relacions socials al voltant del lloc, activant processos que potser d'una altra manera no succeirien.

En resum, el dispositiu mòbil construeix la realitat alhora que la contribueix a conèixer-la, com fa tot mètode de recerca. Per altra banda, el dispositiu mòbil de la UMP també ha posat en evidència els límits d'aquesta mena de propostes: al final, el dispositiu no va ser rellevant en els subsegüents processos de debat, recerca i educació, ja que desplaçar-lo era una dificultat afegida, i va quedar més aviat com un testimoni simbòlic dels inicis del projecte. Això també evidencia que els processos de col·laboració i recerca col·lectiva es produeixen sense necessitat de dispositius i, alhora, que aquests no poden tampoc provocar-los.

La UMP incloïa diverses propostes pedagògiques, d'entre les quals comentaré les exploracions sonores i la construcció d'un aixopluc. En el primer cas, es tracta d'una col·laboració amb l'escola de música Esclat, en la qual nens i nenes de diverses edats van participar en dos tallers: «Sons de la memòria» i «Paisatges sonors», dedicats a crear sons a partir d'objectes relacionats amb la pròpia experiència i a captar l'entorn acústic que caracteritza el territori respectivament. He escollit aquesta proposta perquè sembla la menys directament relacionada amb els objectius de la UMP per la seva naturalesa evocativa i immaterial. Per això mateix és interessant que Mixité decidís incloure aquestes estratègies, ja que implica reconèixer que la reflexió





crítica sobre el territori, el patrimoni i el paisatge necessita incloure els aspectes afectius que es manifesten en l'espectre sensorial. Com ells mateixos afirmen: «els sons tenen una importància destacada en la configuració de la memòria col·lectiva i l'ambient sonor d'un espai és un aspecte únic i diferencial d'aquesta».

La construcció de l'aixopluc es va dur a terme amb alumnes de l'institut Cal Gravat al Museu Comarcal de Manresa, i tenia com a objectiu «entendre la necessitat i el valor de l'arquitectura des de la seva funció més bàsica, el de donar aixopluc als seus habitants contra les inclemències del temps». Malgrat la recepció inicialment escèptica de la proposta per part de docents i alumnat, ben aviat es van implicar plenament en la realització del projecte, que va desplegar-se en quatre jornades, incloent una recerca sobre les formes de construcció de refugis existents en el context, la recollida de materials per reutilitzar, la planificació de l'aixopluc i, finalment la seva construcció al pati del Museu. També és rellevant el fet que es repregui la metodologia de la construcció d'un artefacte, com en el cas del dispositiu mòbil, però modulant-la cap a un treball més col·lectiu, i apostant per la introducció d'un cos estrany i provisional en el centre del museu més que per la mobilitat, però amb un efecte semblant de transformació del significat i les relacions al vol-



tant del lloc: «L'espai del claustre, normalment destinat a algunes activitats culturals puntuals que organitza el propi museu, es convertia en aula d'escola, en plaça, en espai laboratori i en espai expositiu».

Vull acabar parlant del format convencional de la jornada o el seminari, precisament perquè no solem percebre'ls com a mètodes, de tan normalitzats com estan. Però no deixen de ser formes d'activar una relacionalitat tan específica com les anteriors, en aquests cas basades en una certa idea de circulació del discurs públic, que aspira a interpel·lar un sector interessat que potencialment pot ser qualsevol (Warner 2008).

En aquest sentit, es tracta d'un mode operatiu que té els mateixos potencials i limitacions que la mateixa noció de discurs públic: permet obrir-se a una interlocució amb desconeguts i així transcendir la pròpia esfera de legitimitat establerta, però alhora, si aquesta interlocució no es media amb cura, pot acabar no apel·lant ningú. A aquestes paradoxes de la direccionalitat es van haver d'enfrontar les jornades «Territori i paisatge: una aproximació a l'entorn des de les pràctiques culturals col·laboratives» que acompanyaven l'exposició al Museu Comarcal de Manresa, i que van tenir una convocatòria irregular.

Aquesta breu discussió de només tres de les dimensions de la UMP ens dóna una idea de la complexa connexió que existeix entre els modes d'operar i les formes relacionals que es despleguen en els projectes culturals col·laboratius i interdisciplinars, així com de la potència i alhora la fragilitat d'ambdues dimensions. La qüestió no és com superar aquestes fragilitats per aconseguir dissenyar projectes infal·libles que aconseguixin exactament els objectius previstos, sinó comprendre que la naturalesa de la relacionalitat és precisament la de fluctuar (i a vegades fins i tot simultaniejar) entre el poder i la ruptura. Un projecte que revela aquestes fluctuacions és un projecte tan potent i fràgil com la matèria amb la qual treballa. | AIDA SÁNCHEZ DE SERDIO MARTÍN

Referències:

- BERGER, John (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili (1a ed. 1972).
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (comps.) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GEERTZ, Clifford (1997) *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós (1a ed. 1988).
- LATOUR, Bruno (2001) *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa.
- MILLS, C. Wright (1999) *La imaginación sociológica*. México, D.F.: Fondo de cultura Económica (1a ed. 1959).
- WARNER, Michael (2008) *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: MACBA i UAB.



TA'S-----

TRANSVERSAL AESTHETICS----- ART, EDUCATIVE ACTION AND MIDDLE CITIES IDENTITY

TRANSVERSAL AESTHETICS RAMON PARRAMON

Transversal Aesthetics is an experimental platform for projects situated on the intersection between art, education and social space. Subtitled “Art, education and medium-sized towns”, the intention is to create a space of experimentation and confluence between contemporary artistic practices, educational activities, and medium-sized towns; the first of these posing the questions, rehearsing the answers while questioning them in turn; the second as a producer of content, of interaction, and of knowledge-transmission; and the third as cultural and social spaces which generate contexts (instituted in the connection between space, time and relationships). The project is founded upon art’s transversal dimension, its ability to bring together experimentation and activities by means of projects which impact upon singular elements in those urbanised locations in which the project is situated, and which establishes relationships among those elements based upon common themes and shared strategies. The project deploys transversal processes between creators, educators and activist agents in social space, places where the connections between urban, rural and natural spaces come to configure their own realities. Medium-sized towns are urban nuclei in which this singularity becomes tangible.

Medium-sized cities

Transversal Aesthetics advances the development of projects with a strict connection to a specific context in specific locations, in this case, medium-sized cities, understood as frontier spaces between urban and natural environments, where the degree of habitability in relation to these environments becomes more apparent. The vision of the medium-sized city is approached by way of the idea of the territorial connector, taken not only as an urban nucleus, but also as a space which joins together a set of nodes

which broaden their limits, based upon more organic relationships, relationships of affection, and also based upon the presence of elements which may help to simplify or facilitate the lives of the inhabitants. They are pieces of territory in which the tension between the natural and urban spaces shows its presence as much in their tectonic elements as in their cultural dimensions, as well as the dimension of social organisation. In the broadest sense, it might be said that we refer to places where the limits between the rural and the urban have dissolved, or which are delimited by permeability and the strictest relationships of proximity. In this case, we are not so much interested in standards defined by a specific number of inhabitants, but rather, we are interested in exploring and experimenting with those elements which contribute to the betterment of habitability, or the liveable city conditions; while at the same time examining and highlighting the conflicts, the problematics or the negotiations which are created there.

Transversality

Transversal means to cross, to cross over, obliquely or directly. The word carries connotations of complexity, and has relevance to things which braid together various loosely connected elements. Trans- is a prefix which leads us to the idea of displacement, whether spatial, temporal or cultural, and which means “across”. The combination of the prefix trans- with other words leads to questions of mobility, circulation and dynamism. The multiple possibilities of combination of this prefix with other words allows us to imagine forms, processes or possible actions. So, the following combinations present suggestive concepts, to be configured as new projects or new meanings: transit, transport, transform, transmit, transgress, transdisciplinary, transnational, transcultural, transhistoric, translocal. The programme is transversal, in that it emphasises the bringing together of different disciplines and spheres of knowledge which, starting out from artistic practices, may generate new understandings of a particular location, while also bringing other languages and experiences into view. It is also transversal, inasmuch as it attempts to connect artistic practices and arts institutions to other social spheres, acting as a transmission belt driving and boosting the exercise of citizenship through spaces of hybridisation. Transversal Aesthetics, then, brings different strategies into circulation, in order to relate various experiences in specific contexts. It achieves this, based upon projects by artists de-

veloped in collaboration with local bodies, connected to particular or specific characteristics of a local context. This is what is meant by the capacity for transversal action.

About the projects

Transversal Aesthetics’ general objectives are; to realise specific projects, to encourage active involvement, as well as to encourage enthusiasm among participants in the learning-apprenticeship processes, and finally, to raise awareness of existing social creativity in participating locations. The project as a whole attempts to make an impact upon the construction of public and social space through activities, processes and projects which promote the involvement in cultural production of people from various backgrounds.

The intention is to initiate and give continuing support to collaborative practices which connect artistic practices to social contexts in which these practices are not habitual, establishing links between cultural structures and other institutional or self-managed bodies.

It combines processes of research, creation, training, production, mediation, and includes processes of presentation and distribution of results. It includes a complex programme of activities which form the basis for collective reflection upon the cooperative construction of living space, and upon the role of artistic practices in relation to citizen action networks, in a process of transition to a living space with new models of action which encourage creativity and shared responsibility for assembling projects.

The programme has been assembled on the basis of processes and projects driven by artists who work with experimental methodologies developed in the form of educational activities, or by means of other measures of mediation. Based upon these processes and projects, the programme will attempt to generate spaces and moments from which new forms of teaching and learning, integrating shared knowledge, may arise; spaces connecting the spheres of education, of community or citizen action, and involved institutions and cultural bodies; spaces for creating new links which will allow the language of social and creative experience to flourish, in order to construct new narratives regarding living space. So, at certain times, these projects may become catalysts for processes which allow for other reflections regarding specific features of the context to arise, upon which the artists will concentrate their

activities; in others, the projects will act as a megaphone for processes already happening within the context itself. However, in all projects there is, on the one hand, an attempt to discover new ways of analysing and learning about a specific social context, and, on the other hand, an attempt to test out the field of artistic practices as a new platform for the development of interactive educational processes.

Within this framework, a number of questions arise. How to design strategies to legitimate the working processes among all those involved in the various fields and disciplines? How to organise situations which will become an assembly of learning based upon transversality? How will we cope with disagreements? How can we design structures which allow for sustainability? Are these processes elements of innovation for cultural practices and institutions? What effects will these have in other involved fields?

The projects presented in the publication

The publication brings together projects realised in the towns of Manresa and Avinyó. The first edition of *Transversal Aesthetics* was a collaboration with Cal Gras, Alberg de Cultura (Avinyó) and the Museu Comarcal de Manresa (2012), and the second edition, with el Museu Comarcal de Manresa (2012). These two editions have been included in this publication, and precede the third edition which took place between 2016 and 2017 in the towns of Manresa, Mataró, Vilanova i la Geltrú, in the context of Barcelona, and in the towns of Burlada, Huarte and Villava, in the context of Pamplona. The projects presented here pertain to this hybrid space which, by the use of various strategies, connect the natural space and the urban fabric.

Circulació (Circulation) by Tanit Plana is a work about the transhumance routes, the ancient royal roads which have crossed Catalonia and Europe since time immemorial, and which became a network of routes for the passage of herds of grazing animals looking for pasture. There only remain fragments of these roads, since with the passage of time they have been moved or eliminated altogether by urban development, though considerable lengths of these roads have been preserved throughout the countryside. Tanit Plana undertook the project using photography, and quickly expanded it into the field of education – through many workshops which took place with various groups – and into the field of collective performance, with a public derive which re-

traced the transhumance route. The project also expanded into collective creation, turning participants into co-producers. Transit, transform, transmit, as well as transhumance, are a few of the keywords of this project.

In *Memories of Avinyó and Memories of the Bronx (Records d'Avinyó i Records del Bronx)*, Nicolás Dumit Estévez worked with a group of the elderly from Avinyó, and a group of residents from the Casa de Felicidad, an old folks' home in New York's South Bronx. Both experiences attempt to transmit the relationship between art and everyday life, between the artist himself and the two groups which belong to two very different and distantly separated communities; one in an eminently rural population, the other in a metropolitan neighbourhood of New York. A series of photographs taken by each group, representing the context in which they live, was turned into a joint edition of postcards on which to generate an exchange of human experiences, of correspondence, at the same time as learning about both locations from the perspective of involvement. A transcultural, transgenerational and transtemporal project, in which time and trust become essential values.

Mobile Unit of Landscape (Unitat Mòbil del Paisatge) is a project by Mixité (Marta Carrasco and Sergi Selvas) which attempts a reflection upon the countryside and heritage, urban zones and living space, in the context of Manresa and central Catalonia. U.M.P. was the activation of a mobile device which constitutes, at the same time, a mechanism for catalysing processes of critical reflection upon living space, a generator of activities, and an archive for documentation and materials generated during the process of collective research. The project consisted of two phases, one, the design and construction of the device, and the other, the development of a programme of educational activities to take place in the context, based upon building relationships between various collectives, local cultural and educational agents and institutions, in order to bring a critical reflection to the issue of the construction of the countryside, living space and urban space, emphasising the kinds of knowledge which bring another perspective to the conjunction between urban space and the natural environment.

REMEMBRANCES OF AVINYÓ AND REMEMBRANCES OF THE BRONX NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ

In the spring of 2011 Nicolás Dumit Estévez spent three months with a group of seniors from La Casa de Felicidad, exchanging personal impressions, experiences and stories dealing with what it might mean to grow older in the South Bronx. During this process Nicolás invited members of the group to develop art and life actions or to highlight aspects of their daily lives in the borough of New York City that has, perhaps, the most defined persona: the Bronx.

Three months later, Nicolás expanded the scope of his quest, engaging seniors of Avinyó, a town near Barcelona, in ephemeral one-on-one or small group exchanges that sought to shed light on the topic of aging in relationship to memory, remembrances and identity. These exchanges were documented by snapshots generated by the participants. The photographs produced were formatted as accordion postcards that nowadays serve to preserve details of the moments spent together by the residents and Nicolás, while providing future visitors to Avinyó with the locals' views of the town.

“There are three different ways to look at a person's age: The age one feels one is, the age others think one is, and the age one really is!” so said a Bronx elder in the midst of a discussion amongst neighbors.

ONE DAY AT A TIME Nicolás Dumit Estévez

The newest silver strands on my temples and the expanding crows feet around my eyes serve to remind me of the many days that the sun has risen and gone down since I initially approached seniors living in two far distant points on either side of the Atlantic to become mindful of each other. *Remembrances of Avinyó and Remembrances of the Bronx*, as I named the life and art experience that evolved out of my two stays in Catalonia, branched out of my long-term engagement with some of the inhabitants of La Casa de la Felicidad, a building that a tight-knit community of elders in the South Bronx claims as their home. Our work at La Casa de Felicidad goes back to 2011, when I asked fifteen residents to guide me through the process of becoming a Bronxite; a citizen of the Bronx. One of our first collaborations

there resulted in *Growing Older in the South Bronx*, a video documenting performative actions inspired by the day-to-day of the seniors in the New York City borough with perhaps the most distinctive persona: the Boogie Down, as the Bronx is affectively called. Four years later, I find myself dusting off the material culture that *Remembrances of Avinyó and Remembrances of the Bronx* generated, in order to reflect on the actual ephemeral exchanges that took place in a bucolic European town and a fast-pace American metropolis.

Aware of the constraining effects of allowing a specific plan or a wordy artist proposal to determine how I was going to relate to an unfamiliar environment, I answered IDENSITAT's invitation to travel to Avinyó from a purely intuitional spot deep within me. I could feel my chest tightening as I thought aloud: “Let life take the lead and hence map out the path on which you are about to tread. Listen carefully to your surroundings, give attention to those you meet along the way, and keep your eyes peeled for what each day in town is trying to teach you.”

This do-as-one-goes modus operandi required a great deal of trust on behalf of IDENSITAT, trust in myself and trust in others. It also fed on considerable doses of patience, especially when life would put art on low on the back burner. During periods like this nothing I could somehow measure seemed to be happening, which is to say that life was prompting me to take a step back, to look up, or to close my eyes. Evening after evening I would trek to Cal Gras, my hosting organization, through such personalized yet public back alleys that I wondered whether or not I was trespassing on someone's private property. Evening after evening I would make space in my room at Cal Gras to envision versions of the performative locus that I was seeking to co-enact with the elders in Avinyó, and which I could later on re-interpret with the help of their counterpart in the Bronx.

Experiencing Avinyó and the Bronx through the lives of some of their elders meant keeping a pace that, despite being choreographed by individuals older than I, required constant adjustment to their busy schedules and careful attention to my aging feet.

I asked seniors to show me around and, in the act of doing so, to photograph the sites we visited with the camera I put in their hands. The purpose of the images was that they would become mementos, postcards, of our personal encounters, and also serve as a slate on which the group in Catalonia and the Americas could exchange messages through the mail.

However bucolic life in Avinyó may seem on the surface, I soon learned that many of the elders I was in communication with had their days jam-packed with activities. Several of them acted as volunteers to organizations such as Residència Relat, the residency within walking distance from town where older citizens who need special care or medical supervision live. Others made elaborate crafts, practiced yoga, traveled abroad and remained involved in most of the town's cultural goings on. If anything, I learned to move briskly when the group took me on a hike of *La Torre dels Soldats*, the Tower of the Soldiers, a crumbling brick structure that was part of an optical telegraphic network in the Catalonia of the mid-1800s. The road to the top of the monument triggered not only the movement of feet and the stretching of legs, but it prompted as well the myriad stories that re-surfaced from the walkers' memories. There were the narratives related to the sinister cliff along the pastoral landscape, from which a handful of locals is said to have jumped into the void to put an end to their lives. Meandering in and out of our path to the summit, there was a narrow ditch that carried clear water originating from Avinyó's main employer; the pig slaughter house. The treated liquid hid all evidence of its bloody origins before reaching the green countryside to moisten the soil.

Swiftness in the South Bronx was evinced by the speed with which taxis weaving in and out of traffic in the streets and hurried passersby going about their business on the sidewalks, mirrored one another. The seniors and I made the typical New York car service our preferred mode of transportation the morning we rushed to the cascading waters of the Our Lady of Lourdes Grotto, A.K.A. Lourdes of America, an American version of the pilgrimage site in the French Pyrenees. Inside the enclosed garden the bustling outside remained in some kind of mental hiatus until our internal clocks reminded us that it was time to put food in our stomachs.

Our visit to the grotto led us to a pizza place near La Casa de Felicidad, where we sat to chat as we waited for a large pie to come out of the oven. An interesting correlation surfaced for me right on the table by the window facing Third Avenue. Flour was at the epicenter of some of the encounters I had in Avinyó and the Bronx. In the European town, this ingredient was not necessarily kneaded into pizzas but prepared as coca, a traditional Catalan dish that can be configured in a wide range of textures and flavors. In the case of the coca that it is still fresh in my mind, it was made into a soft cake-like

dessert that the seniors and I shared during a picnic in a wooded area on the outskirts of town.

La Font de la Rovirassa, a spring a mile or so from the center of Avinyó, was the goal of our trip the early morning that the elders and I made an appointment to meet at the Plaça Major, the main square. The day we walked to the natural reserve we stopped at different points, one of which was Carme's farm. Our ultimate destination was the former property of Josep Illa Font, a local who, according to the seniors, left Catalonia for the Americas, and who gifted his land to the community. At *La Font de la Rovirassa* we chose one of the picnic tables available to visitors. From my spot on the bench where I sat, I watched with pleasure the homemade dishes that appeared out of tote bags, quickly covering the tablecloth. Amongst the food were the *pets de monja*, nun's farts, the traditional Catalan hard pastries that were meant to be a keepsake from Pepita. Over our food we all talked non-stop about life at home in Avinyó and on the other side of the Atlantic. No nap or rest was taken after the hearty meal, instead, our group headed straight to the nearby playground. Soon enough, the merry –go-round was in our hands.

Play made an unexpected but welcomed inroad into our day. I grabbed my camera to snap a picture of Pilar's legs pointing to the vast sky, as she rocked back and forth on one of the swings.

In the Bronx, play would reveal itself in St. Mary's Park, a patch of green several blocks away from the Hub, the busy epicenter of commerce and interactions on 149th St. and Third Avenue. Much less quiet than *La Font de la Rovirassa*, St. Mary's Park still provided us with a respite from the crowds and with an unusual centerpiece embodied by *la roca*, the rock; the imposing geological formation that crowns the site. This natural monument works as a nature-made slide that throngs of children's bodies have polished over the decades. One of the seniors jokingly voiced her intention to slide down with me from the very top of *la roca*. Another one posed with me for a staged landing that took into account the facial expressions we wore for the lens. Make-believe made absolute sense in this ludic zone. The play we engaged in transcended the constraints of age, counteracting many of the preconceptions a great deal of grownups put on ourselves. The interactions that resulted from this made me curious about the suspension of time that such acts entail. The reality is that one of the seniors was excellent at keeping an eye on her watch and, before we knew it, the game was over. It was time to return to *La Casa de Felicidad*.

The saying "what you see is what you get" did not necessarily apply to all of the images that the seniors in the Bronx were producing with the camera as part of my invitation to create a photographic record of some of the moments that we spent together. Similarly, issues of beauty and taste were obviously at stake. The way I would portray our neighborhoods in the Bronx was different from the one members of the group wanted to showcase their/our home. I could made suggestions for how to reach the sites the elders wanted to visit, but the decision on what to focus the lens belonged ultimately to the photographers. On the other hand, the dichotomy between my way of looking at the Bronx and that of the seniors was a good opportunity to re-image the place beyond its most ubiquitous symbols: some of the iconic graffiti masterpieces that I am so fond of, as well as the intricate metal and wooden filigrees of the elevated tracks of the number 2 and 5 trains. I became aware of the intention of many of the seniors in wanting to portray beauty of a paradisiacal kind. The truth is that the Bronx has Pelham Bay Park, the largest park in in the City. It then made sense to include The Bronx Botanical Garden in our itinerary and to turn the pink hydrangea blooms at St Mary's Park into a postcard of the borough.

Because of the integral nature of the space that the seniors and I were co-creating with our lives, I was cautious not to encapsulate this under a confining label, such as socially engaged art or public art. It is understandable that what we were doing was performative in essence, but I did not feel comfortable calling it a performance art piece. For some time I have been struggling with the shortcomings of this term when trying to describe the likes of *Remembrances of Avinyó and Remembrances of the Bronx*, the organism of some sorts that we were collectively infusing with life. In the end, although I described in writing the encounters as a life and art experience, I am not sure this mattered at all to the elders. Exchange was another term that felt flat on its face during my attempts to introduce *Remembrances of Avinyó and Remembrances of the Bronx* to the group in Catalonia. Several of the elders interpreted it literally. In one occasion, exchange translated into two glass jars: one containing preserved tomatoes and the other a dark fig jam. I accepted the presents with gratitude at the same time that I explained my metaphorical use of the language. With all of this in mind, I constantly questioned myself about the fairness of doing away with art once processes, like the ones that I am describing, were able to stand on their feet and walk on their own. What *Remembrances of*

Avinyó and Remembrances of the Bronx did reveal to me during all these life-art-life push and pulls was that, once art had fulfilled its facilitating role, life achieved the most prominent place within the overall experience. This was fine with me!

Giving others and myself permission to approach life creatively is something that I have been learning from my long-term mentor and friend Linda Mary Montano. The morning that I was scheduled to pick up a group of seniors at the *Residència Relat*, I could not stop pondering on the responsibility that I was assuming. We were to take a van that would drive us from the assisted living residence to the center of town. The purpose of our trip was to go for walk and afterwards to sit for refreshments at a bar in the Plaça Major. The calmness with which our party moved gave me time to consider the profound implications of the simple yet disruptive action that we were slowly performing. I could hear Linda whisper in my ears, all the way from Saugerties, New York, "be safe and make sure no one gets hurt in any way."

Entering town with the seniors from the residency was a remarkable sight of its own. The instant that we stepped out of the van, our treading of the streets of Avinyó disclosed how much of a homecoming this was for those in the group who had previously lived there. One neighbor opened her garage and materialized enough folding chairs for all of us to sit outside to watch time pass by. More than one of those who encountered us was pleasantly surprised at the unexpected return of the former residents. Stories did not allow themselves to wait. It was as if every step that the elders took awoke dormant memories. One senior recognized the house where he lived when he worked as a skilled carpenter who knew how to build even coffins. Not far from his home, there was the brick building where one of the residents who stayed behind spent a lifetime. The place was partially condemned. I peeked through the front door into several lonely rooms. But wait! When I looked into the back yard I caught a glimpse of a young tree that I was told the owner planted before moving out for good. In the middle of its crumbling surroundings, this verdant entity pointed to the resilience of life.

Domestic spaces were a recurrent subject in our exchanges and in the postcards that resulted from them. I still recall the ingredients that Pilar mixed when she demonstrated at her home how to prepare her *salsa verde*, green sauce; a mild blend of apples, parsley and peppers, along with other green items. My response to her hospitality came as an invitation for her to visit me at *Cal Gras* to cook together a *tortilla*, a dish that calls for potatoes, eggs and vege-

tables. At Marga's place, dinner was followed by a generous cup of strong lavender tea. The aromatic potion, I was told by my hostess, was good for inducing relaxation and deep sleep. Lavender became for me the aroma of Avinyó. You could see me stuffing my pockets with the blossoms that I found along the way. I was unconsciously gathering the most sensorial reminders of the experience. However, lavender in Avinyó was not made only into tea, and the crocheted yarn sachets in which Marga stored the dried herb contrasted texturally with the coin and trinket pouches that Rosa Maria crocheted out of plastic supermarket bags. Food in the Bronx had a strong connection to the countries where the seniors from *La Casa de Felicidad* lived before moving to the United States: Puerto Rico, Dominican Republic and El Salvador. Three years later, I can hear in my head the loud sound that the *arepas de yuca*, the patties made out of a *yuca* root and flavored with anise, made throughout Marion's apartment, when she deep-fried them.

How to gradually disappear from the experience that I initiated in Catalonia and the Bronx was a recurrent challenge for me. Perhaps an effective rehearsal for doing so, at least partially, was the swapping of eyeglasses in which Marga and I participated while sitting in Avinyó's promenade one early afternoon. Our spontaneous choreograph spoke of a theatrical exchange of personas within a public context. Yet more than gestural acts like this, I was interested in effacing myself from the picture little by little, one day at a time, and in relinquishing my part as the main character in the cast. Nevertheless, with the expansive distance separating the group of elders in Avinyó from the group in the Bronx, this was quite a task to bring to fruition. In the process of helping both transatlantic counterparts connect, I became the indispensable conduit transmitting the information traded between the here and there. When the postcards that the seniors produced ran their lifespan, and the writing among them dried up, I organized a Skype conversation. This was the first time that they saw each other "face to face." The blessings, jokes, and similar signs of affection they performed for each other on camera became the flesh and blood emojis of the event. Next time let's try to meet in person, I thought. Meanwhile, laughter echoed back and forth from side to side in the cybernetic space, filling the room where we were. Life, like art, was certainly not perfect but it felt mighty good!

—
Remembrances of Avinyó and Remembrances of the Bronx, 2011. Nicolás Dumit Estévez with Antonia

Álvarez, Salvador Castro, Ausberta Colón, Martina Chacón, Hugo Gerónimo, Octavia Gerónimo, María Gaud, Pilar Guiteras, María Rosa Guiteras, Remei Homs, Margarida Jo Xandri, Evelyn Madden, Ana Malpica, Eudoxia Mejía, Joana Merelles, Josefa Mesa Bañe, Carme Morral, Pepeta Morral, Natalia Pascual, M^a Rosa Pont Coll, Francesc Romera, Pepita Serra and Jordi Vilar.

Remembrances of Avinyó and Remembrances of the Bronx is an art and daily life experience conceived by Nicolás Dumit Estévez in collaboration with groups of seniors in Avinyó and the South Bronx. This experience has been co-produced by IDENSITAT and Cal Gras. It was also made possible with public funds from the Bronx Council on the Arts through the New York City Department of Cultural Affairs Greater New York Arts Development Fund Re-grants Program, Bronx Borough President Rubén Díaz, Jr. and the Bronx Delegation of the City Council. Special thanks to William Aguado, the Casal d'Avinyó, la Casa de Felicidad: a program of Phipps Community Development Corporation, Kathi Pavlik, Anna Recacens, Residència Relat, and Joan Vila Puig.

NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ'S TRANSATLANTIC ENGAGEMENT

Sara Reisman

Nicolás Dumit Estévez's transatlantic engagement with two communities – Avinyó in Catalonia and the South Bronx in New York City – is an art-life experiment. Estévez guides the two communities in a process of blurring the edges between art and life, as well as the boundaries between two very different locations and cultures: Avinyó as a bucolic landscape with farms and springs; and the South Bronx as a hub of urban culture and transport. What interests me about Estévez's project is that it raises questions about the distinction between relational aesthetics and social practice. From my American perspective, I consider relational aesthetics to be more grounded in Europe where it has been validated by cultural institutions there, whereas social practice seems to be flourishing in the United States and tends to extend into communities where cultural institutions are less established. Let me elaborate: when I first learned about relational aesthetics, I heard about artists like Rirkrit Tiravanija organizing a meal of pad thai for a dinner party at a gallery, sometime in the late 1990s. Starting with Nicolas Bourriaud's definition that relational aesthetics is "a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of depar-

ture the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space," (Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 113) I would add that relational art is distinct from social practice in that it is often staged for a specific subset of participants, whereas, social practice, as I've seen it emerge since around the year 2000, tends to take place in public and is intended for an unspecified group of participants, in other words, the public. According to Wikipedia, social practice is "an art medium that focuses on social engagement, inviting collaboration with individuals, communities, and institutions in the creation of participatory art." Social interaction is central to both social practice and relational aesthetics. Perhaps the differences between the way they've evolved in the United States and Europe have to do with different social welfare systems. In the United States, art is rarely for its own sake and is many times meant to address a social problem that the system is not successfully addressing. Not being based in Europe, it's difficult for me to know firsthand how well the social welfare system works, but from what I understand, basic needs like health care and higher education are better met in European countries.

This distinction is important because Estévez's project linking Avinyó and the South Bronx seems to reside between the nuanced overlapping space between social practice and relational aesthetics, perhaps a little closer to social practice in the sense that the relationships formed do not depend upon legitimization by arts and cultural institutions. Here in the United States, social practice has emerged as part of an institutional desire to engage communities, sometimes in response to limitations of public art which has been institutionalized in many U.S. cities since as early as the 1960s. This idea, that art and artists should engage communities might be based on a perceived need, on the part of the museums and arts centers, to draw communities into their spaces. Rather than dissect the differences between relational art and social practice, I am interested in asking this question: what is the social function of art?

From 2008 to 2014 I spent seven years commissioning permanent artwork for New York City's Percent for Art program which is the result of a local law that requires that any new construction of public works on city land, built with public funds, incorporate permanent artwork into its design. This process is not conceived as social practice or relational aesthetics, although the process of commissioning an artist to produce an artwork did often feel like a form of par-

ticipatory, legislative theater. Walter Benjamin wrote about the fascist use of art as propaganda. In the process of administering the Percent for Art law for New York City, I became keenly aware of the ways in which art can be instrumentalized. The selection process for Percent for Art commissions involves input from city government agencies, local elected officials, community groups, architects, engineers and an equal balance of arts professionals. With so many interests at play, there were often moments when a selection panel's focus shifted towards the effect the artwork might have within the public landscape or space that is being developed. If you were serving as a panelist, you might be asked to consider the value of an artwork that is also educational for a public school, or an artwork in the form of a shade structure or bench for a plaza, a few standard examples of public art that have an extra function, making up for its frivolity as art by also being something useful. Why is an artwork on its own terms – unabashedly art with no secondary function – not enough? I have often thought that what makes art art is its lack of utility, and that too much usefulness makes an artwork a work of design. In hindsight I realize this notion of functionality making something less artful is a mistake, because even art that is abstract or minimalist has a function, but that utility is determined by the artist and the viewer, though not necessarily in a direct agreement the determination of an artwork's utility starts with the artist's intention that art has value, and therefore use, and that it is ultimately experienced by one or more viewers. Any type of art – useful, decorative, conceptual, social, pedagogical – should be legitimate if the artist has the agency to assert what she deems to be most artistically and aesthetically relevant to the site and context. This reveals public art's institutional preference for artworks that have a relationship to the public space where they will be sited, but what makes an artwork art is subjective. I've recently come to the conclusion that art which is an instrument of the institution can still be good art if artistic subjectivity is supported.

A socially constructed artwork, one that relies on relationships between members of a community who play host to said artwork, is not questioned in the same way that legally mandated public art is (like Percent for Art projects), in part because an artist like Nicolás Dumit Estévez has the social artistic skills to engage in an exchange in which the outcomes are not prescribed to fulfill an institutional goal, nor is socially engaged art regulated by a local law. In this way, its value is partly understood to the de-

gree to which it is or isn't institutionalized. I am interested in how artists can lead the process of facilitating socially engaged artworks, rather than following the parameters of an existing platform.

Like Nicolás Dumit Estévez, a number of New York-based artists have made valiant and transformative efforts beyond conventional art channels. Mary Mattingly whose *Waterpod* (2009) and subsequent *Flock House* (2012) posed the question — in real time and real public space, with the public's participation: "What are the minimum resources we need to live?" A social experiment which hosted more than 200,000 visitors during the summer of 2009, Mattingly's *Waterpod* provoked the public to enter into a sustainability experiment where she lived full time with a small group of collaborators.

A very different public intervention is Pablo Helguera's *El Club de Protesta/Artist Protest Club* (2011), organized by More Art, which engaged a composer, various musicians, and most importantly, community members from Hudson Guild Community Center, in writing and performing protest songs, acknowledging the distance between art and its subjects, with the mission of "writing the new lyrics of current issues and public life."

In this network of relational aesthetics, social practice art, socially engaged art and public art, we have significant models of political art, and a few real models, outside of art, of cultural, social and political activism. It is worth asking why the space of art, both physical and discursive, has become a place for social and political critique, and in some cases active engagement, that is less possible in other arenas and institutions, like the sciences, social work and technology, to name a few. Why are the stakes higher outside the realm of art? For me, there are two key intertwined issues within social practice: instrumentalization versus agency; and efficacy versus failure.

In the United States, cultural priorities and policies are shifting. A few years back, Percent for Art commissioned artist Tattfoo Tan to produce *S.O.S. Pledge* for P.S. 971 in Brooklyn. The centerpiece of the school lobby, a marble curtain wall with gold lettering stating the *S.O.S. Pledge* was produced by Tattfoo, who also conducted a series of workshops with students on how to become a Sustainable Organic Steward. It was a conscious decision on the part of the Percent for Art program to advocate for Tattfoo to work in the way that he does, using a combination of visual art, design and socially engaged means, within the rigid funding structure that underwrites Percent for Art commissions. The Percent for

Art law is designed to commission artwork that is permanent to the degree that the larger construction project is permanent, so this social engagement on an artist's part is somewhat at odds with the legal guidelines that shape these public art commissions.

Meanwhile, there have been significant institutional shifts in the visual arts community, where there are a number of new social practice MFA programs (Portland State University, California College of the Arts and Queens College, which recently established a social practice program in collaboration with the Queens Museum of Art). A Blade of Grass was established nearly five years ago to support "artists who demonstrate artistic excellence and serve as innovative conduits for social change." And Creative Time continues to program its annual summit, which convenes an international roster of artists and cultural producers whose work exemplifies public practice that enacts social change. All of these shifts in institutional thinking point to an increased value placed on artists and others working in the arts as facilitators of social and political change. I question who is leading this move, artists or institutions, and is it a function of functional art being more fundable? I believe in this seemingly imaginary space of art where political and social concerns can be addressed without censorship, and I am hopeful that social practice will seep further into other fields and discourses – in other words, the real world – so that free expression can be upheld beyond the space of art.

What does this have to do with a long distance collective relationship between local community members in Avinyó and the South Bronx? This communication-based art project initiated by Nicolás Dumit Estévez is an example of a socially engaged art project in which the structure was conceived by the artist and continued to be shaped by its trans-Atlantic participants. An aspect of Estévez's project, as well as Mary Mattingly's and Pablo Helguera's, is that the relationships don't necessarily end once the project's official timeline has concluded. It is in these moments, when the official art process stops, that real life begins, one where art is fully integrated.

CIRCULATION TANIT PLANA

Territory is alive. Landscape is constantly modified and transformed. This transformation is full of curves, disconnections, constant changes. This is today's situation for the transhumance path (a path stretching between from Avinyó to Manresa, used in the past by shepherds). It has been a long time since people or flocks of sheep passed by and, owing to long disuse, the path has become indistinct. When paths disappear, all its surroundings begin to eat them, slowly. There are hedges and the path is interfered with different elements in different spots (roads, buildings, industrial state, etc). The path's been blurring, dying, and with it, a whole way of living and understanding the world where we live.

In this context, CIRCULATION begins, a project by Tanit Plana as part of iD MANRESA, aiming to become a transient platform to observe how transhumance road has changed, how it has been disappearing and what has emerged in its path. Between June 2011 and June 2012 and in collaboration with local entities, the artist launched some educational activities and a popular walk, to make the path visible again, to try to draw it and rebuild it, to collect the visible and invisible around it.

In this project, Tanit Plana looked for people to walk with, think with, take pictures with; people to help her ask questions through the action of 'photographing'. Tanit Plana undertake the project from photography and it is rapidly expanding towards education -through many workshops conducted with different groups - or to the collective performance through a popular walk that has lined the transhuman road. The project also expands towards collective creation, fostering all participants to become the real co-producers, by asking them to collect images during the walk, becoming subjective witnesses of this moving observatory.

TRAVELLING IN A HERD Oriol Fontdevila

Cicero and Quintilian both tell about the great achievement of Simonides of Ceos, inventor of the mnemonic technique, the *ars memoriae*. It was around 500 BC when Skopos invited the poet to celebrate his victory in a sporting competition in verse. But Skopos was unhappy with the verses which Simonides wrote, because he dedicated two thirds of

the work to Castor and Pollux, two young gods whom the fighter had defeated, and only one third to Skopos himself. Skopos informed him, by correspondence, that he could only claim one third of the honours due to him, while the remaining two-thirds he must claim from the gods themselves.

At the celebration banquet, the porter warned Simonides, and he fled the hall. Two young men arrived who wished to speak to him urgently. Simonides left his room, but found no one outside. At that same moment, the roof of the hall collapsed and buried the host and his guests in the ruins. This, it was thought, was how Castor and Pollux punished Skopos for his vanity, as well as repaying Simonides, in gratitude for his poem, by making him leave the hall, and so saving his life.

But the poet's greatest achievement came just then, when it was time to bury the dead. The corpses were so badly rotted that each was beyond recognition, and it was Simonides who made it possible to identify them, remembering precisely where at the table each guest had been sitting. This demonstration of prodigious memory was the founding myth of the art of memory. So, the fact that the poet's memory expressed itself through the placement of bodies in space meant that, throughout the ancient and medieval periods, the art of memory was considered as an art which expressed itself in space, rather than one which expressed itself through time; a topography, rather than a chronology.

Harald Weinrich, from whom we have taken this story, points out that the myth of Simonides served in the development of teaching the memory-artist – principally, the rhetorician. The technique consists of, when the time comes to remember an oration, the rhetorician, before all else, fixing upon a constellation of known places. The content to be recalled must then be transformed into images, and after this, each image must be assigned to one of these imagined places. Thus, when making a speech, the artist need only make a mental tour of this succession of places, and so evoke the images with which the content has become associated. Weinrich explains that, in this sense, the art of memory develops «into a memory-landscape, and in this landscape, everything which must be faithfully remembered has a place assigned to it».¹

Considerably more recently, Nicolas Borriaud has suggested a return to this «spatialised» notion of memory and historic times. According to the critic,

while in the modern era the past was identified with tradition and was something to be overcome, in the present day the past is interpreted as that which gives form to the present, and as a repository of resources distributed, not successively in time, but simultaneously in space: «we live in a time in which nothing disappears anymore, but which accumulates due to the effect of a frenetic process of archiving»².

With regard to artistic practice, Borriaud relates this notion of time with the trend which has taken place in recent years of journeying as an artistic form. The perception of historic time as topography means that the artist who takes an interest in historic stories may find, in journeying, an optimal medium when it comes to establishing heterodox connections between the spatial dimension and the temporal markers of a specific location. In this way, and to some extent, the historic narrativity of the artistic project based upon an update of Simonides' rhetorical method may be suggested.

One similar case is that of Tanit Plana, with her project *Circulation* (*Circulació*). In this case, the journey takes place along a kind of palimpsest of pathways and roads in central Catalonia which recall different historic periods. The initial proposal was to follow the herding roads which, up until a few decades ago, joined Avinyó and Manresa, and which formed part of the transhumance road, which made the migration of sheep and goats between Poblet and el Carlit, on the French side of the Cerdanya, easier. But the discontinuity which this road presents us with in the present day, the barriers in the way caused by stretches of the road having become enclosed within private grounds and industrial estates, as well as railway and motorway crossings, and the poor conservation of long stretches, and the complete obliteration in which other stretches have fallen, mean that Tanit's project is a journey in which space and time, landscape and memory, come together with considerable promiscuity.

The invitation

Circulation began with a commission; in July 2011, the cultural hostel Cal Gras, in Avinyó, invited Tanit to realise a project as part of Transhumance Art, a programme in which the art centre promotes the production of projects relevant to the herding traditions. Quim Moya, the centre's director, together

1. WEINRICH, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica del Olvido*. Siruela, Madrid, pp. 29 – 35.

2. BORRIAUD, Nicolas (2009): *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, pp. 142-153.

with Eva Quintana, explains that transhumance had a good deal of impact in the context, and that it interested them to work with it «for the knowledge which it carried with it implicitly»³. The recovery of the grazing route, and above all the culture which circulated around it, was seen from Cal Gras's perspective as a possibility for re-establishing a certain «balance between nature and man», in the context of a society which must reconsider how economic growth and social development is being generated.

«Actually we're lost,» says Quim, «and we're grasping for *feng shui* like someone who discovers the most basic thing of all, when all around us there's knowledge of how to orientate granges and churches... A knowledge of the earth and its energies.» This knowledge of rural society has practically faded away in two or three generations and the directors of the centre, as well as the artists whom they invite, generally feel orphaned from this legacy. Artists need not merely stand witness to this, as happened in Simonides's case. They may concentrate themselves upon making interventions around the pasturing routes according to different artistic processes and formats⁴, while the memory of transhumance comes to them, in the form of an assess-

ment. Jordi Torres turned his hand to this. He is a farmer from Sant Feliu Sasserra who collaborated with the art centre, and who has dedicated a considerable part of his life following the roads and the grand farmhouses of Lluçanès, in order to gather together stories and legends, and so re-establish local memory.

«The pasturing roads are our roots, just like transhumance is the thing which has bound the country together from the sea-shore to the mountains. Since at least the twelfth century, it has been an exchange network for herd-animals, culture and people.»⁵ In contrast to the «de-growth» tone of Cal Gras's discourse, in resonance with the «slow movement»,⁶ Jordi's discourse carries a more nationalist tone, and one which is, above all, pro-community: «The roads are public space, they are everyone's heritage.» Specifically, and with reference to the pasturing roads, he remembers that since the end of feudalism and well into the twentieth century, town councils dedicated one part of the obligatory service which each man must render to the commons in tasks of maintenance and conservation of the stretches of road which crossed their limits.⁷ And thus, he calls to the 1995 law, in which the state recognised the

pasturing roads as goods in the public domain which, as a consequence, made them «inalienable, essential and beyond ownership», passing on their management, at the same time, to the autonomous communities.⁸

Even though the law specifies that nowadays they must be protected, «the Generalitat (Catalan regional governing body) has done practically nothing», Jordi says, to conserve, nor even to catalogue, the immense network of pasturing roads which covers Catalonia. This is why at Lluçanès, Jordi has partly made amends for this negligence on his own account and, accompanied by a small work-group, has dedicated twelve years to tracing out 45 km of one of the four pasturing roads which cross Lluçanès. This is the Central Way, on the stretch between Avinyó heading towards Torrats d'Alpens.⁹

According to Jordi, recovering the roads means bringing their usefulness up to date, which nowadays could be related to leisure and tourism. However, he underlines the environmental benefits, and above all, he is certain that rehabilitating the roads will provide an incentive to the recovery of pasture and transhumance, which are becoming necessary once again in the present day: «As opposed to keeping the herd in pens and transporting the sheep by lorry, if you make them walk, they pass two or three weeks in which their fodder costs not one centim of one euro. Transhumance is more economical, and the quality of the meat is incomparable.»

Sheep doing parkour

But Tanit had never even thought of doing a project about transhumance before. More than that, she says, in a joking tone of voice: «First of all, I'm open to dealing with any theme, but if there was ever any theme of which I would have said, 'I'm not dealing with that', I think it would have been precisely transhumance!»¹⁰

The directors of Cal Gras invited the artist because they were attracted by her career as a photo-

grapher, and because of her interest in collaborative work. It was also a question of intuition: «We know her work, and it gave us a good feeling.» Tanit accepted the proposal because, she says, «I believe in these intuitions. In the beginning, transhumance was a bit distant to me, but I like a challenge.» Even so, she admits that the militant question which came with the commission posed difficulties when the time came to find her place and work out a project: «If I took Quim's or Jordi's positions, I could not do this project. I feel more comfortable generating an experimental situation, an action which generates questions, not at all an action of political demonstration.»

It was probably for this reason that Tanit's solution was first of all to distance herself from her hosts' presuppositions: «Quim told me to situate the project around the route which Jordi had recovered, from Avinyó to Prats de Lluçanès, which is very well marked. He said that to seduce me, but it didn't seduce me in the least.» Cal Gras assumed that «working on transhumance is going high» towards Prats where the values which the centre wished to recover were to be found. Tanit, on the other hand, fixed upon the opposite direction, towards where the road is lost and «towards which everything is asphalt», the Central Road itself, but on the *downhill* stretch towards Manresa.

Curiously, at that moment, Tanit's interest in orienting the project in this direction was reaffirmed by the arrival of a new partner, Idensitat, a platform which, since 1999, has been experimenting with ways of connecting artistic practice with social environments.¹¹ Faced with circumstances in which the town councils of Calaf and Manresa had retired the support which they had lent the project in previous years, Idensitat was reassessing its connection to landscape and living spaces in general, while reinforcing the collaboration which it had established with Cal Gras not long before. For this reason, in mid-2011, the two organisations negotiated the possibility of co-producing *Circulation*, and applied funds left over from Idensitat's relationship with the

3. This statement, and those from Quim Moya, come from part of a conversation regarding the *Circulation* project which took place between Oriol Fontdevila, Quim Moya, Laia Ramos and Jordi Torres on the 25th of July, 2013, at Sant Feliu Sasserra. The conversations with some of the agents which contributed to the development of the project, and which served as the basis for the writing of this text, took place one year after the open hike, serving as the main strand to bring the project together. We would especially like to thank Laia Ramon for preparing these sessions, and her attendance at these conversations, because she researched many of the questions to pose to the various expert participants.

4. AA. VV. (2011): *Art transhumant. Avinyó – Prats de Lluçanès. Cal Gras. Itineràncies, Avinyó*. On line: <http://issuu.com/calgras/docs/art-tranhumant>.

5. This statement, and those from Quim Moya, come from part of a conversation regarding the *Circulation* project which took place between Oriol Fontdevila, Quim Moya, Laia Ramos and Jordi Torres on the 25th of July, 2013, at Sant Feliu Sasserra.

6. De-growth, as an economic and social theory, and the slow movement, as a cultural current, are movements which attempt to put the breaks on the western momentum towards growth and economic expansion. De-growth began to strengthen from the 1990s onward, thanks to economist Serge Latouche. As for the slow movement, this began in Rome in 1989, with a protest against the opening of a MacDonald's in the Piazza di Spagna. Both movements attempt to dampen down human activities and to recover, in the words of Paul Ariès, «a growth in humanity; that is to say, more goods, more human, social and natural connections». About the slow movement: [https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_movement_\(culture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_movement_(culture)). About the theory of degrowth: <https://en.wikipedia.org/wiki/Degrowth>. LATOUCHE, Serge (2007): *Pequeño tratado del decrecimiento sereno*. Icaria, Barcelona.

7. As Jordi Torres explains, the «loaned days» were the name for «the working days on which inhabitants did things for the municipality, without wages, to do work for and make improvements to the municipality itself. Every adult man was obliged to do three loaned days every year. The town council used these days to cover the municipality's most immediate needs, and the construction and maintenance of roads used up most of these days.» TORRES, Jordi (2002): *Camins amb memòria. Llegendes, dites i fets de la vora del camí*. Lluçà: Solc. Àmbit de recerca i documentació del Lluçanès, pp. 5 – 15.

Since they were the result of community work, the pasturing roads were considered common goods, or goods pertaining to the commons, by which was meant, «those goods, resources, processes or objects (whether material or intangible) pertaining to a group or a determinate community of people». Common goods emerged at the end of the 13th century with the progressive disappearance of feudalism, when specific goods became part of villages and towns which had grown up around castles and feudal installations. The term has been ostensibly updated, with regard to the digital realm and the transformation which this has brought about in the ecosystem of cultural management. About the commons: <https://en.wikipedia.org/wiki/Commons>. FRAGUAS, Antonio (2011): «La revolución cultural del procomún», in *El País*. 28-12-2011. On line: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/12/27/actualidad/1324940405_850215.html

8. AA. VV. (2009): *Camins ramaders i transhumància a Catalunya. Recomanacions i propostes*. Fundació Món Rural, p. 17. On line: <http://www.transhumancia.cat/>

9. The recovery of the road had resonance in various media once it was marked out, which was accomplished by SOLC and by the Consorci del Lluçanès. Press release on line: http://consorci.llucanes.cat/index.php?option=com_content&task=view&id=505&Itemid=69. More documentation on Lluís Suriñach's "Gent d'Alpens" website: <http://www.dalpens.com/2012/06/la-pleta-de-torrats-dalpens-i-els.html>.

10. Tanit Plana's statements throughout the text are drawn from two conversations which took place between Oriol Fontdevila, Tanit Plana and Laia Ramos on the 25th of July 2013, at Manresa, and the 1st of August 2013, at Barcelona. In our opinion, there was no need to indicate which statements arose from specific dialogues.

11. <http://www.idensitat.net/>

Manresa town council, providing an important injection of resources for the project, allowing it to grow considerably.

The provision of funds meant that Manresa became one of the points of articulation of the project. Moreover, from Tanit's point of view, Idensitat's incorporation proved beneficial «for the question of discourse», and to the extent that it allowed her a certain distance from the rural cause. She explains that one of the demands she received from Ramon Parramon, Idensitat's director, was that the project should be highly participatory, «which personally suited me well too, but which Cal Gras, on the other hand, never asked me to do».

It was then that *Circulation* took form. The proposal which Tanit made to the two organisations was of realising a public photographic safari; a hike was announced, following the stretch of the pasturing road from Avinyó to Manresa, inviting participants to take photographs, and thus to act as collectors of pictures of a practically disappeared stretch of the road, and of a considerably ambiguous landscape. According to Tanit, the participatory format was interesting because it allowed for an accumulation of readings, and so offered a multiplicity of conclusions from which the project could draw. In addition, inviting participants to take photographs served to facilitate this distribution, while also serving as a framework within which to pose questions, and instigate «photographing while questioning».¹²

In August 2011, the first excursion to prepare the hike took place. A small group of people comprising the promoters of the project left Cal Gras to follow an itinerary which Jordi had been given the job of tracing out. According to Jordi, «Many stretches of the road towards Manresa are well preserved, though obviously, much more of it is closed off than the one towards Prats.» The impression of some of the organisers, through, was quite the opposite. According to Laia Ramos, Idensitat co-ordinator, «It was a trial-and-error itinerary. It wasn't that obstacles arose, it was that we really had no idea which road to follow. The kind of contact which Jordi has with farmers and herders from Lluçanès, he doesn't have with those *higher up*, where, in reality, there's

practically no connection left with working the land. So he couldn't know the landscape as well.»¹³

The thirty or so kilometres which the team walked along different kinds of roads, lost among allotments and industrial estates, in the middle of nowhere at the Pla de Bages and with extreme difficulties when they came to crossing the Eix del Llobregat and the two lanes of the roundabouts at the entry-road to Manresa, made Tanit aware that the pasturing road no longer existed: «On this excursion, what seemed marvellous to me was that the path wasn't there. I thought it was brutal. Perfect.» The Cal Gras team, on the other hand, considered that, if they were going to be organising a hike which was open to the general public, in no way could they ask hikers to take on the risks which they had assumed on that day.

Sheep which act like shepherds

It was a traditional understanding in ethnography that the community which remains a long time in the same village can engender genuine ways of life and cultural systems. Cultural production tends to be associated with the condition of stable residence. James Clifford, on the other hand, was one of the anthropologists who called attention to the importance of the journey in relation to the production of collective ways of life. From his point of view, cultural values and meanings are produced, precisely, when societies move around and move elsewhere, when they enter into circulation, and interaction. According to Clifford, more than in a state of permanence, «cultural activity, the configuration and reconfiguration of identities, is realised in zones of contact».¹⁴

Transhumance consists not only of the circulation of herds, but also of the pasturing roads which were the principal roads on which rural societies moved and interacted among themselves. The roads were a medium, an instrument of mediation which permitted the construction of cultural meanings in a determinate society, and so, rather than fixing communities and maintaining their identification with

the same «ways of experiencing and understanding the world»¹⁵ the road, as well as facilitating movement, afforded the possibility of transformation.

Tanit's lack of concern with the disappearance of the pasturing road was due to this consideration. She says, «Roads have their own lives. They are born, they die, they change their form, they are in constant modification. If you stop to think about the amount of asphalt we trod in those hikes, it's easy to come to the conclusion that the transhumance road has simply transformed with the technique we have today, with the motorway.» The transformation of societies has brought change not only to their cultures, but also to the media used to activate them, and from this point of view, the substitution of motorways for pathways is something which there is no need to dramatise.

Even so, the lesson of transhumance makes an important impact upon the project *Circulation*. This is obvious when the artist, instead of defending the qualities attached to the herding road from an historic perspective, opted to mobilise these qualities in the present. Rather than making one single hike, Tanit suggested that her project should include a network of paths, which would make possible interactions between the different participants. At the same time, which was also the case with the pasturing roads, she made certain that these roads functioned as common goods and, with the negotiations over routes for the hikes, satisfied the agendas of the participants who were incorporated into the project.

Precisely, Tanit, by eliding a strong positioning on the subject of transhumance, made it so that the sheep who came to the flock continued to add to their ability to act, and make parts of the project their own, until the point when, with *Circulation*, a certain intermittance is produced; the different collaborators function both as sheep and as shepherds.

Throughout the first semester in 2012, the recruitment of participants for the open hike took place. The strategy consisted in offering different organisations the possibility of hosting photographic workshops, which Tanit would lead herself, which could be adapted to the specific interests of each organisation and, in this was, add to their own activities, and which would also be open to the general public. Idensitat and Cal Gras took on the task of find-

ing groups in the area between Avinyó and Manresa, taking pains to approach groups with a heterogeneous profile. As Laia explains, this meant «groups which could approach the project motivated by different interests, among which we could differentiate among those with a sporting interest, those with an artistic interest, and socially involved organisations».

The groups «with a sporting interest» were the Hikers' Centre of Avinyó and the group Let's March, from Sant Fruitós del Bages. In exchange for a nature photography workshop, they asked that word of the hike be spread among the whole hiking community. But above all, and after the *parkour* incident in which the directing team had become involved some months before, attempting to follow the traces of transhumance, they asked both organisations to collaborate in tracing out the path which the hike would, in the end, follow.

«The hikers' centres dedicated themselves to tracing out pathways for about a hundred people,» explains Laia, and so, with the information which Jordi had brought, and which was the nearest approximation to the original pathway, they derived a close interpretation of this which ran by the regular roads. Tanit explains, «Here the idiosyncracies of our interlocutors came into play, because the group from Sant Fruitós would not walk on asphalt for any reason. According to them, this is not in the spirit of a public hike.» But this did not only mean they had to tread on green land, but also the group from Sant Fruitós also introduced to the route a long detour which would bring the group to pass by the Font de les Tàpies, in order to enjoy the quality of this natural park.

As for the groups «with artistic interests», they collaborated with Ca la Samsona, a cultural ateneum from Manresa, and Clic Cabrianes, a festival of photography from the town of Cabrianes. It was significant that the local organisations specialising in photography and visual arts did not want to join the network of workshops. Laia and Tanit understood that possibly they found the proposal irrelevant, given the scarce emphasis which it made upon matters of artistic technique. On the other hand, the «socially involved» organisations received the proposal with the greatest enthusiasm. The involvement of Grup +16, from the Manresa town council's Youth Space, was especially noteworthy. As Núria Empez, programme coordinator, explains, Grup +16

12. As the Idensitat website says: «In this project, Tanit Plana is looking for people to accompany her on the walk. To accompany her in thinking. To take photographs of the stretch of road. To help her in questioning while photographing. The project – as the artist herself has defined it – is motivated by various obstacles, and it is precisely by exposing these obstacles that we can reveal and understand them.

13. Tanit Plana's statements throughout the text are drawn from two conversations which took place between Oriol Fontdevila, Tanit Plana and Laia Ramos on the 25th of July 2013, at Manresa, and the 1st of August 2013, at Barcelona. In our opinion, there was no need to indicate which statements arose from specific dialogues.

14. CLIFFORD, James (2008): *Itinerarios transculturales*. Gedisa, Barcelona, p. 18.

15. The conviction that, with the disappearance of the road, a way of understanding the world also disappeared, is to be found in the text promoting the project on the Idensitat website: «When the roads started to die, everything around them began to eat them up, little by little. Moss grew over them, and there were interruptions in different places, by different objects (motorways, buildings, industrial estates, etc.) The road went on being effaced, dying, and with it went a way of life, and of understanding the world we live in.»

«is made up of teenage newcomers to the town, mostly undocumented, who are not of compulsory school age, and who, because they don't know the language, have absolutely no wish to attend secondary school».¹⁶

The photography workshop and the open hike were highly motivating for this group. In keeping with this, one of the innovations which their involvement brought to the project was that the photographic safari changed perspective. Instead of gathering countryside pictures, Grup +16 manifested, for the first time, interest in the community which was being constructed with the project. Núria explains that «the workshop served to demonstrate to Social Services the value of what we do. The kids get the feeling that we're always doing cheesy things, and to have their photo taken as a portrait by an artist empowered them far more than we could have imagined.» Answering a request from the group, Tanit began taking a series of portrait photographs of the members of Grup +16.

If we look closely at the photographs produced during the hike, we can see that they can be classified under three types of picture; first of all, those which, under the category of «questioning by photographing», were taken by the participants themselves, which show details of the natural and human countryside which they passed through. It is very noticeable that among these pictures, very few panoramic views may be found. Also, in the proximity which they show with respect to the things which they observe, there seems to be an echo of the maxim «the world cannot be seen without walking in it», which philosopher Marina Garcés has explored recently in her essay *Un mundo común* (*A common world*)¹⁷. According to Garcés, the need to rethink our connection to the world passes by «abandoning the frontal perspective», the panoramic view which disposes everything before our eyes and which, with its expectation of objectivity, only induces passivity in the spectator.

The participants in the hike found themselves more disposed to walk the road, than to contemplate the countryside from a distance. Besides, the roads did not make panoramic views easy to see. The representations which resulted from their cameras, therefore, probably correspond to the «peri-

pheral vision» which Garcés describes, which is properly that «of an involved eye». This vision is not distant from reality, and inevitably becomes partial; this corresponds with an eye «involved in the body from which it sees and involved in the world through which it moves. On the periphery of the eye lies our exposure to the world; our vulnerability, and our involvement.»¹⁸

The second type of picture is that which Tanit and her team took using a small dirigible which flew over the group of hikers at certain points in the itinerary. These were aerial photographs, perhaps the most spectacular obtained during the journey. Their peculiarity is rooted in the fact that these views of panoramic breadth make no attempt to encompass the countryside, but rather cover the group itself as they circulate by different kinds of roads.

The third group of pictures are, finally, those which the project derived directly from the involvement of Grup +16, and which consisted of individual portraits made by participants in the hike at the moment when they arrived in Manresa. These pictures, along with those taken from the dirigible, make clear up to which point in the vision of the project the observation of the social body had gathered in importance.

The workshops offered the possibility of forming a considerably varied group to realise the project. The hike became an occasion for examining the changes which had occurred in the environment, but also for «learning to see the world as it is, among ourselves».¹⁹ The coming together of a new community, and the collective work, made inevitable that our estrangement from the countryside found a continuity in our estrangement from each other. In this way, with *Circulation*, the road is activated again as a medium, as a road which once again invites society to journey, to negotiate with outside interests and, at the same time, to reconfigure cultural identities and values in its «zones of contact».

The memory

At the arrival point in Manresa, Tanit made a reluctant compromise. Historically, the sheep crossed the city centre, and went along the Pere III Passage.

But the Manresa town council would not allow the artist to finish the hike with a feast, open to the general public, in the centre of this road, one of the town's main roads. Instead, the rear courtyard of El Casino Cultural Centre was set up for the dinner. But, according to Tanit, this was «a painful concession» because «the dinner on the Passage would have brought a more festive component to the end of the hike, as well as ensuring that other townsfolk learned about the project. The initial idea was to also install a big screen and project the photograph which the participants had made, but with the change of location, this element lost all its sense.»

Jordi, for his part, expressed during the dinner his disappointment about the concessions which had been made throughout the journey. He was especially referring to the detour to the Font de las Tàpies which the Sant Fruitós hikers' group had pushed for, saying «It was a good enough hike, a good ramble, but if we were talking about following the transhumance road, we ended up doing something else. It should have been possible to make the route more accessible to the public, without needing to cheat so much.»

However, Tanit insists that the stretch of the transhumance road between Avinyó and Manresa was not clear, and so, referring to Jordi's words, explains that the pasturing route had been changing its traces throughout history; «Every time a motorway or a bridge had to be built, it did harm to the route. The town councils situated the routes elsewhere, and forced the herds to go another way.» Without going too far back, this happened in the Pere III Passage itself; after the bombardment of the Saint Francis Bridge during the Civil War, the herding route had to change, after which herds entered the town by the Old Bridge, and crossed by the Saint Ignatius weir.

«This road was never sacred to me,» says Tanit, «in the sense that there was only one sole way, and that it had to be respected.» The trace of the herding road had changed through time, through negotiations among the communities which made use of it. And, with regard to *Circulation*, we might consider that the communitarian aspect has prospered, to the extent that the itinerary for the hike was negotiated among the participants involved.

This was probably the intention when, from the very beginning, the route from Avinyó to Manresa was chosen, instead of the route to Prats. We inter-

pret it as a *derive*, a vanishing point with the mission of deterritorialising the common places of transhumance, and of forcing a way out from them. Because, effectively, on the route to Manresa, there was absolutely no possibility for any Simonides to claim individual authority over the exercise of memory. On the contrary, the lacunae of forgetting which had opened up along this stretch may have broadened the margins of negotiation, and so transformed the exercise of memory into a plural enterprise.

In Simonides's countryside, forgetfulness has no place. It deals precisely in mnemonic technique, which promises the memory-artist the eradication of forgetfulness in the mentally constructed countryside. Even so, examined more closely, both memory and countryside need forgetfulness, in order to take on form. So Marc Augé explains in the anthropological approach to forgetfulness, neither countryside nor memory in constructed solely through presence: «Memories are moulded by forgetting, in the same way as the coastline moulds the sea». The countryside is produced by the interaction between a force which erodes it and the resistance of the coast, in this case. In correspondence, Augé suggests that «forgetting is the living energy of memory», while remembering, that which resists the process of elimination, is simply «the end-product». If we could never forget, adds Augé, memory would quickly end up being overwhelmed, and it would be impossible for us to remain active in the present.²⁰

In the case of *Circulation*, the recognition of forgetfulness as a component in the construction of countryside is what allows the art of memory ends up going hand in hand with the art of negotiation. The scrappy traces of the road allow memory and community to exist again as a project, rather than as something which has been given. And in this way, the act which has been promoted around the subject of transhumance takes on the sense that the word «com-memorate» must mean «remembering together»,²¹ remembering in community. This is an act of commemoration which is a challenge for the present, and from which the community visualises its common bonds, the roads which it has followed and the connections which it has left behind, the detours which have taken place, its sporadic transformations, and those regular transformations which have brought it to be constructed in the way in which it has been constructed.

16. Núria Émpez's statement, and others which follow, was made on the 25th of July at Manresa, as part of a conversation about the project between Núria Émpez Oriol Fontdevila, Tanit Plana and Laia Ramos.

17. GARCÉS, Marina (2013): *Un mundo común*. Edicions Bellaterra, Barcelona, p. 74.

18. GARCÉS, Op. cit., pp. 111- 114.

19. GARCÉS, Op. cit., pp. 111- 114.

20. AUGÉ, Marc (2004): *Oblivion*. University of Minesota Press, Minneapolis, London, pp. 20-21.

21. ESTÉVEZ, Fernando (2010): «Archivo y memoria en el reino de los replicantes», in: Estévez, F.; de Santa Ana, M. (eds.), *Memorias y olvidos del archivo*. Lampreave, Tenerife, p. 36.

So, how far was *Circulation* successful, in this sense? The project sacrificed part of the road's historic dimension, in order to prioritise the updating of the communitarian value of the transhumance roads. But we would observe, at least, how the negotiations which occurred smoothed the itinerary considerably, and mitigated the contrasts of the countryside. To what extent did the negotiations result in opting for the *easy path*? To what extent was the road which was finally chosen the best way to promote a reflection upon the transformations which have taken place in our society and in the countryside?

Tanit explains that on the day of the hike, only one of the participants gave her any feedback, a man who went along by himself. He approached her and said, «What we've done here makes a lot of sense.» According to Tanit, this man drew his own conclusions from his own observations. Even so, she is the first to admit that the later dialogue with the participants has been left up in the air. With this publication, with the exhibition which took place at ACVIC Centre d'Art in Vic in October 2013, the intention is to re-establish this dialogue with the participants, so that the reflexive potential which *Circulation* has unleashed around the subjects of memory, the countryside and society, might continue to develop.

LANDSCAPE MOBILE UNIT

Mixité (Marta Carrasco y Sergi Selvas)

Unidad Móvil del Paisaje (Landscape Mobile Unit) is a project by Mixité which poses a reflection upon the construction of landscape and heritage, cities and their surroundings, within the context of Manresa and Catalunya Central. The project **Unitat Mòbil del Paisatge** activated a mobile device which is, at one and the same time, a catalytic mechanism for processes of critical reflection upon the countryside, a generator of community activities, and an archive of documents and materials generated during the collective research.

The project was divided into two phases. In the first phase, the mobile device was designed and built. In the second, a programme of events and educational activities was set up, with the collaboration of social and cultural agents, collectives, cultural and educational organisations in the local context.

During the first phase (2013), the project was developed with the encouragement and involvement of Meandre, a local ecological organisation with deep roots within the region, and a wide knowledge of the natural and agricultural environment of the town, supporting a large number of outreach and intervention projects developed over the years. The mobile device was designed, built and presented as a process of dialogue and joint work with Meandre.

During 2014 and 2015, UMP served to generate various processes of critical reflection, and to highlight all information involving different perspectives upon the issue of landscape, and the recent transformation of the town and its surrounding countryside. During the second phase (2014-2015), the project consisted of, on the one hand, meetings between experts and specialist organisations and agencies within the region, and, on the other, specific workshops in collaboration with schools and informal educational organisations, in which participants of each group pictured, considered, debated and proposed new interpretations and views of Manresa and its surroundings.

LANDSCAPE MOBILE UNIT. THE FRAGILITY OF THE METHOD, THE POWER OF COLLABORATION / THE POWER OF THE METHOD, THE FRAGILITY OF COLLABORATION

Aida Sánchez de Serdio Martín

There are forms of cultural (and artistic) work in which the how, ie that which we now speak of, is constituted largely by how it operates, and there is an essential interdependence between content and method. The Landscape Mobile Unit (UMP) by the Mixité collective (Sergi Selvas and Marta Carrasco), developed as part of Idensitat's Transversal Aesthetics programme, may be counted as one of these projects, as its theme and its procedures are based upon a location's relational and symbolic social environment. Thus, the UMP was created primarily as a way to activate dialogue between various groups with a particular interest in, or a general experience as inhabitants of, the physical and social landscape of Manresa and its surroundings, including the so-called Green Belt. The UMP hybridises strategies drawn from architecture, the social sciences, artistic research, pedagogy, collective organisation or documentation to generate, along with the agents involved, activities and processes of critical reflection upon the city, heritage, territory and landscape.

The first phase, in 2013, was developed in collaboration with the environmental organisation Meandre, and was embodied in the construction of a mobile device: a container with a structure of iron and wooden lining which, closed, resembled a scale model of the Torre Lluvià (a historic building in a state of degradation, the subject of complaints by the citizens of Manresa) which, once set up, afforded an opportunity for debate, as well as allowing for the archiving of documents related to the participatory processes which revolved around it. In the words of Mixité, this transformation of a private tower into a mobile device symbolises "the activation of an individual and private past to a collective and public future of culture and heritage."¹ The second phase, between 2014 and 2015, was the activation of the device in order to establish partnerships with various organisations so as to generate new contexts for debate and different readings around the country. These re-

lationships resulted in processes which transcended the device itself, and which were carried out in various places and formats.² This is further evidence that neither objects nor content formed the true nucleus of the project, but rather operational and relational actions. In fact, the process is the content, if the term "content" is still valid in this context.

However, the work process of UMP is an example (not in the sense of model –nothing is ever a model– but rather as in paradigmatic example) of the complexity of collaboration. Even when lines of interest seem close together, and working methods are based upon listening and collective construction, a shared understanding of the project is never guaranteed. In this text I would like to explore the strengths and weaknesses of both method and collaboration, which are intimately connected in relational projects such as UMP, in order to understand the constant fluctuations between these two themes. Method deploys its power as an epistemological device and as a driver for social issues, but it splinters at any moment under the constant shocks from a reality which is far less smooth than it appears in certain manuals of social intervention, in order to recompose itself with new forms of effectiveness, which once again will disintegrate in different ways, and so on. Similarly collaboration, which forms both the basis and the objective of the methods which concern us here, is constantly in the process of de- and re-establishment throughout the work processes; never guaranteed, always mutating. From this perspective it is clear that it makes no sense to talk about collaborative projects in terms of effectiveness or "good practices" which have become dominant. To construct an understanding which goes beyond these discourses is, by and large, the objective of this text.

To accentuate method is to recognise density in the ways of operating: nothing can be thought of and nothing can happen without a making process. It may seem like an obvious statement, but we often forget that not even ideas are developed in an abstract mental space; we play with them, talk about them, share them, write them down, disassemble them and reassemble them so they become something new. This has been particularly evident in the field of research of both the natural and human sciences. We are quite familiar with the appearance

1. All quotes from Mixité taken from their project website, <http://ump.mixite.cat>.

2. Specifically, the UMP has performed the following actions, apart from the first collaboration with the ecological body Meandre: two working meetings with local bodies with links to the area; 4 workshops involving research and education with various educational groups and schools (Grup d'artistes El Garbuix, Escola de Música Esclat, Institut Cal Gravat); an exhibition; a workshop, analysing the countryside with cartographic tools; meetings about landscape and countryside; and an invitation to participate in the meeting of the Collective Architectures network.

of the methods of the former: the laboratory, measuring devices, white coats... But scientific mystification leads us to think that the experimental method produces results almost without human operation. Bruno Latour has criticised this vision, and has analysed in detail the materiality, even manual, of the scientific method in texts such as *La esperanza de Pandora* (2001). In the social sciences, especially those which rely upon qualitative research, usually a more intuitive imaginary occurs:³ the scientist observes processes and behaviours, reads books, considers matters, and ends up extracting a theory. In his 1959 classic *The sociological imagination*, C. Wright Mills (1999) includes a chapter entitled “Regarding intellectual craftsmanship” which argues the need to connect the great social theories with empirical research, using a method which is theoretically informed, but which never abandons its “crafty” nature. The social scientist “does things” with her observations, readings, or considerations: takes notes, lists bibliography, interviews people, registers frequencies, draws charts and diagrams connecting the observations with theoretical concepts, contrasts contradictory evidence etc. Both references show that it is precisely in method where the power of science to produce realities lies.⁴

Regarding the artistic field, given the present case, which moves into the hybrid territory of collaborative artistic practice, research in social sciences and education, it makes sense to discuss method as an operative form which goes beyond conventional notions regarding artistic techniques to delve into the forms of making and doing referred to in the now-classic *Modos de hacer*,⁵ first published in 2001 by Paloma Blanco, Jesus Carrillo, Jordi Claramonte and Marcelo Exposito, with texts both historical and current, relative to the practice of public, critical, and political art. Here the notion of “how to make” is generic, and in fact, included the scientific method mentioned in the above paragraphs. In any case, the emphasis upon how to make or do, the

mode or form of working, connects directly with my argument that method is the essence of projects such as the UMP, not only in terms of its conceptual sense, but also its subjective, social, and political effects (in fact, it is the essence of all types of cultural project, except that some explicitly demonstrate this fact, while others do not).

Returning to a discussion of the UMP, after this generic reflection upon methods or modes of making and doing, I would like to reflect upon some of the concrete processes developed for the project, relating its operational form to the forms of collaboration which emerged from it. As I only have limited space, I will deal only with the mobile container, with its interventions in educational contexts, and with the format of meetings, although there are other methodological dimensions of the project which also deserve attention (the exhibition, the cartographies, the analysis and production of images, meetings with organisations).

In those practices on the border between critical art and critical architecture, the strategy of building various purposeful artifacts, mobile or not, which intervene in public space, already has a certain historic background.⁶ In the case of the UMP, the device functions by promoting dynamics such as debates, workshops, etc., through which a collective archive may be compiled regarding Manresa and its surroundings. So the mobile device has a double effect: first of all, functioning as a kind of probe which lands in a physical and social reality, deploying in order to understand the characteristics of the place in which it has landed. But at the same time it modifies this reality, since its mere presence creates an anomaly which transforms the emotional perception and the social relationships around the site, activating processes which might otherwise never occur. In short, the mobile device constructs reality as well as contributing to learning more about the reality, just like all methods of research. Moreover, the UMP mobile device also exposed the limits of such proposals: the

final device was not relevant in subsequent processes of debate, research and education, since moving it presented an added difficulty, and so it was left as a symbolic witness to the beginning of the project. This also shows that the processes of collaboration and collective research can be produced without devices, and, at the same time, that neither can these devices stimulate such processes on their own.

The UMP included various educational proposals, of which I would like to comment regarding two; sonic explorations, and the building of a shelter. The first was a collaboration with the Esclat school of music, in which children of various ages participated in two workshops: “Sounds of Memory”, where children created sounds using objects related to their own experiences, and “Soundscapes”, dedicated to capturing the acoustic environment which characterises their locality. I have chosen this proposal, because it seems less directly related to the objectives of the UMP, due to its evocative and intangible nature. This is precisely why it is interesting that Mixité included such strategies, because it involves recognising that critical reflection regarding heritage and countryside must include emotional aspects which are manifested within the sensory spectrum. As they themselves say: “Sounds are of outstanding importance in shaping collective memory, and the sonic environment of a space is a unique and differential aspect of it.”

The construction of the shelter was conducted with pupils from the Cal Gravat secondary school at the Museu Comarcal de Manresa, with the objective of “understanding the necessity and value of architecture through its most basic function, which is, to give shelter to its inhabitants against inclement weather.” Despite receiving initially skeptical response to the proposal from teachers and students, soon they became involved fully in the project, which was spread across four sessions. The sessions included; research upon forms of construction of shelters already existing within the area; collecting materials for reuse; planning the shelter; and last of all, constructing the shelter in the Museum courtyard. Also relevant is the fact that it reprised the methodology of constructing an artifact, as in the case of the mobile device, but modulating it towards a more collective and committed work, and putting in place the introduction of a foreign and ephemeral body in the centre of the museum not so much for the sake of mobility, but with a similar effect upon the transformation of meaning and relationships around the site: “The space of the cloister, usually aimed towards certain specific cultural activities organised by the museum itself, became a school classroom, a laboratory, and an exhibition space.”

I would like to finish by writing about the conventional format of the conference or seminar, precisely because we do not usually perceive them as the standard methods which they are. But there are still ways to activate a certain relationality as specific as that cited above, in this case based on a certain idea of the circulation of public discourse which aspires to address itself towards an interested sector, which may potentially constitute any sector (Warner 2008). In this sense, it is an operational mode which has the same potentials and limitations as the very notion of public discourse: allowing a dialogue to open up with strangers, yet transcending its own sphere of established legitimacy, although if this dialogue is not carefully mediated it may end up having no appeal for anyone. These paradoxes of directionality were confronted in the conference “Landscape and countryside: an approach to the environment based upon collaborative cultural practices” which accompanied the exhibition at the Museu Comarcal de Manresa, and which had an irregular public response.

This brief discussion of only three dimensions of the UMP gives us an idea of the complex connection between the operating modes and relational forms which unfold in collaborative interdisciplinary cultural projects, as well as the power and the fragility which both dimensions simultaneously possess. The question is not how to overcome these weaknesses in order to design infallible projects or to achieve exactly the planned objectives, but to understand that the nature of relationality is precisely that of fluctuation (and sometimes even concurrence) between power and rupture. A project which reveals these fluctuations is a project as powerful and as fragile as the material it works with.

REFERENCES:

- BERGER, John (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili (1ª ed. 1972).
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (comps.) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GEERTZ, Clifford (1997) *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós (1ª ed. 1988).
- LATOUR, Bruno (2001) *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa.
- MILLS, C. Wright (1999) *La imaginación sociológica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica (1ª ed. 1959).
- WARNER, Michael (2008) *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: MACBA i UAB.

3. Of course, this conception is still more accentuated in the case of the arts and humanities: history, philosophy, literature, arts, etc. And of course, the notion of “artistic research”, lately in vogue, presents the sum of its own challenges as much in the general epistemological debates as in the specific field of the arts and humanities.

4. We must take into account, however, that writing (the context of explanation), and not just the moment of empirical research (the context of experimentation), is also a key moment in the production of reality. The rhetorical construction of studied facts is fundamental in the research process, as was noted both by Latour (ibid.) in the natural sciences, and by Clifford Geertz (1997) in anthropology.

5. Even though the editors made no reference to it, it is impossible not to establish a relationship between this title and that of the also-classic *Ways of Seeing* by John Berger, 1972. This displacement between seeing and making and doing [translator’s note: In Spanish, Berger’s book is entitled *Modos de ver*, while the book referred to in the footnote is entitled *Modos de hacer*, in English, *Ways of making and doing*] manifests an essential transformation in the conception of artistic practice and the forms of its political agency. However, they share the same awareness that the ways of making and doing are essential to this political agency.

6. The project promoted by ACVic, Can Xalant, and Idensitat in 2013, *Ceci n’est pas une voiture*, (<http://idensitat.net/ca/idceci-nest-pas-une-voiture>), brought together 70 examples of interventions by mobile devices in public space.



SIBERS ALTRES

