

AA+AA

ACCIONS ARTÍSTIQUES A ARBAR

2018/2020



ARBAR
CENTRE D'ART I CULTURA

2019

2020

2018

CRÈDITS

EDITA: ARBAR [Associació per a la Recerca Biocultural i Artística de Rodes]

TEXTOS: Nekane Arambur; Isabel Banal, Mireia Coromina; Núria Iglesias; Nika López; Ariane Patout; Mar Serinyà; Laia Vaquer ARBAR: Marta Pol Rigau

COMUNICACIÓ: Milena Oliveras; Roser Asparó

DISSENY: Sònia Moret Burrassó

Aquesta publicació ha estat editada amb motiu del

AA+AA CICLE ACCIONS 2018-2020

ARBAR. Centre d'Art i Cultura.

La Vall de Santa Creu, El Port de la Selva.

ISBN: 978-84-09-41162-7

EDICIÓ DIGITAL

19/05/2022

COL·LECCIÓ: CICLES ACCIONS ARBAR NÚM 8

© del text: dels autors

© de les fotografies: ARBAR

© d'aquesta edició: ARBAR



L'ús dels continguts d'aquesta publicació està subjecte a una llicència de Reconeixement -No Comercial- Sense obra derivada (by-nc-nd) de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre que no sigui per a usos lucratius i no es modifiqui el contingut de la publicació. Queden exclosos d'aquesta llicència els continguts els drets dels quals estan reservats mitjançant el símbol © i que només es podran utilitzar d'acord amb els termes establerts a la legislació corresponent.

AGRAÏMENTS

Fina Miralles per a la cessió de l'ús de la imatge sèrie Translacions- Dona-Arbre.

Per a més informació: www.arbar.cat

El cicle ha estat realitzat amb el suport de la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Girona i l'Ajuntament del Port de la Selva, i la col·laboració de Bòlit Centre d'Art Contemporani de Girona, l'Associació de Veïns de Sant Marçal de la Vall de Santa Creu, Pastisseria Quer, flequers artesans, Vinyes dels Aspres i Empordàlia.



ARBAR

Centre de Producció, Difusió i Exhibició d'Art d'Acció / Propostes performatives a l'entorn rural en desús

ARBAR (Associació per a la Recerca Biocultural i Artística de Rodes) és una iniciativa fundada el 2012 que, com a centre de producció d'art contemporani, **enfoca la seva labor en establir unes condicions de producció adequades** que possibilitin als/les artistes desenvolupar propostes de caràcter efímer al llarg de tot l'any en el paratge rústic de la serra de Rodes i/o en l'entorn rural en desús de la Vall de Santa Creu, el Port de la Selva.

L'ideari d'ARBAR és esdevenir una incubadora d'idees que possibiliti als/les artistes desenvolupar projectes que manipulin el mínim l'entorn i que posin l'èmfasi en l'aspecte essencial i simbòlic de la Vall de Santa Creu. Per, d'aquesta manera, contribuir a redefinir i reactivar aquesta àrea geogràfica com un site-specific per a la cultura contemporània a partir de la doble naturalesa de l'art d'acció. D'una banda, desenvolupar treballs efímers en directe i a temps real, en els quals l'acció s'integra amb la dinàmica de l'entorn i, de l'altra, fomentar propostes en les quals l'acció és el germen d'un procés de treball performatiu a llarg termini com intervencions, filmacions, fruit de les connexions establertes per cada artista entre l'exploració vivencial de l'entorn i la seva línia de treball. Els resultats d'aquesta recerca es mostren, tant a les diferents sales de l'interior del Centre ARBAR com als espais exteriors del Centre.

Per tant, el que es proposa ARBAR és potenciar l'art com a eina de diàleg intersubjectiu, promoure la descentralització políticocultural i impulsar nous discursos de cooperació i comprensió d'escenaris artístics inèdits, per a contribuir a redefinir un nou mapa conceptual en l'art contemporani i generar una nova noció del paisatge: el pas de la cultura agrícola a la cultura artística. Però, molt especialment, fomentar als/les artistes un ideari crític de com dinamitzar aquesta àrea geogràfica en els temps contemporanis, centrant el seu interès en assenyalar la urgència de fer un gir de pensament, és a dir, propiciar una reflexió estètica sobre la necessitat del canvi de la posició antropocèntrica per l'ecocèntrica.

ACCIÓ, LLUM I DESTÍ A LA TERRA ERMA

per Nekane Aramburu

Fina Miralles
Sèrie Translacions
Dona-Arbre. Acció a
Sant Llorenç del Munt,
novembre de 1973



Se sap que el paisatge és una construcció cultural. Cada tram paisatgístic ve a suposar una captura absorbida i reelaborada pels cinc sentits i l'intel·lecte humans, mentre fora, al món exterior, la natura respira i resisteix.

Durant segles les persones hem deambulat per les geografies palpables entre la consciència i la inconsciència de la deriva cap a un futur incert. Mentre aproximem la nostra mà per tocar aquestes geografies o assenyallem algun punt precís, el paisatge ha canviat. Subtilment, gairebé sense poder percebre-ho, els paisatges es transmuten i alteren com si cadascun dels seus píxels encadenats a una reproducció virtual s'anessin corrompent gradualment. El llegat paisatgístic ha estat transmès entre generacions gràcies a la poesia, la pintura i les diferents arts creatives. Els paisatges que van formar part d'un passat pretèrit o immediat són als museus i arxius, als llibres, les col·leccions privades, les memòries d'algunes persones i qui sap en quins registres akáshicos.

En els anys noranta el Consell d'Europa va començar a elaborar el Conveni Europeu del Paisatge (CEP). Finalment, aquest tractat internacional

va ser aprovat a la ciutat de Florència el 2000. En ell s'afirma que "paisatge" ve a ser "qualsevol part del territori tal com la percep la població, el caràcter del qual sigui el resultat de l'acció i la interacció de factors naturals i/o humans".

Institucionalment es cartografia, defineix i legisla sobre els diferents patrimonis materials i immaterials amb ritmes aliens a la mateixa naturalesa i a la intervenció de les persones sobre ella. La paraula "Patrimoni" en si ja és un referent de sistemes de dominació de caràcter heteropatriarcal i europeocèntric. En la seva etimologia, del llatí *Patrimonium* compost de *patris* (del pare) i *onium* (rebut) assenyalava les propietats heretades dels pares –o, en anglès, *Heritage*–, relacionant-lo amb la possessió, la privatització dels béns materials i els llinatges d'ordre masculí.

Oficialment es va establir i consensuar una dicotomia entre els anomenats "patrimonis culturals" i els "patrimonis naturals". Segons es tipifica des de la UNESCO hi ha dos tipus de patrimonis culturals: el material (monument històric, obres d'art, conjunts urbans, construccions tradicionals, restes arqueològiques...) i l'immaterial (tradicions, llenguatges, relats orals, expressions artístiques, manifestacions populars vives, etc.). Tot allò altre, aliè a l'espècie humana, podria ser considerat Patrimoni Natural. Així, en la Convenció per a la Protecció del Patrimoni Mundial Cultural i Natural de la UNESCO de 1972, es van establir quins són els elements que permeten considerar quelcom com a Patrimoni Natural, agrupant-los en tipologies, autoritzant o desautoritzant el seu valor, segons tres blocs: els monuments naturals constituïts per formacions físiques i biològiques, les formacions geològiques i fisiogràfiques o aquelles delimitades que constitueixen l'hàbitat d'espècies animals i vegetals amenaçades i, finalment, les zones o llocs estrictament acotades com a portadores d'un valor universal excepcional des del punt de vista de la ciència, de la conservació o de la bellesa. Conscients, doncs, de la subjectivitat a la qual es veuen abocats termes com "bellesa" o "paisatge" mutant enmig d'una societat sacsejada per la imprevisibilitat dels

canvis, les qüestions que plantejo connecten vies d'actuació que s'entrecreuen en el programa artístic AA+AA.

Aquesta aproximació al projecte impulsat per ARBAR des de La Vall de Santa Creu i la serra de Rodes permetrà conèixer els enfocaments d'aquest programa i les seves arrels imbricades en la memòria històrica, la natura i el treball de les dones. Al seu torn, aquest text és un acompanyament que inclou una sèrie de reflexions exploratòries implicades en l'anàlisi de nous enfocaments respecte a la funció de l'art i els canvis que s'estan produint al fil de les crisis mediambientals.

Al costat d'això m'agradaria recordar que paral·lelament s'han produït ja debats esperonats per la mateixa societat civil, la qual està aconseguint actuar més àgilment que els estaments oficials, inserint nous paradigmes de pensament i resolució des de l'activisme social i cultural.

Constatem el que alguns ja avançaven amb gestos i obra fa dècades. Pierre Rabhi, pagès, pensador i escriptor francès d'origen algerià va prendre la decisió personal, que impregna la seva vida i els seus escrits, de desenvolupar una sobrietat voluntària alliberadora i un retorn conscient a la naturalesa. El 1960, com a precursor del moviment neorural amb la seva dona Michèle van decidir instal·lar-se a Ardèche (França) per abocar-se a l'agricultura biodinàmica i la cria de cabres. En un dels seus llibres *Vers la sobriété heureuse* assevera que «D'ara endavant, el més alt i bell acompliment que la humanitat haurà d'aconseguir serà satisfer les seves necessitats vitals amb els mitjans més simples i saludables. El cultiu de jardí propi o la realització de qualsevol activitat que creï autonomia es considerarà un acte polític, un acte de legítima resistència a la dependència i a l'esclavitud de la persona humana»¹.

L'afany consumista de les persones ha esgotat el planeta, Rabhi propugna el concepte d'«Oasis en tots els llocs». Està en mans dels humans involucrar-se en accions capaces de revertir el dany perpetrat al planeta terra i als seus habitants no humans. Aquestes accions no només impliquen

¹ RABHI, PIERRE (2010). *Vers la sobriété heureuse*, Arles: Actes Sud, p.4

solucions des del pensament mediambientalista compromès, també passen per la mediació i l'educació impulsades des del context de la cultura i l'art. Em refereixo a projectes artístics aparentment de baixa intensitat que neixen des de les bases del lloc, tenint en compte el context sobre el qual és necessari intervenir i visibilitzar.

El poder de les artistes està en la seva capacitat de fer veure, per “juntés” veure d'una manera diferent. Això s'escapa de l'antic domini patriarcal del fet patrimonial, per generar modes d'operar no verticals, sinó concebuts des de l'horitzontalitat i el fet participatiu. Són les maneres d'operar de les dones. La filòsofa i ecofeminista australiana Val Plumwood en els seus escrits va aconseguir difondre un seguit de propostes sobre l'alliberament de la natura i la dona. Així, en el seu llibre *Nature in the Active Voice* instava a «Reanimar el món i remodelar-nos nosaltres mateixos»². Sintonitzant amb aquesta línia de Val o generant diferents lectures ecofeministes, existeixen altres moltes més teòriques i activistes. Totes les reflexions crítiques i les seves actuacions han de servir per produir situacions de canvi.

A manera de quadern de camp, aquest text presenta anotacions que esbossen principis substancials de certes pràctiques artístiques contemporànies renovadores, vinculades a aquestes plataformes rurals i al compromís amb la seva sostenibilitat.

Aproximant-nos a les diferents accions desenvolupades per les artistes programades amb l'impuls d'ARBAR entre els anys 2018 i 2020, podem reflexionar respecte a tres referències sobre les quals, penso, pivotaran els recursos de la nova era: les xarxes perifèriques, les accions feministes mediambientals i les mediacions socioeducatives alternatives.

1. Noves geolocalitzacions

La despoblació de les zones rurals a l'Estat espanyol va ser progressiva a partir de diferents onades. Algunes de les seves conseqüències van provocar l'envelliment de la població, la

pèrdua de la biodiversitat, la degradació del paisatge, l'oblit de sabers ancestral o la destrucció de petites economies. Amb les migracions a les ciutats es va instal·lar la insostenibilitat del model urbà, la sobrepoblació i la contaminació. No obstant això, durant els últims anys han anat apareixent nous pobladors emprenent iniciatives en petits pobles o disseminats en àrees rurals apartades. «Fins ara el progrés econòmic ha suposat sempre i a tot arreu la ruïna de les zones comunals i la reclusió de les persones en gàbies de ciment. Així, a poc a poc, el món s'ha tornat inhabitable. A les ciutats modernes, i de forma paradoxal, amb el creixement de la població creix també la inhabilitat de l'entorn»³, va escriure Ivan Illich el 1983 per un article publicat al diari *El País*.

La re-ruralització o el fenomen neorural van associats a la necessitat de descentralització i de generar noves plataformes econòmiques i educatives. Des d'iniciatives culturals perifèriques –menys conegudes que les dinàmiques propagandístiques de les grans infraestructures artístiques– s'ha treballat a fons a fi d'impulsar contextos propiciatoris per a la creació contemporània a escales més humanes.

Compromís, proximitat i llibertat són les premisses que caracteritzen aquest tipus de projectes. Indubtablement, el medi rural ha estat un pol d'atracció en la gènesi de diferents plataformes pioneres. Podem afirmar que en el cas de l'Estat espanyol sempre aquest tipus d'iniciatives han sorgit impulsades bé des del col·lectiu o bé a través d'artistes individualment. En aquest cas concret vida i obra es fusionen, com succeeix amb el Museu Vostell Malpartida, fundat el 1976 pel reconegut artista Wolf Vostell i la seva esposa, l'escriptora Mercedes Guardado Olivenza, sota la idea d'"un museu d'artistes per a artistes" en un antic safareig de llanes, en el paratge natural de Los Barruecos. A més, hi ha diferents fites de trobades i festivals durant els setanta i vuitanta que encara no han estat prou analitzades. Al seu torn, les experiències alternatives promogudes pels col·lectius dels noranta van generar un nou tipus de

² PLUMWOOD, VAL (2009). *Nature in the Active Voice* Australian Canberra: Humanities Review, nº 46, p. 9

³ ILLICH, IVÁN. «La reivindicación de la casa» publicat per *El País* el 5 de juny de 1983

públic més enllà dels cercles d'amics propers o els consumidors d'art contemporani. Eren projectes com *Côclea*, impulsats per José Manuel Berenguer i Clara Garí, els quals van començar el 1992 amb la primera edició de la revista *Côclea* i el Festival Música13 de Noves Músiques a Ventalló (Alt Empordà) i, del 1995 fins a 1999, amb la Nau Côclea (una vella vaqueria al poble de Camallera) on van realitzar exposicions d'artistes joves, projectes de noves tendències i propostes interdisciplinàries. Com ells, tot un seguit d'iniciatives es van expandir durant els dos mil per la geografia espanyola, «allunyats dels nuclis de visibilització a l'ús, aquests projectes fora de les urbs es converteixen en provetes d'oportunitat per a la producció, creació de residències d'artistes i programacions amb accions calidoscòpiques a partir de la creació transdisciplinar»⁴.

Alguns tan coneguts com la Universitat Rural Paulo Freire amb seu a la regió muntanyenca de Ronda (Màlaga), a la comarca de l'Eume (La Corunya), a Amayuelas de Abajo (Palència), Sierra Centro de Arte a la Finca Los Veneros (Huelva), Muter Beltz en Karrantza (Biscaia), Azala en Lasierra (Àlaba); els projectes per part d'associacions com Scarpia al Carpio (Còrdova), la Fundació Cerezales Antonino i Cinia en Cerezales del Condado (Lleó) o Campo Adentro Inland que promouen cèl·lules d'activitat en localitats rurals concretes expandint la visibilitat de les mateixes en circuits internacionals.

Algunes zones de l'Estat espanyol han estat persistents en aquest tipus de projectes independents, com el cas d'Astúries. Destaquen per la seva excepcionalitat els *Encuentros de performances de Pola de Lena* organitzats per l'editor, poeta i agitador cultural Nel Amaro (al costat d'Abel Loureda) entre 1996 i 1997, prosseguits el 2012 per la seva vídua i un grup d'amics. Més recentment, la Fundació d'Arte Ladines, impulsada per Cuco Suárez o el col·lectiu Paraíso Local Creativo (vinculats a les variants de Paraíso de Oviedo), va posar en marxa *Paraisurural* a Villaviciosa entre els anys 2012 i 2018. Ara, a causa de les xarxes socials i internet no són tan

invisibles. Per exemple, trobem el laboratori La-bRural, un directori de les comunitats d'innovació vinculades al territori rural i els artistes que desenvolupen la seva obra en el mateix lloc, al voltant de la temàtica Art i naturalesa, engegat per la Latamuda, ara instal·lats a Betanzos. A Catalunya han estat nombrosos els projectes artístics de continuïtat ubicats en l'àmbit rural. Des de 2012, destaca ARBAR (Associació per la Recerca biocultural i Artística de Rodes) ubicats en una àrea del Parc Natural del Cap de Creus. Aquest territori va ser antigament una activa zona de producció agrícola per les seves vinyes i oliveres, posteriorment abandonades per la crisi i falta de productivitat. El seu abandonament va propiciar la preservació del seu estat i empremtes, les quals han romàs pràcticament inalterables a través del temps. La seu del projecte, l'antic celler i trull de segle XV Can Gorgot (posteriorment, entre els anys 1979-1995, restaurant-sala d'art La Catedral del Vi) és sostinguda per l'associació gràcies a la col·laboració de l'Ajuntament del Port de la Selva i de l'Associació de Veïns de Sant Marçal de la Vall de Santa Creu. Tot el conjunt, format per edificacions rurals típiques de pedra, moltes reconvertides per usos turístics, manté respectuosament les estructures històriques, carrers costeruts i senders escarpats integrant-se sinuosament en l'orografia de la muntanya. La participació activa dels habitants d'aquest petit nucli, al seu torn, propicia l'extensió dels programes artístics per l'àrea; incloent zones agràries properes que venen a acollir la programació d'intervencions artístiques de caràcter efímer.

2. La regeneració perifèrica

Les intervencions artístiques programades per ARBAR sintonitzen amb l'energia i els materials de les terres sobre les quals s'assenten. La llum del sol les acull tamisant tènueament cada vincle relacional. En el femení, es prenen el temps de l'escolta i vibren en la cura del que es rep i el que es dona. Des de nous enfocaments i des de certs llocs específics, existeix ja una comprensió en sintonia amb els canvis accelerats d'uns éssers i un planeta en perill.

⁴ ARAMBURU, NEKANE (2020). *Alternativas. Políticas de lo independiente en las artes visuales*, Murcia: Edit. Cendeac, p.556

Tant les artistes com un sector d'individus contemporanis adopten nous focus i rols per situar-se en els hàbitats i viure'ls amb respecte. Es tracta d'un desplaçament enfrontat a l'antropocentrisme. John Seed, fundador del *Servicio de Información sobre los Bosques Húmedos*, ho anuncia i denuncia: «Antropocentrisme o homocentrisme significa xovinisme humà. És similar al sexisme, però substituint la *raça humana* per el *ser humà* i a la resta de les espècies per la dona»⁵. Durant les últimes dècades, les anàlisis i teories al voltant de l'activisme verd s'han anat estenent igual que el moviment de la *Deep Ecology* (*Ecología Profunda*) del noruec Arne Naess, les accions de visibilitat de noves generacions d'activistes com Greta Thunberg, i una certa incorporació d'aquesta problemàtica en les agendes polítiques i l'anomenat "màrqueting verd".

Lluny del postureig *greenwashing*, cada vegada més una part dels habitants del planeta han pres consciència de com arribar a un cert decreixement aplicant nous valors en les estructures econòmiques i hàbits quotidians.

Però no es tracta només de seguir l'eslògan de moda sobre el creixement sostenible, la terminologia de la qual és en si ja contradictòria a l'adjectivar "creixement" com "sostenible". Al cèlebre informe elaborat en equip per la científica i biofísica ambiental Donella Meadows, conegut com a *Informe Meadows*, ja el 1972 advertien sobre els límits d'una explotació imparabile després d'un encadenament de la producció i reproducció capitalista sense control.

«Això ja no és simplement una qüestió de justícia, sinó que ara també és una qüestió de supervivència»⁶ ve a assenyalar també en la mateixa línia de Val Plumwood. Un dels impulsors del decreixement, Serge Latouche, avançava vuit possibles pilars per a això: reavaluar, reconceptualitzar, reestructurar, redistribuir, relocalitzar, reduir, reutilitzar i reciclar. És precisament el punt on se situa la producció de les artistes convidades al cicle d'accions AA+AA (Accions Artístiques A ARBAR) i el projecte en general.

Evitar el transport d'obres d'art, reduir desplaçaments, fer les propostes artístiques a través de materials de proximitat, treballar el moviment, la veu i les matèries intangibles inserides en el mateix context són les seves maneres d'operar. I ho són perquè obeeixen a l'empremta mateixa de cada projecte i perquè, de fet, no podria ser d'una altra manera. Es tracta d'antigues maneres de donar llum a interaccions que ja existien.

Les estratègies de donar llum procedeixen bàsicament de les bases de la performance. Les seves formes de posar focus a la realitat venen a ser imprescindibles també per aplicar-les a l'esdevenir de qualsevol altre projecte incentivat des de les estructures de l'art contemporani. És innegable que ara les produccions i les seves gestions requereixen noves museografies i vincles amb les seves audiències. En la seva majoria, a més de les propostes de mediació i de decodificació dels llenguatges de l'art, s'haurien de basar en nous tipus de relació entre els cossos.

El 12 d'agost de 2018, Mar Serinya va realitzar la performance *Obrint la línia*, en la qual treballava amb una aixada la terra abandonada de la vinya per generar una rasa que intervindria amb aigua de la font i un pigment ocre. Dos elements senzills i la participació col·lectiva del públic, que va col·laborar omplint i transportant l'aigua en garrafes des de la font, van ser tot el seu material. Tant ella com les seves companyes en els tres anys de cicles: Isabel Banal, Mireia Coromina, Ariane Patout, Nika López, Núria Iglesias o Laia Vaquer, es van adaptar a les condicions fenomenològiques del terreny, van utilitzar el seu cos, la col·laboració d'altres cossos i objectes reciclables. Són accions *specific-site* de forta càrrega poètica i conceptual que tenen les seves arrels en les estètiques relacionals dels noranta, configurant-se com exercicis d'intervenció amb un intens component de ritualitat. Una ritualitat des de la perspectiva dels contextos sistèmics arrelats en el tel·lúric i en el feminisme.

3. Silencioses són les estacions que canvien

L'horitzó de l'ecofeminisme és una línia corba puntejada des de percepcions empíri-

⁵ Devall, Bill & Sessions, George (2001). *Deep Ecology: Living as If Nature Mattered* Kaysville, UT Editorial: Gibbs Smith, p.43

⁶ PLUMWOOD, VAL (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York: Routledge, p.6

ques, subtils, de vegades tímides, altres contundents.

El 1962 va ser publicat un llibre clau sobre les conseqüències dels plaguicides, escrit per la biòloga nord-americana Rachel Carson sota el títol de *Silent Spring* (Primavera silenciosa). En ell, Rachel, a través d'una estricta documentació dels fets, aprofundeix en com la naturalesa s'estava alterant per la utilització de l'agroquímica sense mesurar les seves conseqüències. Tot i les amenaces rebudes, ningú va aconseguir silenciar Rachel Carson i la seva obra va establir les bases de l'ecologisme i va ajudar a crear una consciència mundial sobre els efectes de l'acció humana en el medi ambient. La van seguir moltes més dones compromeses amb aquesta causa, com Lois Gibbs, qui es va involucrar en els anys 70 a la lluita contra els residus tòxics en Love Canal o, el 1973, el moviment Chipko (abraçada) promogut per grups de camperol·les dels Himalayas com a gest per manifestar l'oposició a la privatització dels seus boscos.

L'ecofeminisme es presenta com un moviment social i un corrent de pensament que progressivament s'ha anat assentant en l'imaginari col·lectiu a partir del concepte de xarxes col·laboratives, la sonoritat i les cures. Va ser Francoise D'Eauboune el 1974 qui per primera vegada en el seu llibre *Feminisme ou la Mort* ho esmenta i planteja d'una manera directa. Ara mateix se solen trobar, majorment, dos corrents: l'ecofeminisme essencialista i l'ecofeminisme constructivista. No obstant això, res és blanc o negre, no hi ha compartiments estancs. És absurda la bipolarització entre el femení i el masculí, creant estereotips quan es reconeix una àmplia gamma de gèneres, transgèneres i sensibilitats més enllà de les classificacions binàries de la identitat sexual. El que sí que està clar són els components que tenen en comú els processos colonitzadors dominants, vinguin d'on vinguin. L'agressivitat contra la naturalesa revela accions d'intervenció vertical. En elles són indissociables la figura del caçador i el guerrer a la que es referia el feminisme existencialista de Simone de Beauvoir. En definitiva, el poder heteropatriarcal dominant. Si Beauvoir en els

seus escrits situava certes bases de l'ecofeminisme en les utopies feministes literàries dels anys setanta, altres intel·lectuals presenten noves perspectives i punts de vista.

Per resumir algunes d'elles al·ludiré als plantejaments de dues dones índies la vida de les quals està compromesa amb aquestes qüestions. Bina Agarwal ha utilitzat majorment el terme "Mediambientalisme feminista" com a manera aclaridora d'anomenar la relació material entre les dones i el medi ambient. Per la seva banda, Vandana Shiva s'ha preocupat per mostrar el deteriorament de les condicions de vida de les dones pobres en els mitjans rurals dels països del Tercer Món. Per Petra Kelly, la coneguda activista i política alemanya la mort de la qual no va arribar a esclarir-se, «hi ha una relació clara i profunda entre militarisme, degradació ambiental i sexisme». A l'Estat espanyol podem destacar a Yayo Herrero i Alicia Puelo, qui en els seus escrits i comunicacions públiques adverteixen del perill que suposa la prioritat social centrada al voltant del creixement de l'economia, incidint insistentment en el fet que és ja el moment d'introduir noves maneres de gestió basades en l'ecofeminisme. Així, per exemple, Alicia, respecte a la necessitat de reconstruir els rols establerts, adverteix que «En esta sociedad del futuro se vislumbra ya en la lucha contra todas las dominaciones, las antiguas y las nuevas, las de los antiguos patriarcados de coerción y las del patriarcado de consentimiento que impone sus mandatos en la desmesura neoliberal. Transformar el modelo androcéntrico de desarrollo, conquista y explotación destructivos implica tanto asumir una mirada empática sobre la Naturaleza como un análisis crítico de las relaciones de poder»⁷.

No hi ha dubte que, ancestralment i al llarg de la història de la humanitat, som les dones les que defensem les terres. Les dones que pactaven en rituals amb la Pachamama o Ñuke Mapu, les que treballaven els camps quan els homes anaven a la guerra o s'agrupaven per salvaguardar les seves terres i a si mateixes de la seva pròpia marginació. Recordem alguns exemples no tan llunyans, com la resistència des de 1975 a

⁷ PUELO, ALICIA (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*, Barcelona: Ediciones Catedra, p.16

la construcció de la presa de Belo Muntanya, al riu Xingu al Brasil, activada gràcies al Coletivo de Mulheres Regional Transamazônica i Xingu (CMRTX) juntament amb altres col·lectius que encara segueixen lluitant per la salvaguarda mediambiental i la colonització.

El 2019 van ser assassinades 212 persones per defensar idees sobre l'activisme mediambiental. Segons un informe de Global Witness, la meitat d'elles a Colòmbia i Filipines. Aquest estudi revela que, dels 21 països del rànquing de perillositat per a líders ambientals i defensors de la terra en 2019, deu van ser llatinoamericans. En el mateix, Ben Leather afirma que el creixent augment d'aquests assassinats obeeix al fet que: «Estem veient interessos més forts sobre la terra i els recursos naturals per respondre a les demandes dels consumidors. Indústries com mineria, agronegocis o l'explotació de fusta estan entrant cada vegada més en nous territoris, en els quals veiem que les empreses estan fent acords amb polítics corruptes per imposar projectes».

Al capdavant, moltes dones activistes mediambientals han perdut la vida en això: Bety Cariño (2010) i Fabiola Osorio, Juventina Vila i Eva Alarcón (2012) a Mèxic; María Ofelia Mosquera (2015) a Colòmbia o Berta Cáceres i Lesbia Janeth (2016) a Hondures són les més conegudes, mentre que altres van quedar en l'anonimat. El vertigen dels esdeveniments no hauria de deixar-les en l'oblit. Enmig d'aquesta complexa situació, les disruptions en la successió de les estacions de l'any, els canvis climàtics extrems i l'acceleració encadenada de catàstrofes irreversibles han arribat per quedar-se. Com a treballadores i treballadors de la cultura, hauríem de valorar empunyar aquesta torxa del compromís, continuar la tasca de totes aquestes dones implementant les seves estratègies i èxits en nous patrons d'actuació per al/s sistemes de l'art. Tot això demana revisar quin tipus de programació cultural s'està desenvolupant des de les diferents escales (des d'allò institucional a allò privat), l'eficiència en models de gestió sostenible, la pedagogia social i la mediació participativa.

4. Permeabilitat amb el *genius loci*

Durant les últimes dècades, han sorgit algunes revisions com a test de l'evolució d'aquest tipus

de noves relacions amb la Natura des de l'Art. Les primeres trobades sobre Art sostenible o Art mediambiental van ser a Berlín l'any 2002, portant el títol de *Tutzinger Manifest*; al qual van seguir, per exemple, el *Symposium on Sustainability and Contemporary Art* a Budapest el 2006, sota el comissariat de Maja i Reuben Fowkes. No obstant això, amb prou feines hi ha un marc teòric per a manifestacions performatives de nova generació en la línia de les produïdes per ARBAR. Per això he anat acotant algunes qüestions que contribueixin a situar-les des d'aquests nous enfocaments.

Hi ha una obra que fins fa poc temps passava desapercebuda per a molts especialistes en art i que recentment ha estat recuperada. Aquesta peça pertany a l'artista Fina Miralles. Es tracta de la fotografia que mostra una acció realitzada a Sant Llorenç de Munt l'any 1973. *Dona-arbre* ha transcendit a partir d'una imatge en blanc i negre en la qual pot observar-se a la mateixa artista en posició de peu, però amb la meitat del seu cos enfonsat en un camp llaurat. Considero que l'esmentada peça podria ser paradigma de tot aquest gran moviment global al qual m'estic referint. Un cos físic, el de la dona, aflorant d'una terra fèrtil representa una imatge cosmològica però també social i política, com un episodi d'autosuficiència personal però, alhora, de dependència respecte a la natura.

La Història de l'Art ha reflectit la relació amb el natural, però només ha transmès l'evolució dels estils, etapes i biografies segons la plantilla tradicional de l'Acadèmia. En analitzar la producció artística, amb prou feines es té en compte el que realment comportava la situació de cada paisatge respecte a allò mediambiental o les maneres d'interacció humanes amb els estrats de memòria.

A la monografia *Plein Air* de l'any 2011, vaig escriure que: «El *genius loci* no és sinó l'art que inspira el lloc a través de la nostra mirada, una mirada que és la culpable de l'autèntic valor del paisatge en tant que va molt més enllà de ser un lloc físic inqüestionable»⁸. És aquest sintonitzar amb les atmosferes absorbint les seves necessitats reals el que dona sentit a aquestes creacions artístiques. Als anys setanta i vuitanta, fonamentalment als Estats Units i el continent americà, es va desenvolupar l'expansió del Land Art, l'Earhworks i l'Art ecològic. La sem-

pre destacada i citada crítica d'art i teòrica Rosalind E. Krauss ens va aproximar a diferents matisos que el defineixen a través de sentències com: «El fonament teòric elemental de l'obra escultòrica no té per què només trobar-se com un monument o dins d'un museu, sinó que pot abastar molt més fent partícip d'ell mateix al seu context geogràfic»⁹. A partir d'aquí podríem parlar d'una extensa cronologia de treballs d'art d'acció en i sobre la naturalesa, l'anàlisi teòrica dels quals va servir fins ara.

Classificats en aquest mitjà trobarem a Joseph Beuys, Wolfgang Laib o Andy Goldsworthy, reconegudes figures masculines entre molts altres. No obstant això, existeixen diferents genealogies imbricades en les energies subtils d'allò tel·lúric i la feminitat. Penso en Mary Beth Edelson, Ana Mendieta, Rebecca Horn, Ursula Biemann, Marina Abramovic, Eva Lootz, Eulàlia Valldosera, Taus Makhacheva o Regina José Galindo, més pròximes a nosaltres i l'estudi de les quals requereix ser revisat amb nous codis teòrics.

Crec que una de les qüestions fonamentals dels cicles AA+AA és la relació de les “cuerpas” amb l'espai –la terra erma– i d'ambdues amb les capes ancestrals del *genius loci* del lloc.

«Partint d'una anàlisi de la “política del cos”, les feministes no només han revolucionat el discurs filosòfic i polític contemporani, sinó que també han començat a revalorar el cos. Aquest ha estat un pas necessari tant per confrontar la negativitat que comporta la identificació de feminitat amb corporalitat, com per crear una visió més holística de què significa ser un ésser humà»¹⁰, va escriure Silvia Federici.

Necessitem nous llenguatges per a aquestes noves formes de realitats poroses. Les artistes convidades a aquest cicle produeixen accions on pells i relleus s'aproximen i es fonen per moments en actes que venen a ser pactes. En ells, la primera interlocutora és la vinya del Clumet i les seves ressonàncies a manera de fils invisibles

simbòlics. Cada any s'ha organitzat un cicle amb un denominador comú com a lema: *Explorant la feminitat a la vinya* (2018), *Cants tràgics a la vinya* (2019) i *Lament de tòries a la vinya* (2020). Les creadores del programa han utilitzat el fet performatiu a través de les eines conceptuals heretades de les seves antecessores generacionals, aportant a les mateixes nous matisos i formes de construcció narratives. Les variables dels feminismes són presents sense ser enunciadess, la responsabilitat amb la terra acompanya i revela des del rotund del territori tangible.

La vinya evoca en si mateixa múltiples reminiscències mitològiques i literàries. La recorren i intervenen rebel·lant-la com a mirall del que va ser, tal com el vi es segueix utilitzant com a element ritual i simbòlic. El venerat fluid vermell torna al lloc d'una manera explícita en el *Glòbul Acròstic* de Núria Iglesias o en *Vessa i brota* d'Ariane Pataut. El públic és convidat a participar activament recorrent el sòl erm en *Amb els peus a terra* d'Isabel Banal i *Fer feix de tota herba* de Mireia Coromina, dotant-la de nous significats.

Entre les artistes d'aquest cicle sorgeixen diferents connexions que es complementen i matisen. De la delicada immobilitat de Nika López, mentre recorre per mitjà dels seus llavis una branca seca amb espines a *Resistència*; fins a la trama de cabdells fúcsia i verd convertits en un laberint d'Ariadna post-pandèmic en la peça *El fil d'Ariadna* de Laia Varquer. Es vinculen accions directes de memòria amb els participants i convidats, ancoratges del passat i el futur. Així, la pròpia artista usant el davantal a la peça d'Isabel o el recurs a la sensualitat implícita en el pícnic d'Ariane, dues accions, al seu torn, junt amb la proposta de la Mar, al·ludint als rols dels gèneres.

La Vall de Santa Creu ha sobreviscut als temps i continua essent explorada, regenerant-se com una plataforma on les energies s'activen i tornen a fer-la fèrtil en el moment de la trobada. És art d'acció, però també pedagogia de la cura.

⁸ ARAMBURU, NEKANE (2011). *Plein Air. El paisaje en la colección de Kutxa*, San Sebastián: Edita. Nerea y Fundación Kutxa, p.8

⁹ KRAUSS, ROSALIND (1985). *La escultura en el campo expandido*, AAVV, *La Posmodernidad*, compilat per Hal Foster, Barcelona: Editorial Kairós, p.6

¹⁰ FEDERICI, SILVIA (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid: Edit. Traficantes de sueños, p.28

AA+AA

Accions Artístiques A Arbar

2018-2020

per Marta Pol Rigau

La idea dels cicles realitzats a la vinya del Clumet: *Explorant la feminitat a la vinya*, *Cants tràgics a la vinya* i *Lament de tòries a la vinya* és dur a terme accions performatives per connectar, configurar, mantenir o interactuar amb la història i la cultura vitivinícola del lloc, i, així mateix, endinsar-se en els valors que envolten la pràctica artística femenina contemporània més enllà de les línies definides pels diferents feminismes.

Concepció femenina de la naturalesa: el món de la vinya en femení?

L'objectiu d'aquests cicles és rescatar –artísticament parlant– del paisatge actual aquells rastres que han quedat ocults a causa dels canvis dramàtics soferts per l'ecosistema, d'una banda, per l'aclariment del bosc que va tenir lloc en moments molt reculats en el temps per la implantació del monocultiu extensiu dedicat a l'olivera i la vinya, i, de l'altra, per l'abandó progressiu d'aquests conreus a principis del segle XX. Aquesta conjuntura ha provocat que, juntament amb els efectes d'altres condicionants mediambientals, s'hagi produït una modificació del concepte i la funció de l'ús del terreny.

Es planteja una lectura artística d'aquest llegat natural i cultural a partir de la interdependència entre aquestes figures femenines al·legòriques.

Es proposa fer una lectura de la realitat encoberta del lloc, a partir d'aquest paradigma, des d'una mirada que vagi més enllà de la pura impressió, d'un simple cop d'ull: mitjançant un recorregut hermenèutic pels relats clàssics. Aquest plantejament comporta, d'antuvi, una

breu anàlisi del llenguatge vinculat a l'antropologia filosòfica –llenguatge derivat de l'ideari de la cultura patriarcal–, per preguntar-se quina funció tenen certes figures femenines dins del procés de la concepció de la naturalesa. Algunes vegades, el pensament grec antic per argumentar que la fortalesa femenina, amb la seva resistència, frustrava els projectes polítics masculins va atribuir a figures femenines, tant mortals com immortals, la culpa pel fracàs dels projectes polítics masculins.

Així, un dels objectius dels cicles d'art d'acció és rescatar aquella part silenciosa o silenciada que perviu en l'oblit de la història, per destacar el segell del masculí dominant, poderós i productiu que ha sotmès amb virulència el femení i l'ha fet aparèixer com a vulnerable. I aquesta vulnerabilitat del femení es troba en les plantes, titllades de silvestres, bordes o, fins i tot, verinoses, les quals, per tant, s'han d'exterminar en pro de la productivitat agrícola.

El retorn de Persèfone: un canvi de paradigma agrari i cultural

En un primer moment, cal desconstruir el concepte de *mare preontològica* per deslligar la idea de dona-feminitat de la idea de mare-maternitat, com diria Derrida, ja que una determinada concepció –culturalment heretada– de la maternitat se centra en la reproducció en les dones i en la productivitat de la terra per sustentar la propietat. La pregunta és: quins són els relats mífics que han intervingut decisivament en aquesta concepció i que poden il·luminar el temps present?

Tot i les possibles distorsions, els estudiosos denoten una línia de continuïtat entre la figu-

ra d'Eurínome, deessa mare creadora de l'univers que va separar el cel de la terra, i l'estirp de Gea, Rea i Demèter, que representa la tradició agrícola prepatríarcal. Però Demèter¹ és la dea que instaura l'agricultura i, encara que manté l'expressió de la força creadora de la terra fèrtil de la deessa preneolítica, el principi silvestre perdura en la seva filla Persèfone. Plató, en el diàleg *Cràtil*, parla de Persèfone com la flama *Persephatta*, significa «la que venta el gra», per fer esment dels processos naturals de fertilització lligats als cicles estacionals, en què Persèfone, com a llavor de la planta silvestre, es conserva a la penombra de la matriu de la terra, per germinar a la primavera i aconseguir l'esplendor a l'estiu.

Des d'una dimensió agrícola patriarcal, Persèfone, com la llavor, és raptada per Hades per quedar sotmesa, com les dones vulnerables que han estat víctimes de les lleis de la polis, al poder dominant de la força masculina expressat en el rapte, la violació o l'abandó per part dels déus i els herois masculins. Si en l'imaginari arcaic els entorns naturals estaven lligats a un sistema de creences vinculat a figures femenines com a forces impulsores del moviment, el naixement i el creixement de la vegetació (expressats amb els verbs *brotar*, *créixer*, *ser...*), amb la transformació d'aquests llocs en zones productives, la figura femenina és sotmesa al domini viril, poderós i violent, malgrat que la força de la naturalesa silvestre no deixi de ser el motor de la vida natural. Aquesta explicació, més que ser un relat mitològic, és una descripció ontològica dels conceptes *subjecte*, *espai* i *temps*. Aquest argument permet subratllar la importància del llenguatge mitològic per explicar com la implantació del cultiu sistematitzat i el poder patriarcal fan minvar l'autonomia i la força de la deessa primigènia, creadora i legis-

ladora dels misteris de la vida, de la mort i del renaixement del món vegetal.

D'aquesta manera, quan la figura de Persèfone es relaciona amb la cultura agrícola rep el nom de Core, la donzella que encara manté un vincle directe amb la seva mare, Demèter, perquè, com el seu nom indica, és la jove, la flor, de la qual s'han de reservar les granes per tornar a plantar-les, i així successivament². Dins d'aquests replecs cíclics, la figura de Persèfone com a al·legoria de la força de la vida que no s'ha extingit i que retorna de forma automàtica i cíclica actua com a legisladora dels cicles del cultiu natural i se la vincula a les lleis ecològiques. Així, el retorn de Persèfone pot significar la tornada a un sistema de cultiu que deixi que el germen s'expandeixi, neixi i broti del fons de la terra sense submissió, amb autosuficiència, seguint les lleis mediambientals de la naturalesa,³ per trencar amb els lligams associats a la transcendència i obrir, des d'una mirada ecològica, una escletxa al pensament dominant lligat als principis de l'explotació intensiva.

Ecofilosofia: canvi en la concepció del pensament ambiental

Si antigament com a ressò mitopoètic, aquestes pèrdues del món vegetal eren un reflex de l'estat emocional de Demèter per la desaparició de Persèfone, avui la seva absència es podria entendre com la negligència que comporta la sobreexplotació i la falta de mesures mediambientals per lluitar que la terra sigui cada vegada més estèril. Així, doncs avui, el retorn de Persèfone s'ha d'entendre com un romanent del pensament cosmològic silvestre i vitalista en què el caràcter femení dels anomenats «espais naturals» reclama la immanència de la noció mediambiental, per trobar una manera d'estar en el món més sostenible.

¹ Demèter representa ser la filla de Rea, dea de la terra sense cultivar, però Demèter com a terra cultivable és el símbol dels camps, de la fertilitat de la terra llaurada i la collita del blat a la vella Europa.

² Com es pot observar, Core i Persèfone són dues entitats amb noms diferents no relacionats etimològicament.

³ La força de la naturalesa és dominant i silenciosa, encara que majoritàriament, pot actuar al marge de les accions humanes.

AA+AA

EXPLORANT LA FEMINITAT A LA VINYA

D'acord amb el significat del verb *explorar* ('examinar minuciosament un lloc per trobar-hi el que hi ha i que hom desconeix'), es pretén interactuar directament amb el medi per aprofundir en la comprensió ontològica, cultural i política sedimentada en el terreny de la vinya al llarg de diferents capes de temps. També per aprofundir en la feminitat, entesa com la construcció política del que culturalment s'ha instituit per definir el que és propi d'una dona.

Les tasques vinculades a les dones al medi rural i la sensualitat femenina

Les artistes Isabel Banal, Mireia Coromina, Ariane Patout i Mar Serinyà, d'acord amb la seva mirada «ecopoètica» —orientada al compromís amb la feminitat i la naturalesa tant en

l'àmbit físic com en l'anímic— escolten en el laberint de l'inconscient la vibració de la veu femenina silenciada que xiuxiueja i que necessita ser expressada. I ho fan, d'una banda, a partir del reciclatge dels materials preexistents a la vinya i, de l'altra, el diàleg amb els elements naturals (com les muntanyes, el mar, la terra ferma, els matolls, les plantes silvestres...), els factors ambientals (com la llum, l'aire, la temperatura) i la presència-energia de les artistes i les persones assistents. Per aquest motiu, empenen procediments ancestrals vinculats al món agrari femení, com ara tenyir i rentar la roba, plantar i tenir cura de l'hort o dur a terme procediments alquímics diversos.

Comença **Mar Serinyà** amb l'acció «Obrint la línia». La inicia a ARBAR i, amb l'ajuda d'alguns participants, baixa unes garrafes a la font per omplir-les d'aigua. Un cop les té totes plenes,

les porta a la vinya en desús per poder desenvolupar l'acció. Tragina també un bol amb pigment natural de color ocre i una petita aixada. Un cop arriba a la vinya, amb l'aixada obre una línia poc profunda, d'uns dos metres, l'omple amb el pigment i hi aboca l'aigua de les garrafes. Per acabar l'acció, en un extrem de la línia oberta posa el bol del pigment i, a l'altre, una garrafa buida.

La segueix **Mireia Coromina** amb l'acció en procés «Fer feix de tota herba», iniciada setmanes enrere, quan l'artista recull trossos de matolls de bruc, ceps silvestres, gramínies, etc., plantes autòctones de la Mediterrània que han repoblat de manera espontània el que havia estat l'antiga vinya,¹ per fer una tintura que tenyeixi una tela de cotó. L'artista segueix un procés alquímic per poder traslladar el color d'allò que havia crescut en un camp en suposat repòs productiu a un medi artístic. L'acció in situ comença al safareig de la font de la Vall, on renta el teixit tenyit per treure les impureses del bany de color. Coromina col·loca la tela molla en un masteler i, seguida del públic, la porta fins a l'extrem sud-oest de la vinya per clavar-la a terra, gest entès com una invitació per acompanyar les males herbes a tornar a créixer, un any més, a la vinya abandonada. Fa, doncs, un homenatge al·legòric a les plantes silvestres.

Després, **Isabel Banal** realitza l'acció «Amb els peus a terra». Reprèn la imatge de la dona amb davantal present a la sèrie «Faldes» (2010-2017) per fer esment del fet que, «tant en sentit literal com figurat, les dones (a pagès) sempre han estat puntals de la vida i del funcionament de les masies... amb la seva energia, esforç, càrregues, organització... quasi sempre silen-

ciosament». La dona ha estat, des d'antic, el motor de la producció agrícola.

Per desenvolupar l'acció, en un primer moment una persona del públic ajuda l'artista a col·locar-se el davantal i a omplir-lo de llapis artístics de tons ocres i marrons. Després que l'artista hagi plantat uns llapis en un rectangle de terra que prèviament havia desbrossat de les mal anomenades «males herbes», convida el públic a clavar la resta de llapis com si fossin esqueixos per, artísticament, cultivar un tros de vinya.

Acaba **Ariane Patout**, amb la col·laboració de René Müller, amb l'acció «Vessa i brota». Estén una tela blanca al damunt de la vinya, la subjecta amb pedres i hi col·loca uns grans de raïm esculpits en fusta d'avet blanc per recrear una escena de pícnic d'època. Mentre, amb un decantador, Patout va abocant vi de manera ininterrompuda en una copa col·locada sobre un dels grans de raïm, el vi vessa, va tenyint de vermell la fusta d'avet i Müller i un home del públic van tintant els grans de raïm mitjançant càrries i moviments sensuals amb les mans, amb la intenció de mostrar la feminitat que tot home té a dins. Al final, l'artista convida els assistents a acabar l'acció amb la imatge simbòlica de la fertilitat.

Les artistes han articulat, amb l'exploració de la feminitat a la vinya, un pensament sobre com transformar la vinya en desús en un espai per a la contemplació, a partir de la generació d'una sèrie de fenòmens d'*intraacció* en què tots els components tenen un paper, no com a individualitats sinó com una inseparabilitat ontològica.

¹ Les gramínies estan relacionades amb la dea Demèter, senyora de la terra conreada, la que domina la vegetació, atès que a Roma rebé el nom de Ceres (i les gramínies, en honor seu, reben el nom de cereals). Per la seva banda, els ceps de Dionís fan possible el miracle del vi i el bruc (*erica arborea*).



MAR SERINYÀ GOU OBRINT LA LÍNIA

“Heus aquí un conte, un conte que comença.

Una recerca que s’inicia.

Una naturalesa que demana inici.

**Heus aquí una vegada una noia jove i capaç de descobrir la seva veritat,
de difondre naturalitat i retornar l’ordre a la terra.”**

Obrint la línia és l'inici d'una acció, un gest simbòlic d'obertura de la ment, obrir la consciència.

Una acció que busca reactivar una terra adormida, una ment en letargia. Una acció per crear una nova estructura que permeti integrar passat, present i futur i aportí un nou esdevenidor. "Crec que és un gest per activar un camp, una cosa que havia quedat estancada i aturada en el temps i que ja és hora de donar-li nous valors, nous significats."

La idea inicial en parlar-me de l'horta era fer una rega a l'hort amb un tràmec. Per mi l'hort no era de vinyes (ja que a casa meva no es cultivava la vinya i no hi havia tradició), així vaig descobrir que les regues de la vinya s'anomenen «línies».

Al cap d'uns dies d'haver decidit el nom, he vist el sentit que tenia per mi haver-li posat *Obrint la línia*. Parlar de la línia és bàsic perquè tot el meu treball va començar deu anys abans fent una línia, fent visible el meu so a través de línies. Però ara és el moment d'obrir-la... què hi ha dins aquesta línia? Què hi ha més enllà d'aquesta línia?

Paral·lelament a tot això, m'he començat a interessar pel procés de cultiu de la vinya i tota la seva complexitat. He parlat amb una amiga sommelier que m'ha estat explicant les fases de la vinya, com funciona el seu cultiu... He descobert que les pautes de cultiu i conreu em poden servir de guia o font d'inspiració per al treball,

però alhora són unes pautes que sento la necessitat de transcendir.

A través d'*Obrint la línia*, em permeto deixar sortir tot allò que hi ha, fer-ho visible, reflexionar-hi, pensar-hi... per fer un pas més enllà. Treballo el camp i tiro la llavor d'un nou procés. A *Obrint la línia* jo estic fora de l'acció. Jo sóc la pagesa que cultiva la terra, però no sóc la terra, ni la llavor ni el fruit... amb el desenvolupament de totes les accions següents hi haurà un canvi de paradigma. Passaré a dins, seré el fruit i alhora seré part del fora.

Per què el color i la pols groga? El groc és un color que necessito actualment per dur a terme aquest procés. Per mi la pols groga és com l'essència i la llavor. Indagant posteriorment, m'he adonat que el sentit de l'acció està lligat al tercer txakra, que representa poder, autonomia, voluntat, energia, metabolisme, tècnica, transformació, autoestima, foc, riure, sol, la lletra a.

Per què les garrafes de vidre? Perquè eren a casa meva, la casa de camp on vaig néixer. Visualment eren molt boniques, però alhora eren les garrafes que feien servir els meus avantpassats. Per a mi són importants. Allò que rego el camp, allò que porto l'aigua primordial ha de ser bonic però alhora ha de tenir un sentit profund.

MAR SERINYÀ GOU





MAR SERINYÀ GOU OBRINT LA LÍNIA

CRÈDITS

DATA: 12 d'agost 2018

LLOC: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: ARBAR

TEXT: Mar Serinyà Gou

VÍDEO: Cultural Rizoma







MIREIA COROMINA

FER FEIX DE TOTA HERBA

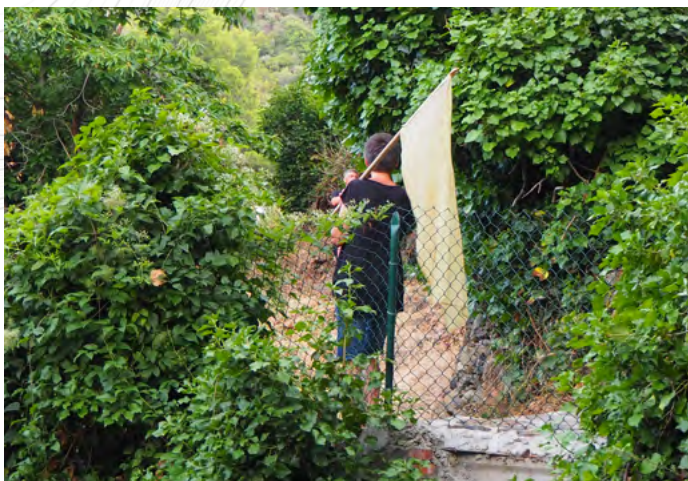
L'acció consisteix a extreure el pigment de les males herbes resultants del desbrossament de la vinya del Clumet i amb aquestes herbes tenyir un teixit de cotó. Les plantes recol·lectades han estat bruc, gramínies, esbarzer i ceps silvestres.

Tot un procés alquímic per traslladar el color d'allò que ha crescut sobre un camp en suposat repòs productiu i aconseguir-ne una tintura per tenyir una tela. D'aquí també l'expressió de fer feix de tota herba, aquesta idea del món del camp en què tot s'aprofita.

L'acció in situ consisteix a rentar al safareig de la Vall el teixit tenyit prèviament, per tal de treure les impureses del bany de color. La tela molla ha estat col·locada amb un masteler i hissada com una bandera, una insígnia a la vinya del Clumet. Un gest per acompanyar i convidar les males herbes a tornar a créixer un any més a la vinya abandonada.

MIREIA COROMINAS





MIREIA COROMINA FER FEIX DE TOTA HERBA



CRÈDITS

DATA: 12 d'agost 2018

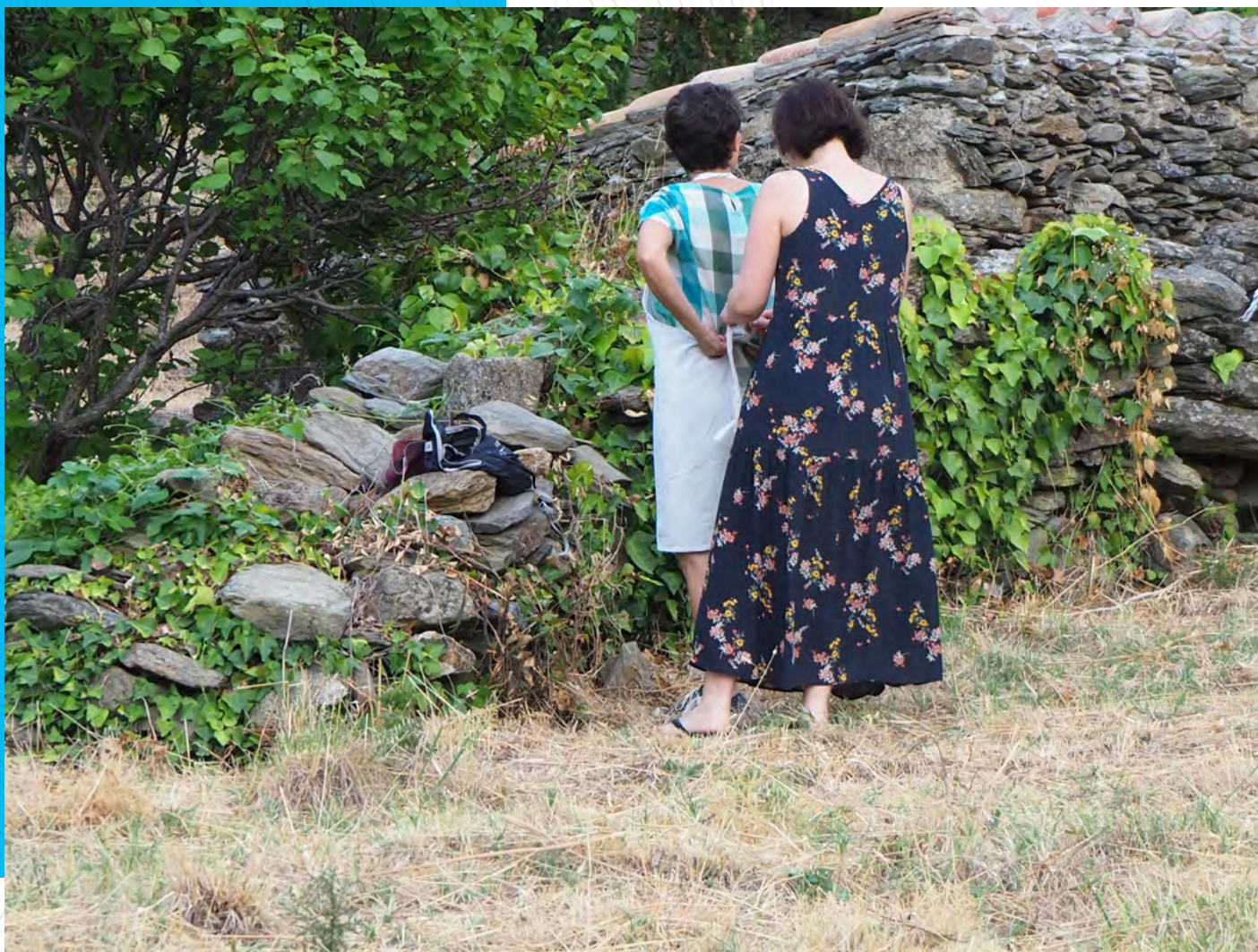
LLOC: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: ARBAR i Roc Pares CC

TEXT: Mireia Coromina

VÍDEO: Cultural Rizoma





ISABEL BANAL AMB ELS PEUS A TERRA

Reprenç la imatge de la dona amb davantal.
Aquesta vegada ple de llapis de colors marrons,
el color amb el qual representem la terra, i con-
vido a plantar-los, terres retornades a la terra.

ISABEL BANAL





ISABEL BANAL AMB ELS PEUS A TERRA

CRÈDITS

DATA: 12 d'agost 2018

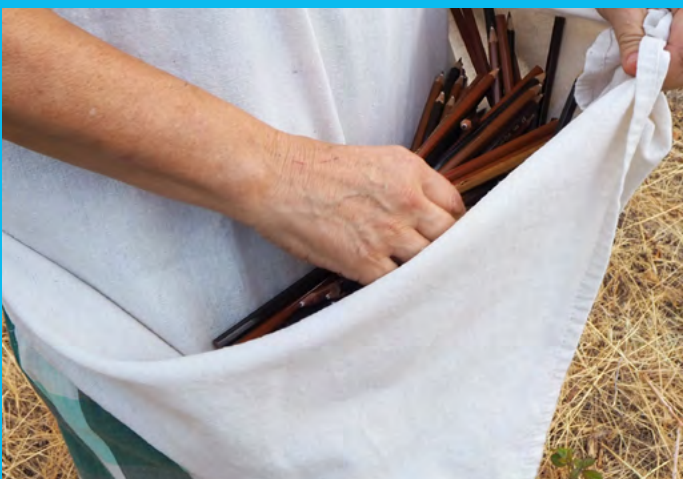
LLOC: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: ARBAR i Ariane Patout

TEXT: Isabel Banal

VÍDEO: Cultural Rizoma







ARIANE PATOU

VESSA I BROTA

La feminitat brota de la terra, de la vinya, del fruit, de la sang del fruit, de la dona. I també brota de l'home.

La dona omple la copa buida d'aquell que, envoltat de fruits descolorits, té set de vida. Ella endevina i, ferma i discreta, li concedeix el desig. Serena aboca el vi dins la copa, ella n'aboca i n'aboca, no coneix el límit, tampoc l'interessa. Irreverentment elegant hi aboca vi fins a fer-la vessar i la vida brota quan desenfrenada es desboca i l'abundància es manifesta amb el

color de la sorpresa. Així es degusta el secret del festí.

Brota l'expressió sobre la matèria.

El desconcert embriaga aquell que amb timidesa encoratjada s'expressa amb l'espontaneïtat d'un gest sensorial i sensual, d'on brota la feminitat que tenyeix de vida els fruits descolorits. La feminitat brota a la vinya.

ARIANE PATOUT





ARIANE PATOUT VESSA I BROTA



CRÈDITS

DATA: 12 d'agost 2018

LLOC: a la vinya del Clumet

COL·LABORACIÓ: René Muller

FOTOGRAFIA: ARBAR i Ariane Patout

TEXT: Ariane Patout

VÍDEO: Cultural Rizoma





AA+AA

CANTS TRÀGICS A LA VINYA

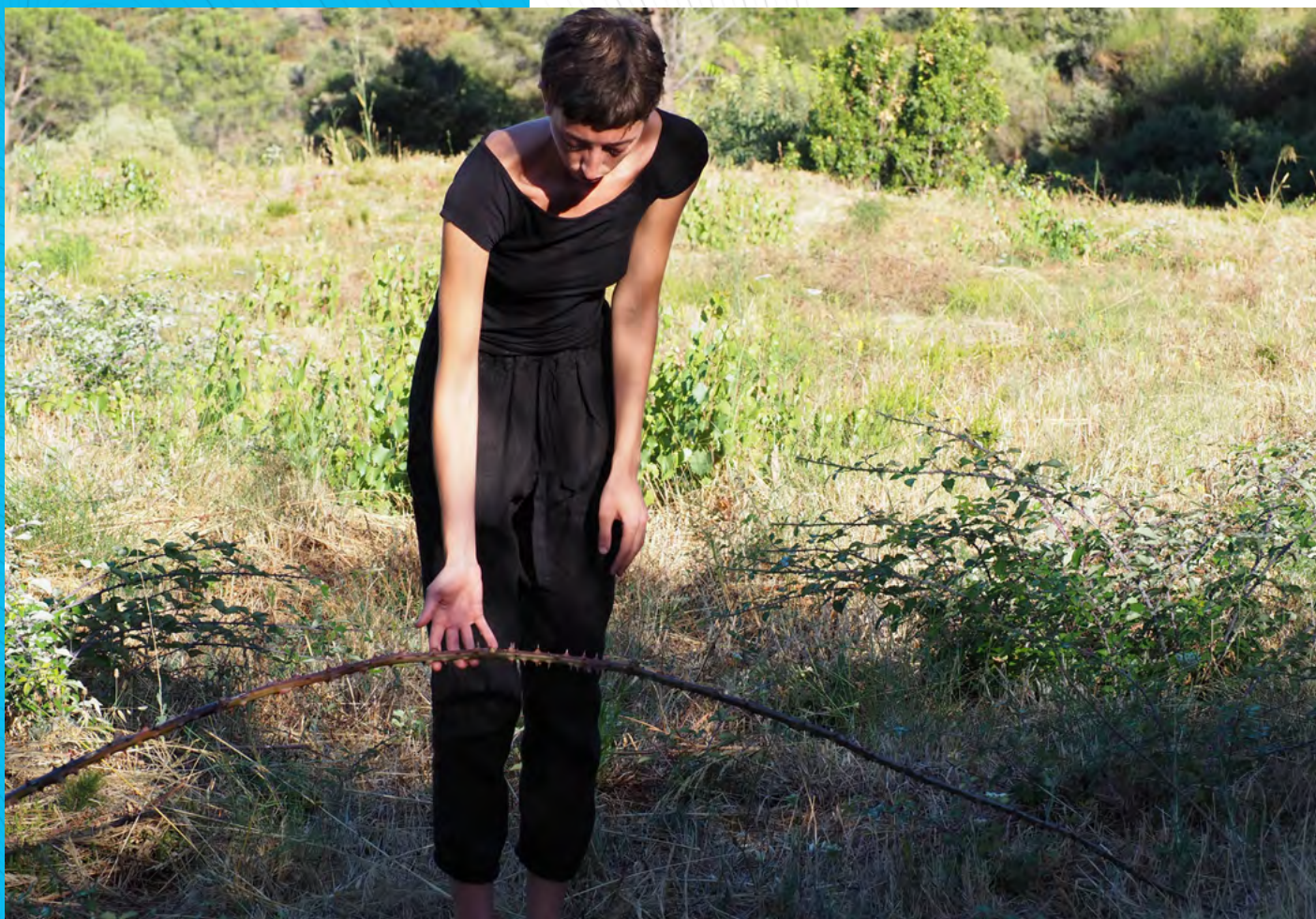
La tesi gira al voltant del concepte de cants tràgics entesos com a actes per rememorar el passat agrari de la vinya del Clumet. Cants per poetitzar, relatar... aspectes vitals de la memòria que s'amaga en el temps, tant a la memòria humana com a la memòria del terreny. Cants per omplir vitalment el buit del camp i ser un acte de reivindicació política per rescatar els valors culturals ancestrals que es resisteixen a ser oblidats i, desafiants, reclamen ser un estímul per al conreu artístic.

Les artistes prenen els cants, perquè són unes de les vocacions literàries més antigues que la humanitat ha emprat per explicar, relatar, lloar... històries vitals, individuals o col·lectives, per transformar la vinya.

Erotisme i resistència femenina

Núria Iglesias (Piròmana d'Argos) i **Nika López** presenten dos cants rituals per desvelar, des del relat poètic, d'una banda, la lluita contra la submissió de la dona i, de l'altra, la fermesa de continuar fent el que s'ha decidit sense defallir.

En aquest sentit, Núria Iglesias treballa la idea del rapte —en el món antic— de noies verges per ser pitonisses. És a dir, el rapte per ser les veus transmissores dels designis dels déus masculins, indicant camins d'immigració cap a terres desconegudes. En definitiva, dones que han perdut la llibertat i han estat sacrificades per un objectiu socioeconòmic. Nika López, per la seva banda, concep l'acció com un acte de resistència i ho mostra a través de la repetició i l'esforç fins a arribar a integrar-se amb la branca d'esbarzer, amb la intenció de no desestimar en cap moment la decisió presa fins al final.



NIKA LÓPEZ

RESISTÈNCIA



El treball de Nika López gira al voltant de la relació entre els éssers humans i la naturalesa des d'una visió ecològica.

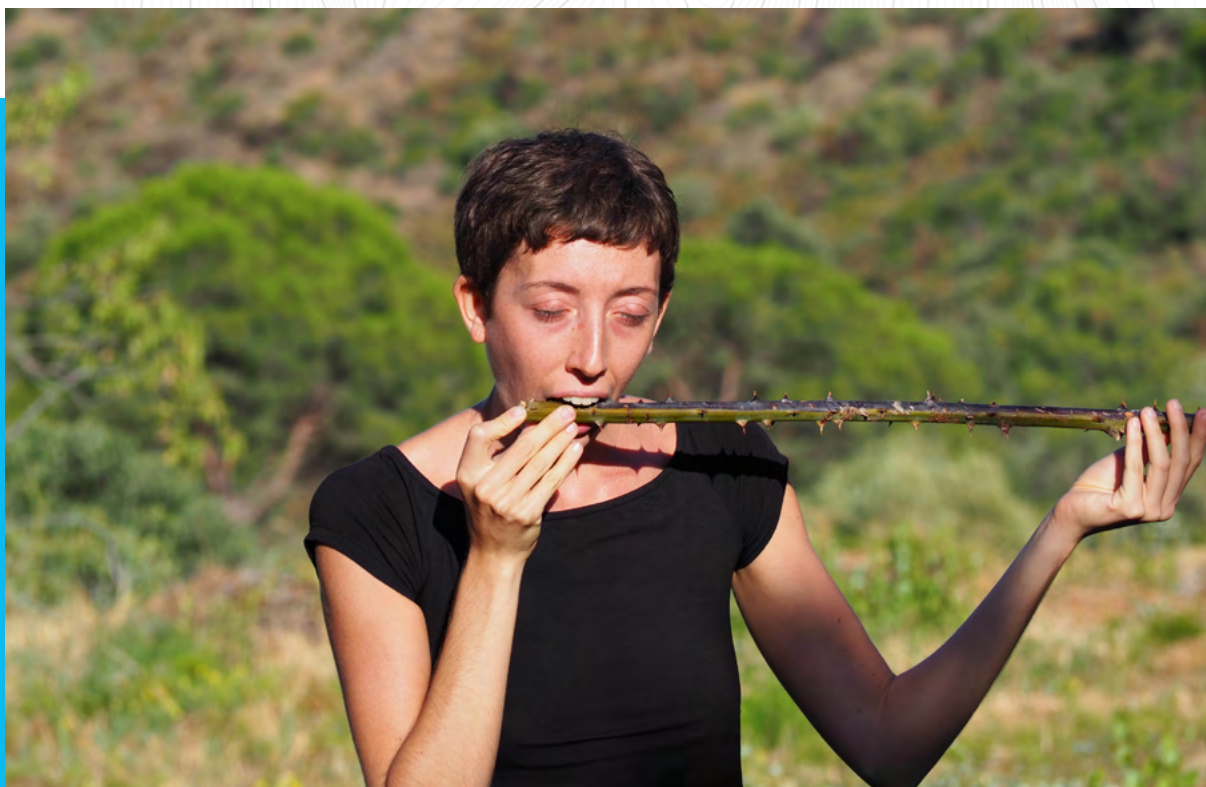
La seva metodologia de treball consisteix a aconseguir vincular-se a un material o un lloc específic mitjançant una poètica personal i íntima. Proposa alliberar el cos de tot vincle cultural per poder absorbir informació exterior, percebent l'entorn com una extensió del cos a través de l'art d'acció. Centra l'atenció en la vibració que transmeten els elements naturals i el component efímer i aparentment insignificant com a residus per convertir-los en els elements fonamentals del seu treball.

Nika López a l'acció sintonitza el seu cos en relació amb la terra –en concret, fent ús d'una llarga, arquejada i sinuosa branca seca d'esbarzer plena d'espines– per compartir amb els assistents un interval intens que va del pas de la resistència a la conciliació. En un primer moment, amb subtilesa va aixecant la tija del terra per moure-la i col·locar-la en perpendicular al seu cos, després va introduint a la boca, sense danyar-se, cadascuna de les espines, com si

les besés. La delicadesa, precisió i ritme com llisca la branca pels seus dits emet un intens ressò vital que envaeix el silenci de la vinya. L'artista crea una situació perplexa, dilatant el temps mitjançant l'energia generada amb la repetició, com un tipus d'estat de trànsit, en què el cos passa del ritual tràgic a l'estat de catarsi en conciliar amb afecte l'agressivitat.

Finalment, recull terra de la vinya amb la mà i, amb el braç alçat delicadament, la va fent lliscar entre els dits, fins que li cobreix part de la cara. Amb aquest objectiu, l'artista pretén fer emergir l'intern, l'ocult, per fer brotar unes sensacions elementals davant un estat continu de protecció i responsabilitat, cap a si mateixa i els elements de la terra de la vinya. De manera que cos i esbarzer, més enllà de ser material base, en interrelacionar-se passaran a ser una mateixa cosa, un mateix lloc i un mateix ésser que permet ampliar el canal de comunicació amb l'audiència.

Els meus avantpassats. Per a mi són importants. Allò que rego el camp, allò que porto l'aigua primordial ha de ser bonic però alhora ha de tenir un sentit profund.





NIKA LÓPEZ RESISTÈNCIA

CRÈDITS

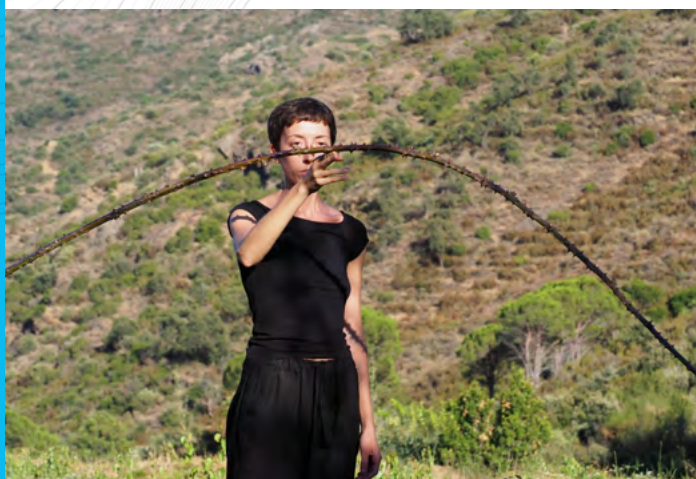
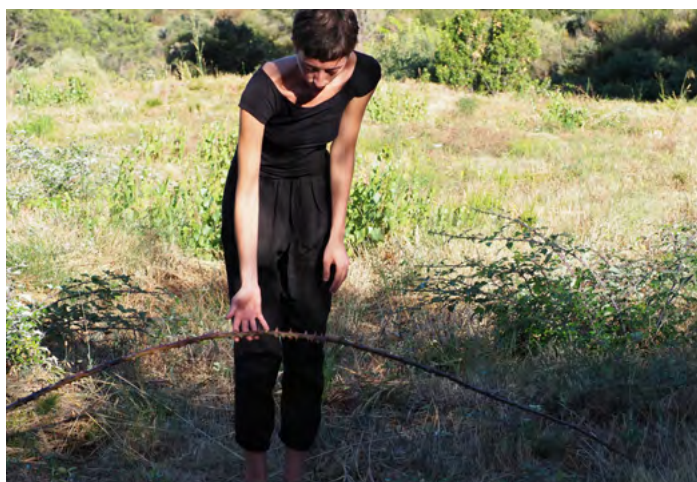
DATA: 10 d'agost 2019

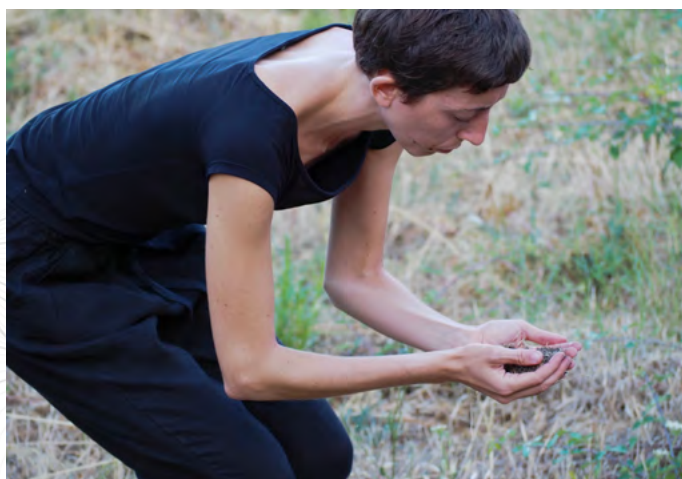
LLOC: a la vinya del Clumet

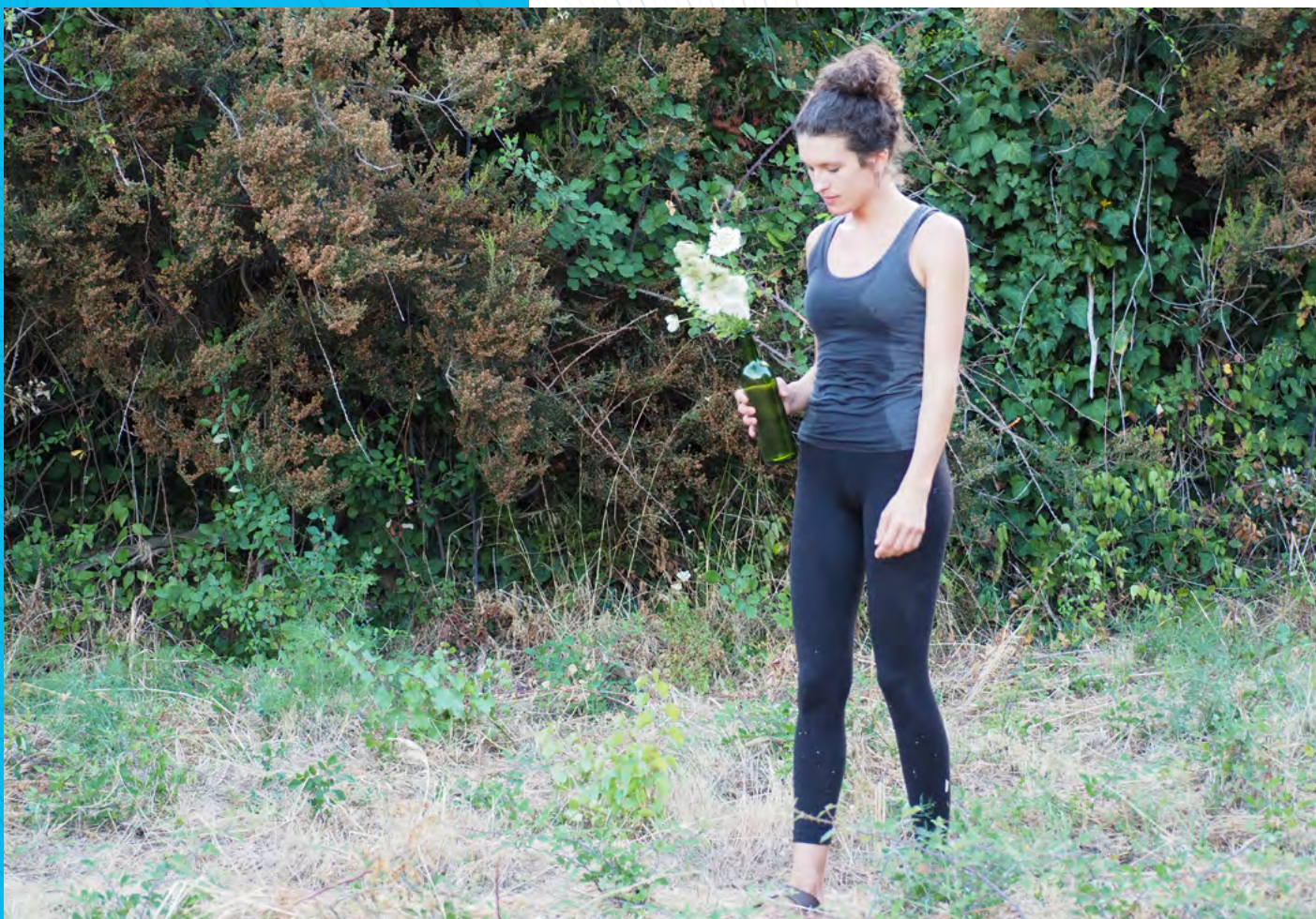
FOTOGRAFIA: ARBAR

TEXT: ARBAR/ Nika López

VÍDEO: Cultural Rizoma







NÚRIA IGLESIAS PIRÒMANA D'ARGOS

Núria Iglesias (Piròmana d'Argos) entén el concepte de tragèdia, com la unió entre l'afirmació terrenal de la vida vinculada al déu Dionís i la capacitat oracular pítica absorbida pel déu Apol·lo i transmesa per diverses generacions de píties.

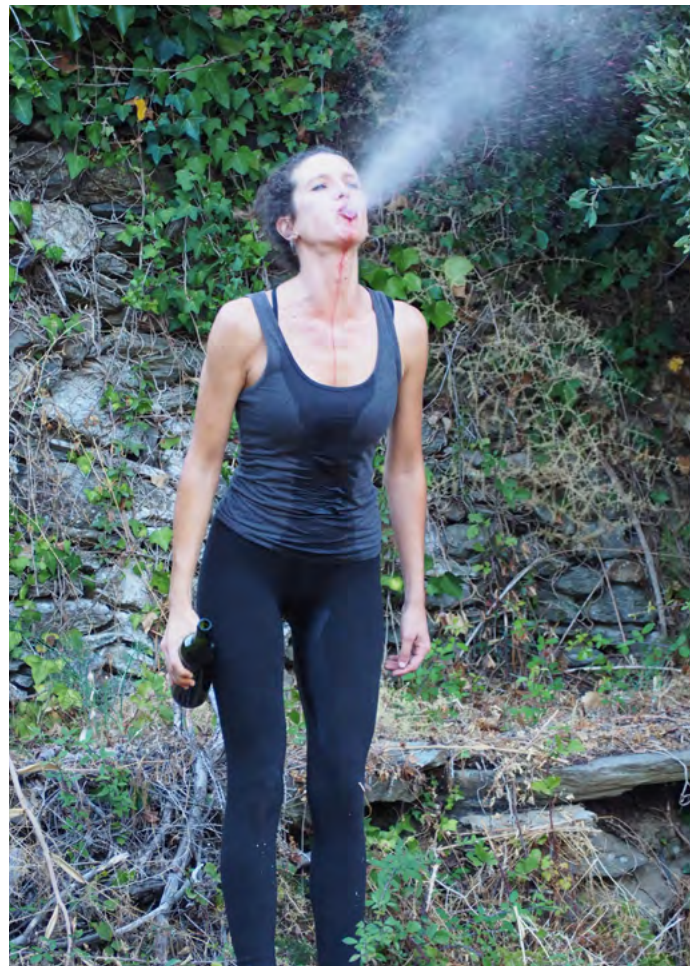
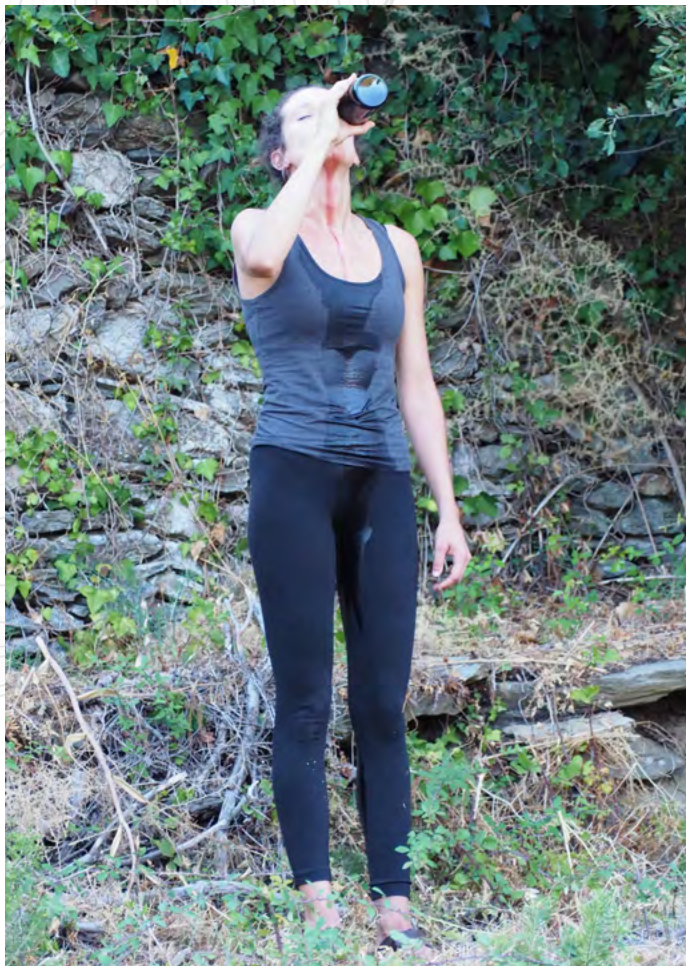
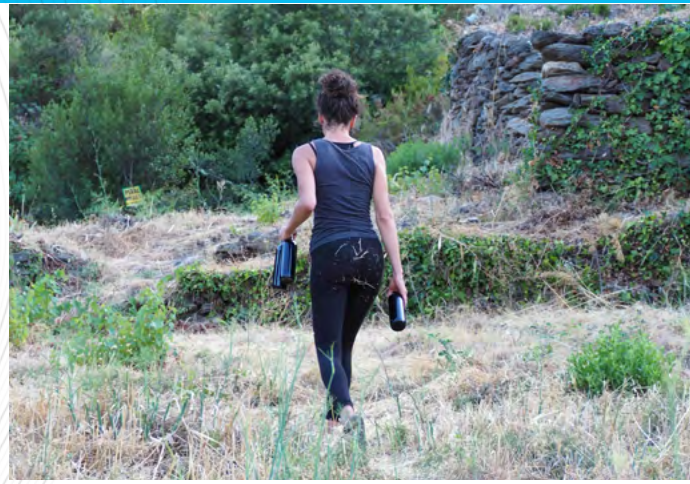
Desenvolupa l'acció «Glòbul acròstic» en dos espais, la primera part a la vinya del Clumet i la segona a la tafona del Centre ARBAR. Però abans de començar l'acció, confecciona el mantell que li proporcionarà les forces oraculars i aboca el vi – per obrir una màcula – a terra i inicia el recorregut performatiu.

A la vinya, explora el concepte de tragèdia com la unió entre l'afirmació terrenal de la vida vinculada a les divinitats de l'arravatament (Pa, Dionís, Cíbele) i la seva capacitat oracular absorbida pel déu Apol·lo a través de les píties o sibil·les. Treballa la idea del rapté –al món antic– de joves verges per exercir la funció de pitonisses. Les veus esdevenen les transmissores dels designis dels déus masculins, sigui, per indicar els camins d'immigració de la població cap a terres desconegudes o sigui per problemes legals dins l'àmbit de la polis. En definitiva, les pitonisses o sibil·les són dones que han perdut la llibertat, han estat destinades a servir al temple en pro de la capacitat de la premonició amb unes finalitats socioeconòmiques.

Ja al centre ARBAR representa, mitjançant un vestit confeccionat amb material natural recollit a la vinya i format per dues peces, el dualisme femení-masculí des d'una dimensió

biogràfica. La part superior és un sostenidor-escut fet de fulla de parra silvestre –vinculada a la força masculina del déu Pa i a la branca familiar paterna vinculada als boscos de Susqueda– i que funciona com a protector, mentre que la part inferior és una faldilla amb forma de cúpula o corol·la feta de branques de bruc i flors –que fa referència a la deessa Venus i/o la Mare de Déu del Carme– per parlar de la tradició marinera de la mare, amb una funció generativa. Així doncs, el vestit de dues parts simbolitza la unió del masculí i el femení, el pare i la mare, la terra i l'aigua, la mort i la vida.

Glòbul fa referència a la sang, al vi i la seva transsubstanciació al ritual cristià de l'eucaristia, però també a la menstruació, la capacitat femenina per engendrar i donar vida. L'acròstic, com a símbol, té relació amb els llibres sibil·lins on es recullen els missatges que els oracles transmetien en hexàmetres i, en un moment determinat, els sacerdots prenien una línia a l'atzar i, amb cada lletra, creaven un acròstic. El que aquest artifici literari transmetia era considerat sigil de les sibil·les i havia de ser interpretat pel mateix consultant. Núria, per finalitzar l'acció, genera un acròstic i convida els participants, quan senten l'impuls, a pronunciar una paraula que l'artista inclou i dilueix en l'acció, suscitant una frase oracular, que expressa com si fos la veu primària, en veu alta col·locada sobre la roda del trull. El resultat d'aquest fet oracular s'ha expressat com la veu primària de la tramuntana.





NÚRIA IGLESIAS PIRÒMANA D'ARGOS

CRÈDITS

DATA: 10 d'agost 2019

LLOC: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: Núria Iglesias i ARBAR

TEXT: ARBAR/ Núria Iglesias

VÍDEO: Cultural Rizoma





AA+AA

LAMENT DE TÒRIES

El cicle Lament de tòries a la vinya es fonamenta en l'experimentació pràctica i teòrica –en directe i a temps real– de la interrelació entre el cos de l'artista i els col·laboradors i col·laboradores en relació amb la vinya. Per parlar sobre temes relacionats amb la noció política del cos i la força vital de la natura i establir una situació dialèctica entre natura/cultura i ecologia i diversitat de gènere. Amb la voluntat de superar els dualismes imperants en la cultura occidental, es pretén, d'una banda, subvertir la concepció androcèntrica de l'art i, de l'altra, traspasar les fronteres dels binomis femení-masculí, domèstic-públic, natural-artificial, artesà-artístic... des d'una concepció teòrica i estètica relacionada amb l'activisme ecològic i mediambiental.

Però des de plantejaments de gènere, concretament, el pensament més proper a l'ecofeminisme i a la nova masculinitat, es vol establir una connexió de simbiosi i cooperació entre tots els subjectes en una xarxa biològica. Ideari que es proposa desafiar les relacions de poder des del seu vessant combatiu, però, sobretot, poètic. Poètic entès com un terreny fèrtil per crear i explorar connexions múltiples de l'obra d'art amb

el medi, atès que les mirades noves fan possible l'aparició de lectures noves sobre el valuós patrimoni ecològic i cultural de la serra de Rodes: muntanyes, fauna, flora...; restes arqueològiques, mites.

De la mateixa manera, es proposa entendre la producció artística com una eina per reptar les relacions de poder i abordar qüestions implicades en la necessitat de canviar el paper de l'artista i la seva obra en la societat contemporània. Des d'aquesta perspectiva mediambiental, les accions se centren a donar valor a les tècniques, als actes o les maneres de fer interrelacions amb l'entorn, que sovint passen desapercebudes o són invisibilitzades per les categories que determinen el marc conceptual de la cultura artística centrada en les grans obres objectes. Per tant, s'ha d'entendre la cultura artística com el gran híbrid que inclou les tècniques, les pràctiques, els artefactes i els entorns físics i simbòlics; però, també, els agents i els entorns socials, per constituir tots ells, conjuntament, bioentorns determinats i dinamitzats per la interacció de tradicions, innovacions i transformacions.



LAIA VAQUER

EL FIL D'ARIADNA



Laia Vaquer, en l'acció «El fil d'Ariadna», utilitza l'experiència orgànica del cos com a impuls creador i fonament creatiu dels seus projectes. Idea que la porta a provocar situacions en les quals experimenta amb el seu cos, en relació amb espais i les situacions generades. En aquesta acció interacciona amb els participants amb el fil. El fil que Ariadna donà a Teseu per poder fer el camí de tornada un cop s'endinsà al laberint en cerca del minotaure. El fil que executa és roig, roig com el vi, com la sang, fil umbilical entre Ariadna i Dionís a tall de preludi.

Raciocini instrumental *versus* raó ponderada

Segons el mite, Afrodita envia a Ariadna un estat d'*ate* manifestat en un sentiment d'amor cec i desmesurat per Teseu, el qual li impedia veure la realitat. Això va fer que Afrodita ajudés Teseu en tot i per tot, a canvi que el jove li prometés

casar-se amb ella i portar-la a Atenes. Teseu formula el jurament a Ariadna i ella li ensenya el procediment per entrar al laberint i matar el minotaure. Un cop efectuada amb èxit la seva tasca, Teseu compleix el que havia promès, embarca amb Ariadna i posa rumb cap a Atenes. Però, després de la parada a Naxos, imbuït per l'*hybris* del seu triomf, la deixa. Posteriorment és rescatada per Dionís, per la seva capacitat de comprensió o empatia, i marxen junts a l'inframón.

A partir d'aquest mite es poden prefigurar dos paradigmes del gènere masculí. Dionís representa la tradició cultural grega arcaica procedent de l'àmbit rural dedicada a la subsistència expressada per Hesíode. I Teseu representa l'ideal heroic enaltit i desenvolupat per Homer, el qual destaca les excel·lències socials de les tasques pràxiques centrades en l'autoperfeccionament. La polis esdevé l'espai per a la civilització de l'heroï en la ciutadania¹. L'existència de l'home lliure, però, va ser possible gràcies a la presència d'un estament social que es dedicava a les acti-

¹ Ser ciutadà de ple dret a Grècia estava reservat a una elit aristòcrata de barons, fills de pare i mare lliures i nascuts en la polis de residència.



vitats poiètiques, o sigui, les dones², els estrangers i l'esclavitud.

Aquests dos ideals trobaran categories per encarnar-se en el pensament polític i filosòfic que ha arribat als nostres dies: dos paradigmes de masculinitat

Teseu comet l'error de la supèrbia, no fa res per evitar l'abandó i es deixa portar per l'*hybris*, dit en unes altres paraules, el governen els impulsos d'ambició, cosa que comporta la pèrdua de la raó. Teseu no sap equilibrar/harmonitzar les forces oposades, l'ambició de poder i la responsabilitat que comporta un jurament, pel

poc valor que atorga al món femení. Dionís, en canvi, mostra una força que està més enllà del seu jo de mascle, mostra un caràcter empàtic i compenetrat amb Ariadna, talment ho feia amb les dones, com diu Eurípides a la tragèdia *Les bacants*. Dionís és un déu que, a la vegada, és home, però un home que no es diferencia d'una dona.

L'acció «El fil d'Ariadna», de Laia Vaquer es concep com un laberint, on el fil que el recorre esdevé el fonament conceptual de la memòria i del coneixement. Alhora que el cos cabdell de l'artista és el fil que uneix i lliga la història d'Ariadna i Teseu, al mateix temps, com la història d'Ariadna i Dionís, i, al final, deslliga i allibera els subjectes participants en l'acció.

² En canvi, el tipus de vida d'una dona era molt diferent, amb petites variacions segons la classe social, les de classe alta podien optar entre matrimoni, celibat o promiscuïtat i, les de classe baixa, només a sobreviure. Però totes compartien el mateix estatus a la polis: no podien gaudir de cap mena de drets cívics ni podien desenvolupar cap ocupació política. Les seves comeses quedaven relegades a les tasques domèstiques, el manteniment de les possessions, tenir cura de la casa i de la descendència. Ariadna representaria una figura antiga, la de princesa sacerdotessa, per tant, una vida dedicada a celebrar festes religioses en què el matrimoni quedava descartat.

LAIA VAQUER EL FIL D'ARIADNA

CRÈDITS

DATA: 29 d'agost 2020

LLOC: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: Laia Vaquer

TEXT: ARBAR / Laia Vaquer

VÍDEO: Cultural Rizoma





ARBAR

**Centro de Producción, Difusión
y Exhibición de Arte de Acción /
Propuestas performativas en el
entorno rural en desuso**

ARBAR (Asociación para la Investigación Biocultural y Artística de Rodes) es una iniciativa fundada en 2012 que, como centro de producción de arte contemporáneo, enfoca su labor en establecer unas condiciones de producción adecuadas que permitan a los/las artistas desarrollar propuestas de carácter efímero a lo largo de todo el año en el paraje rústico de la sierra de Rodes y/o en el entorno rural en desuso de la Vall de Santa Creu, el Port de la Selva.

El ideario de ARBAR es ser una incubadora de ideas que permita a los/las artistas llevar a cabo proyectos que manipulen al mínimo el entorno y que enfaticen en el aspecto esencial y simbólico de la Vall de Santa Creu. Para contribuir, de esta forma, a redefinir y reactivar esta área geográfica como un *site-specific* para la cultura contemporánea, a partir de la doble naturaleza del arte de acción. Por un lado, se desarrollan trabajos efímeros en directo y a tiempo real, en los que la acción se integra con la dinámica del entorno. Por el otro, se fomentan propuestas en las que la acción es el germen de un proceso de trabajo performativo a largo plazo, como intervenciones y/o filmaciones, fruto de las conexiones establecidas por cada artista entre la exploración vivencial del entorno y su línea de trabajo. Los resultados de esta investigación se muestran tanto en las diferentes salas del interior del Centro ARBAR, como en los espacios exteriores del Centro.

Por consiguiente, lo que se propone ARBAR es potenciar el arte como herramienta de diálogo intersubjetivo, promover la descentralización político-cultural e impulsar nuevos discursos de cooperación y comprensión de escenarios artísticos inéditos, para contribuir a redefinir un nuevo mapa conceptual en el arte contemporáneo y generar una nueva noción del paisaje: el paso de la cultura agrícola a la cultura artística. Pero, muy especialmente, fomentar en los/las artistas un ideario crítico de como dinamizar esta área geográfica en los tiempos contemporáneos, centrando su interés en señalar

la urgencia de hacer un giro de pensamiento, es decir, propiciar una reflexión estética sobre la necesidad del cambio de la posición antropocéntrica por la ecocéntrica.

ACCIÓN, LUZ Y DESTINO EN LA TIERRA BALDÍA

por Nekane Aramburu

Se sabe que el paisaje es una construcción cultural. Cada tramo paisajístico viene a suponer una captura absorbida y reelaborada por los cinco sentidos y el intelecto humanos, mientras afuera, en el mundo exterior, la naturaleza respira y resiste.

Durante siglos las personas hemos deambulado por las geografías palpables entre la consciencia y la inconsciencia de la deriva hacia un futuro incierto. Mientras aproximamos nuestra mano para tocar estas geografías o señalamos algún punto preciso, el paisaje ha cambiado. Sutilmente, casi sin poder percibirlo, los paisajes se transmutan y alteran como si cada uno de sus píxeles encadenados a una reproducción virtual se fueran corrompiendo gradualmente. El legado paisajístico ha sido transmitido entre generaciones gracias a la poesía, la pintura y las diferentes artes creativas. Los paisajes que fueron parte de un pasado pretérito o inmediato están en los museos y archivos, en los libros, las colecciones privadas, las memorias de algunas personas y quién sabe en qué registros akáshicos.

En los años noventa el Consejo de Europa empezó a elaborar el Convenio Europeo del Paisaje (CEP). Finalmente, este tratado internacional fue aprobado en la ciudad de Florencia en el 2000. En él se afirma que “paisaje” viene a ser “cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos”.

Institucionalmente se cartografía, define y legisla sobre los diferentes patrimonios materiales e inmateriales con ritmos ajenos a la propia naturaleza y a la intervención de las personas sobre ella. La palabra “Patrimonio” en sí ya es

un referente de sistemas de dominación de carácter heteropatriarcal y europeocéntrico. En su etimología, del latín *Patrimonium* compuesto de *patris* (del padre) y *onium* (recibido) señala a las propiedades heredadas de los padres –o, en inglés, *Heritage*–, relacionándolo con la posesión, la privatización de los bienes materiales y los linajes de orden masculino.

Oficialmente se estableció y consensuó una dicotomía entre los denominados “patrimonios culturales” y los “patrimonios naturales”. Según se tipifica desde la UNESCO existen dos tipos de patrimonios culturales: el material (monumento histórico, obras de arte, conjuntos urbanos, construcciones tradicionales, restos arqueológicos...) y el inmaterial (tradiciones, lenguajes, relatos orales, expresiones artísticas, manifestaciones populares vivas, etc.). Todo lo otro, ajeno a la especie humana, podría ser considerado Patrimonio Natural. Así, en la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la UNESCO de 1972, se establecieron cuales son los elementos que permiten considerar algo como Patrimonio Natural, agrupándolos en tipologías, autorizando o desautorizando su valor, según tres bloques: los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas, las formaciones geológicas y fisiográficas o aquellas delimitadas que constituyan el hábitat de especies animales y vegetales amenazadas y, finalmente, las zonas o lugares estrictamente acotadas como portadoras de un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza. Conscientes, pues, de la subjetividad a la que se ven abocados términos como “belleza” o “paisaje” mutando en medio de una sociedad zarandeada por la imprevisibilidad de los cambios, las cuestiones que planteo conectan vías de actuación que se entrecruzan en el programa artístico AA+AA.

Esta aproximación al proyecto impulsado por ARBAR desde la Vall de Santa Creu y la sierra de Rodes permitirá conocer los enfoques de este programa y sus raíces imbricadas en la memoria histórica, la naturaleza y el trabajo de las mujeres. A su vez, este texto es un acompañamiento que incluye una serie de reflexiones exploratorias implicadas en el análisis de nue-

vos enfoques respecto a la función del arte y los cambios que se están produciendo al hilo de las crisis medioambientales.

Junto a ello me gustaría recordar que paralelamente se han producido ya debates espolcados por la propia sociedad civil, la cual está logrando actuar más ágilmente que los estamentos oficiales, insertando nuevos paradigmas de pensamiento y resolución desde el activismo social y cultural.

Constatamos lo que algunos ya avanzaban con gestos y obra hace décadas. Pierre Rabhi, agricultor, pensador y escritor francés de origen argelino tomó la decisión personal, que impregna su vida y sus escritos, de desarrollar una sobriedad voluntaria liberadora y un retorno consciente a la naturaleza. En 1960, como precursor del movimiento neorrural junto con su esposa Michèle decidieron instalarse en Ardèche (Francia) para volcarse en la agricultura biodinámica y la cría de cabras. En uno de sus libros *Vers la sobriété heureuse* asevera que «De ahora en adelante, el más alto y hermoso desempeño que la humanidad tendrá que lograr será satisfacer sus necesidades vitales con los medios más simples y saludables. El cultivo del jardín propio o la realización de cualquier actividad que cree autonomía se considerará un acto político, un acto de legítima resistencia a la dependencia y a la esclavitud de la persona humana»¹.

El afán consumista de las personas ha agotado el planeta, Rabhi propugna el concepto de «Oasis en todos los lugares». Está en manos de los humanos involucrarse en acciones capaces de revertir el daño perpetrado al planeta tierra y a sus habitantes no humanos. Estas acciones no solo implican soluciones desde el pensamiento medioambientalista comprometido, también pasan por la mediación y la educación impulsadas desde el contexto de la cultura y el arte. Me refiero a proyectos artísticos aparentemente de baja intensidad que nacen desde las bases del lugar, teniendo en cuenta el contexto sobre el que es necesario intervenir y visibilizar.

El poder de las artistas está en su capacidad de hacer ver, para “juntas” ver de una forma distinta. Esto se escapa del antiguo dominio patriarcal de lo patrimonial, para generar modos de operar no

1 RABHI, PIERRE (2010). *Vers la sobriété heureuse*, Arles : Actes Sud, p.4

verticales, sino concebidos desde la horizontalidad y lo participativo. Son los modos de operar de las mujeres. La filósofa y ecofeminista australiana Val Plumwood en sus escritos consiguió difundir una serie de propuestas sobre la liberación de la naturaleza y la mujer. Así en su libro *Nature in the Active Voice* instaba a «Reanimar el mundo y remodelarnos nosotros mismos»². Sintonizando con esta línea de Val o generando diferentes lecturas ecofeministas, existen otras muchas más teóricas y activistas. Todas las reflexiones críticas y sus actuaciones deben servir para producir situaciones de cambio.

A modo de cuaderno de campo, este texto presenta anotaciones que esbozan principios substanciales de ciertas prácticas artísticas contemporáneas renovadoras, vinculadas a estas plataformas rurales y al compromiso con su sostenibilidad.

Aproximándonos a las diferentes acciones desarrolladas por las artistas programadas con el impulso de ARBAR entre los años 2018 y 2020, podremos reflexionar alrededor de tres referencias sobre las que, pienso, pivotarán los recursos de la nueva era: las redes periféricas, las acciones feministas medioambientales y las mediaciones socio-educativas alternativas.

1. Nuevas geolocalizaciones

La despoblación de las zonas rurales en el Estado español fue progresiva a partir de diferentes oleadas. Algunas de sus consecuencias provocaron el envejecimiento de la población, la pérdida de la biodiversidad, la degradación del paisaje, el olvido de saberes ancestrales o la destrucción de pequeñas economías. Con las migraciones a las ciudades se instaló la insostenibilidad del modelo urbano, la sobrepoblación y la contaminación. Sin embargo, durante los últimos años han ido apareciendo nuevos pobladores emprendiendo iniciativas en pequeños pueblos o diseminados en áreas rurales apartadas. «Hasta ahora el progreso económico ha supuesto siempre y en todas partes la ruina de las zonas comunales y la reclusión de las personas en jaulas de cemento. Así, poco a poco, el mundo se ha vuelto inhabitable. En las ciudades modernas, y de forma paradójica, con

el crecimiento de la población crece también la inhabitabilidad del medio ambiente»³, escribió Iván Illich en 1983 para un artículo publicado en el diario *El País*.

La re-ruralización o el fenómeno neorrural van asociados a la necesidad de descentralización y de generar nuevas plataformas económicas y educativas. Desde iniciativas culturales periféricas –menos conocidas que las dinámicas propagandísticas de las grandes infraestructuras artísticas– se ha trabajado a fondo con objeto de impulsar contextos propiciatorios para la creación contemporánea a escalas más humanas.

Compromiso, cercanía y libertad son las premisas que caracterizan este tipo de proyectos. Indudablemente, el medio rural ha sido un polo de atracción en la génesis de diferentes plataformas pioneras. Podemos afirmar que en el caso del Estado español siempre este tipo de iniciativas han surgido impulsadas bien desde lo colectivo o bien a través de artistas individualmente. En este caso concreto vida y obra se fusionan, como sucede con el Museo Vostell Malpartida, fundado en 1976 por el reconocido artista Wolf Vostell y su esposa, la escritora Mercedes Guardado Olivenza, bajo la idea de “un museo de artistas para artistas” en un antiguo lavadero de lanas, en el paraje natural de Los Barruecos. Además, existen diferentes hitos de encuentros y festivales durante los setenta y ochenta que aún no han sido suficientemente analizados. A su vez, las experiencias alternativas promovidas por los colectivos de los noventa generaron un nuevo tipo de público más allá de los círculos de amigos cercanos o los consumidores de arte contemporáneo. Eran proyectos como *Côclea*, impulsados por José Manuel Berenguer y Clara Garí, quienes comenzaron en 1992 con la primera edición de la revista *Côclea* y el Festival Música13 de Nuevas Músicas en Ventalló (Alt Empordà) y, de 1995 hasta 1999, con la Nau Côclea (una vieja vaquería en el pueblo de Camallera) donde realizaron exposiciones de artistas jóvenes, proyectos de nuevas tendencias y propuestas interdisciplinarias. Como ellos, toda una serie de iniciativas se expandieron durante los dos mil por la geografía española, «alejados de los

2 PLUMWOOD, VAL (2009). *Nature in the active voice Australian Canberra: Humanities Review*, nº 46, p. 9

3 ILLICH, IVÁN. «La reivindicación de la casa» publicado por *El País* el 5 de junio de 1983

núcleos de visibilización al uso, estos proyectos fuera de las urbes se convierten en probetas de oportunidad para la producción, creación de residencias de artistas y programaciones con acciones caleidoscópicas a partir de la creación transdisciplinar»⁴.

Algunos tan conocidos como la Universidad Rural Paulo Freire con sede en la serranía de Ronda (Málaga), en la comarca del Eume (A Coruña), en Amayuelas de Abajo (Palencia), Sierra Centro de Arte en la Finca Los Veneros (Huelva), Muttur Beltz en Karrantza (Vizcaya), Azala en Lasiera (Álava), los proyectos por parte de asociaciones como Scarpia en el Carpio (Córdoba), la Fundación Cerezales Antonino y Cinia en Cerezales del Condado (León) o Campo Adentro Inland, quienes promueven células de actividad en localidades rurales concretas expandiendo la visibilidad de las mismas en circuitos internacionales.

Algunas zonas del Estado español han sido persistentes en este tipo de proyectos independientes, como el caso de Asturias. Destacan por su excepcionalidad los *Encuentros de performances de Pola de Lena* organizados por el editor, poeta y agitador cultural Nel Amaro (junto a Abel Loureda) entre 1996 y 1997, proseguidos en 2012 por su viuda y un grupo de amigos. Más recientemente, la Fundación de Arte Ladines, impulsada por Cuco Suárez o el colectivo Paraíso Local Creativo (vinculados a las variantes de Paraíso de Oviedo), puso en marcha *Paraisurural* en Villaviciosa entre los años 2012 y 2018. Ahora, a causa de las redes sociales e internet no son tan invisibles. Por ejemplo, encontramos el laboratorio LabRural, un directorio de las comunidades de innovación vinculadas al territorio rural y los artistas que desarrollan su obra en el mismo, en torno a la temática Arte y naturaleza, puesto en marcha por la Latamuda, ahora instalados en Betanzos. En Cataluña han sido numerosos los proyectos artísticos de continuidad ubicados en el ámbito rural. Desde 2012, destaca ARBAR (Associació per la Recerca Biocultural i Artística de Rodes) ubicados en un área del Parque Natural del Cap de Creus. Este territorio fue antiguamente una activa zona de producción agrícola por sus viñas y olivos, posteriormente abandonados por la crisis y falta de productividad. Su abandono propi-

ció la preservación de su estado e improntas, las cuales han permanecido prácticamente inalterables a través del tiempo. La sede del proyecto, la antigua bodega y almazara del siglo XV Can Gorgot (posteriormente, entre los años 1979-1995, restaurante-sala de arte La Catedral del Vi) es sostenida por la asociación gracias a la colaboración del Ayuntamiento del Port de la Selva y de la Asociación de Vecinos de Sant Marçal de la Vall de Santa Creu. Todo el conjunto, formado por edificaciones rurales típicas de piedra, muchas reconvertidas para usos turísticos, mantiene respetuosamente las estructuras históricas, calles empinadas y senderos escarpados integrándose sinuosamente en la orografía de la montaña. La participación activa de los habitantes de este pequeño núcleo, a su vez, propicia la extensión de los programas artísticos por el área; incluyendo zonas agrarias cercanas que vienen a acoger la programación de intervenciones artísticas de carácter efímero.

2. La regeneración periférica

Las intervenciones artísticas programadas por ARBAR sintonizan con la energía y los materiales de las tierras sobre las que se asientan. La luz del sol las acoge tamizando tenuemente cada vínculo relacional. En lo femenino, se toman el tiempo de la escucha y vibran en el cuidado de lo que se recibe y lo que se da. Desde nuevos enfoques y desde ciertos lugares específicos, existe ya una comprensión en sintonía con los cambios acelerados de unos seres y un planeta en peligro.

Tanto las artistas como un sector de individuos contemporáneos adoptan nuevos focos y roles para situarse en los hábitats y vivirlos con respeto. Se trata de un desplazamiento enfrentado al antropocentrismo. John Seed, fundador del *Servicio de Información sobre los Bosques Húmedos*, lo anuncia y denuncia: «Antropocentrismo u homocentrismo significa chovinismo humano. Es similar al sexismo, pero sustituyendo la *raza humana* por el *ser humano* y al resto de las especies por la mujer»⁵. Durante las últimas décadas, los análisis y teorías en torno al activismo verde se han ido extendiendo lo mismo que el movimiento de la *Deep Ecology* (*Ecología Profunda*) del noruego Arne Naess, las acciones de visibilidad de nuevas generaciones de activistas como

4 ARAMBURU, NEKANE (2020) Alternativas. Políticas de lo independiente en las artes visuales, Murcia: Edit. Cendeac, p.556

5 DEVALL, BILL & SESSIONS, GEORGE (2001). *Deep Ecology: Living as If Nature Mattered* Kaysville, UT Editorial: Gibbs Smith, p.43

Greta Thunberg, y una cierta incorporación de esta problemática en las agendas políticas y el llamado “marketing verde”.

Lejos del postureo *greenwashing*, cada vez más una parte de los habitantes del planeta han tomado conciencia de cómo llegar a un cierto decrecimiento aplicando nuevos valores en las estructuras económicas y hábitos cotidianos.

Pero no se trata sólo de seguir el slogan de moda sobre el crecimiento sostenible, cuya terminología es en sí ya contradictoria al adjetivar “crecimiento” como “sostenible”. En el célebre informe realizado en equipo por la científica y biofísica ambiental Donella Meadows, conocido como *Informe Meadows*, ya en 1972 advertían sobre los límites de una explotación imparable tras un encadenamiento de la producción y reproducción capitalista sin control.

«Esto ya no es simplemente una cuestión de justicia, sino que ahora también es una cuestión de supervivencia»⁶ viene a señalar también en la misma línea de Val Plumwood. Uno de los impulsores del decrecimiento, Serge Latouche, avanzaba ocho posibles pilares para ello: reevaluar, reconceptualizar, reestructurar, redistribuir, relocalizar, reducir, reutilizar y reciclar. Es precisamente el punto en donde se sitúa la producción de las artistas invitadas al ciclo de acciones AA+AA (Acciones Artísticas ARBAR) y el proyecto en general.

Evitar el transporte de obras de arte, reducir desplazamientos, realizar las propuestas artísticas a través de materiales de proximidad, trabajar el movimiento, la voz y las materias intangibles insertas en el propio contexto son sus modos de operar. Y lo son porque obedecen a la impronta misma de cada proyecto y porque, de hecho, no podría ser de otra forma. Se trata de antiguas maneras de alumbrar interacciones que ya existían.

Las estrategias de alumbramiento proceden básicamente de las bases de la performance. Sus formas de poner foco a lo real vienen a ser imprescindibles también para aplicarlas al devenir de cualquier otro proyecto incentivado desde las estructuras del arte contemporáneo. Es innegable que ahora las producciones y sus

gestiones requieren de nuevas museografías y vínculos con sus audiencias. En su mayoría, además de las propuestas de mediación y de descodificación de los lenguajes del arte, deberían basarse en nuevos tipos de relación entre los cuerpos.

El 12 de agosto de 2018, Mar Serinya realizó la performance *Abriendo la línea*, en la cual trabajaba con una azada la tierra abandonada de la viña para generar una zanja que intervendría con agua de la fuente y un pigmento ocre. Dos elementos sencillos y la participación colectiva del público, quién colaboró llenando y transportando el agua en garrafas desde la fuente, fueron todo su material. Tanto ella como sus compañeras en los tres años de ciclos: Isabel Banal, Mireia Coromina, Ariane Patout, Nika López, Nuria Iglesias o Laia Vaquer, se adaptaron a las condiciones fenomenológicas del terreno, utilizaron su cuerpo, la colaboración de otros cuerpos y objetos reciclables. Son acciones *specific-site* de fuerte carga poética y conceptual que tienen sus raíces en las estéticas relacionales de los noventa, configurándose como ejercicios de intervención con un intenso componente de ritualidad. Una ritualidad desde la perspectiva de los contextos sistémicos arraigados en lo telúrico y en el feminismo.

3. Silenciosas son las estaciones que cambian

El horizonte del ecofeminismo es una línea curva punteada desde percepciones empíricas, sutiles, a veces tímidas, otras contundentes.

En 1962 fue publicado un libro clave sobre las consecuencias de los plaguicidas, escrito por la bióloga norteamericana Rachel Carson bajo el título de *Silent Spring* (*Primavera silenciosa*). En él, Rachel, a través de una estricta documentación de los hechos, ahonda en como la naturaleza se estaba alterando por la utilización de la industria agroquímica sin medir sus consecuencias. A pesar de las amenazas recibidas, nadie consiguió silenciar a Rachel Carson y su obra sentó las bases del ecologismo y ayudó a crear una conciencia mundial sobre los efectos de la acción humana en el medio ambiente. A ella le siguieron muchas más muje-

6 PLUMWOOD, VAL (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York: Routledge, p.6

res comprometidas con esta causa, como Lois Gibbs, quien se involucró en los años 70 en la lucha contra los residuos tóxicos en Love Canal o, en 1973, el movimiento Chipko (abrazo) promovido por grupos de campesinas de los Himalayas como gesto para manifestar la oposición a la privatización de sus bosques.

El ecofeminismo se presenta como un movimiento social y una corriente de pensamiento que progresivamente se ha ido asentando en el imaginario colectivo a partir del concepto de redes colaborativas, la sonoridad y los cuidados. Fue Francoise D'Eaubonne en 1974 quien por primera vez en su libro *Feminisme ou la Mort* lo menciona y plantea de una manera directa. Ahora mismo se suelen encontrar, mayormente, dos corrientes: el ecofeminismo esencialista y el ecofeminismo constructivista. Sin embargo, nada es blanco o negro, no existen compartimentos estancos. Es absurda la bipolarización entre lo femenino y lo masculino, creando estereotipos cuando está reconocida una amplia gama de géneros, transgéneros y sensibilidades más allá de las clasificaciones binarias de la identidad sexual. Lo que sí está claro son los componentes que tienen en común los procesos colonizadores dominantes, vengan de donde vengan. La agresividad contra la naturaleza revela acciones de intervención vertical. En ellas son indisociables la figura del cazador y el guerrero al que se refería el feminismo existencialista de Simone de Beauvoir. En definitiva, el poder heteropatriarcal dominante. Si Beauvoir en sus escritos situaba ciertas bases del ecofeminismo en las utopías feministas literarias de los años setenta, otras intelectuales presentan nuevas perspectivas y puntos de vistas.

Por resumir algunas de ellas aludiré a los planteamientos de dos mujeres indias cuya vida está comprometida con estas cuestiones. Bina Agarwal ha utilizado mayormente el término “medioambientalismo feminista” como manera esclarecedora de nombrar la relación material entre las mujeres y el medio ambiente. Por su parte, Vandana Shiva se ha preocupado por mostrar el deterioro de las condiciones de vida de las mujeres pobres en los medios rurales de los países del Tercer Mundo. Para Petra Kelly, la conocida activista y política alemana cuya muerte no llegó a esclarecerse, «existe una re-

lación clara y profunda entre militarismo, degradación ambiental y sexismo». En el Estado español podemos destacar a Yayo Herrero y Alicia Puelo, quienes en sus escritos y comunicaciones públicas advierten del peligro que supone la prioridad social centrada en torno al crecimiento de la economía, incidiendo insistentemente en el hecho de que es ya el momento de introducir nuevas maneras de gestión basadas en el ecofeminismo. Así, por ejemplo, Alicia, respecto a la necesidad de reconstruir los roles establecidos, advierte que «En esta sociedad del futuro se vislumbra ya en la lucha contra todas las dominaciones, las antiguas y las nuevas, las de los antiguos patriarcados de coerción y las del patriarcado de consentimiento que impone sus mandatos en la desmesura neoliberal. Transformar el modelo androcéntrico de desarrollo, conquista y explotación destructivos implica tanto asumir una mirada empática sobre la Naturaleza como un análisis crítico de las relaciones de poder»⁷.

No cabe duda de que, ancestralmente y a lo largo de la historia de la humanidad, somos las mujeres las que defendemos las tierras. Las mujeres que pactaban en rituales con la Pachamama o Ñuke Mapu, las que trabajaban los campos cuando los hombres iban a la guerra o se agrupaban para salvaguardar sus tierras y a sí mismas de su propia marginación. Recordemos algunos ejemplos no tan lejanos, como la resistencia desde 1975 a la construcción de la presa de Belo Monte, en el río Xingu en Brasil, activada gracias al Coletivo de Mulheres Regional Transamazônica e Xingu (CMRTX) junto con otros colectivos quienes aún siguen luchando por la salvaguarda medioambiental y la colonización.

En 2019 fueron asesinadas 212 personas por defender ideas sobre el activismo medioambiental. Según un informe de Global Witness, la mitad de ellas en Colombia y Filipinas. Este estudio revela que, de los 21 países del ranking de peligrosidad para líderes ambientales y defensores de la tierra en 2019, diez fueron latinoamericanos. En el mismo, Ben Leather afirma que el aumento de estos asesinatos obedece a que: «Estamos viendo intereses más fuertes sobre la tierra y los recursos naturales para responder a las demandas de los consumidores.

7 PUELO, ALICIA (2011). Ecofeminismo para otro mundo posible, Barcelona: Ediciones Catedra, p.16

Industrias como minería, agronegocios o la explotación de madera están entrando cada vez más a nuevos territorios, en los cuales vemos que las empresas están haciendo acuerdos con políticos corruptos para imponer proyectos».

Al frente, muchas mujeres activistas medioambientales han perdido la vida en ello: Bety Carriño (2010) y Fabiola Osorio, Juventina Villa y Eva Alarcón (2012) en México; María Ofelia Mosquera (2015) en Colombia o Berta Caceres y Lesbia Janeth (2016) en Honduras son las más conocidas, mientras que otras quedaron en el anonimato. El vértigo de los acontecimientos no debería dejarlas en el olvido. En medio de esta compleja situación, las disrupciones en la sucesión de las estaciones del año, los cambios climáticos extremos y la aceleración encadenada de catástrofes irreversibles han llegado para quedarse. Como trabajadoras y trabajadores de la cultura, deberíamos valorar empuñar esta antorcha del compromiso, continuar la labor de todas estas mujeres implementando sus estrategias y logros en nuevos patrones de actuación para el/los sistemas del arte. Todo ello pasa por revisar que tipo de programación cultural se está desarrollando desde las diferentes escalas (de lo institucional a lo privado), la eficiencia en modelos de gestión sostenible, la pedagogía social y la mediación participativa.

4. Permeabilidad con el *genius loci*

Durante las últimas décadas, han surgido algunas revisiones como test de la evolución de este tipo de nuevas relaciones con la Naturaleza desde el Arte. Los primeros encuentros sobre Arte sostenible o Arte medioambiental fueron en Berlín el año 2002, llevando el título de *Tutzingen Manifest*; al que siguieron, por ejemplo, el *Symposium on Sustainability and Contemporary Art* en Budapest en 2006, bajo el comisariado de Maja y Reuben Fowkes. Sin embargo, apenas hay un marco teórico para manifestaciones performativas de nueva generación en la línea de las producidas por ARBAR. Por ello he ido acotando algunas cuestiones que contribuyan a situarlas desde estos nuevos enfoques.

Existe una obra que hasta hace poco tiempo pasaba desapercibida por muchos especialistas

en arte y que recientemente ha sido recuperada. Esta pieza pertenece a la artista Fina Miralles. Se trata de la fotografía que refleja una acción realizada en Sant Llorenç de Munt el año 1973. *Dona-arbre* ha trascendido a partir de una imagen en blanco y negro en la que puede observarse a la propia artista en posición de pie, pero con la mitad de su cuerpo hundido en un campo labrado. Considero que la citada pieza podría ser paradigma de todo este gran movimiento global al que me estoy refiriendo. Un cuerpo físico, el de la mujer, aflorando de una tierra fértil representa una imagen cosmológica pero también social y política, como un episodio de autosuficiencia personal, pero, así mismo, de dependencia respecto a la naturaleza.

La Historia del Arte ha reflejado la relación con lo natural, pero solo ha transmitido la evolución de los estilos, etapas y biografías según la plantilla tradicional de la Academia. Al analizar la producción artística, apenas se tiene en cuenta lo que realmente conllevaba la situación de cada paisaje respecto a lo medioambiental o los modos de interacción humanos con los estratos de memoria.

En la monografía *Plein Air* del año 2011, escribí que: «El *genius loci* no es sino el arte que inspira el lugar a través de nuestra mirada, una mirada que es la culpable del auténtico valor del paisaje en tanto va mucho más allá de ser un lugar físico incuestionable»⁸. Es ese sintonizarse con las atmósferas absorbiendo sus necesidades reales lo que da sentido a estas creaciones artísticas. En los años setenta y ochenta, fundamentalmente en Estados Unidos y el continente americano, se desarrolló la expansión del Land Art, el Earhworks y el Arte ecológico. La siempre destacada y citada crítica de arte y teórica Rosalind E. Krauss nos aproximó a diferentes matices que lo definen a través de sentencias como: «El fundamento teórico elemental de la obra escultórica no tiene por qué sólo encontrarse como monumento o dentro de un museo, sino que puede abarcar mucho más haciendo partícipe del mismo a su contexto geográfico»⁹. A partir de aquí podríamos hablar de una extensa cronología de trabajos de arte de acción en y sobre la naturaleza, cuyo análisis teórico sirvió hasta ahora.

8 ARAMBURU, NEKANE (2011). *Plein Air*. El paisaje en la colección de Kutxa, San Sebastián: Edita. Nerea y Fundación Kutxa, p.8

9 KRAUSS, ROSALIND (1985). La escultura en el campo expandido, AAVV, La Posmodernidad, compilado por Hal Foster, Barcelona: Editorial Kairós, p.6

Clasificados en ese medio encontraremos a Joseph Beuys, Wolfgang Laib o Andy Goldsworthy, reconocidas figuras masculinas entre otros muchos. Sin embargo, existen diferentes genealogías imbricadas en las energías sutiles de lo telúrico y la feminidad. Pienso en Mary Beth Edelson, Ana Mendieta, Rebecca Horn, Ursula Biemann, Marina Abramovic, Eva Lootz, Eulàlia Valladosera, Taus Makhacheva o Regina José Galindo, más próximas a nosotras y cuyo estudio requiere ser revisado con nuevos códigos teóricos.

Creo que una de las cuestiones fundamentales de los ciclos AA+AA es la relación de las “cuerpas” con el espacio –la tierra baldía– y de ambas con las capas ancestrales del *genius loci* del lugar.

«Partiendo de un análisis de la “política del cuerpo”, las feministas no sólo han revolucionado el discurso filosófico y político contemporáneo, sino que también han comenzado a revalorizar el cuerpo. Éste ha sido un paso necesario tanto para confrontar la negatividad que acarrea la identificación de feminidad con corporalidad, como para crear una visión más holística de qué significa ser un ser humano»¹⁰ escribió Silvia Federici.

Necesitamos nuevos lenguajes para estas nuevas formas de realidades porosas. Las artistas invitadas a este ciclo producen acciones donde pieles y relieves se aproximan y se funden por momentos en actos que vienen a ser pactos. En ellos, la primera interlocutora es la viña del Clumet y sus resonancias a modo de hilos invisibles simbólicos. Cada año se ha organizado un ciclo con un denominador común como lema: *Explorando la feminidad en la viña* (2018), *Cantos trágicos en la viña* (2019) y *Lamento de sarmientos en la viña* (2020). Las creadoras del programa han utilizado lo performativo a través de las herramientas conceptuales heredadas de sus antecesoras generacionales, aportando a las mismas nuevos matices y formas de construcción narrativas. Las variables de los feminismos están presentes sin ser enunciadas, la responsabilidad con la tierra acompaña y revela desde lo rotundo del territorio tangible. La viña evoca en sí misma múltiples reminiscencias mitológicas y literarias. La recorren e intervienen revelándola como espejo de lo que fue,

lo mismo que el vino se sigue utilizando como elemento ritual y simbólico. El venerado fluido rojo vuelve al lugar de una manera explícita en el *Glóbulo Acróstico* de Nuria Iglesias o en *Derrama y Brota* de Ariane Patout. El público es invitado a participar activamente recorriendo el suelo yermo en *Con los pies en el suelo* de Isabel Banal y *Hacer haz de toda hierba* de Mireia Coromina, dotándole de nuevos significados.

Entre las artistas de este ciclo surgen diferentes conexiones que se complementan y matizan. De la delicada inmovilidad de Nika López, mientras recorre por medio de sus labios una rama seca con espinas en *Resistencia*; a la trama de ovillos fucsia y verde convertidos en un laberinto de Ariadna post-pandémico en la pieza *El hilo de Ariadna* de Laia Varquer. Se vinculan acciones directas de memoria con los participantes e invitados, anclajes del pasado y el futuro. Así, la propia artista usando el delantal en la pieza de Isabel o el recurso a la sensualidad implícita en el picnic de Ariane, ambas acciones, a su vez, junto a la propuesta de Mar, aludiendo a los roles de los géneros.

La Vall de Santa Creu ha sobrevivido a los tiempos y continúa siendo explorada, regenerándose como una plataforma donde las energías se activan y la vuelven a hacer fértil en el momento del encuentro. Es arte de acción, pero también pedagogía del cuidado.

AA+AA ACCIONES ARTÍSTICAS A ARBAR 2018-2020

por Marta Pol Rigau

La idea de los ciclos realizados en la viña del Clumet: *Explorando la feminidad en la viña*, *Cantos trágicos en la viña* y *Lamento de sarmientos en la viña* es llevar a cabo acciones performativas para conectar, configurar, mantener o interactuar con la historia y la cultura vitivinícola del lugar, y, así mismo, adentrarse

10 FEDERICI, SILVIA (2010). Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria, Madrid: Edit. Traficantes de sueños, p.28

en los valores que rodean la práctica artística femenina contemporánea más allá de las líneas definidas por los diferentes feminismos.

Concepción femenina de la naturaleza: ¿el mundo de la viña en femenino?

El objetivo de estos ciclos es rescatar –artísticamente hablando– del paisaje actual aquellos rastros que han quedado ocultos a causa de los cambios dramáticos sufridos por el ecosistema, por un lado, por la aclaración del bosque que tuvo lugar en momentos muy reculados en el tiempo por la implantación del monocultivo extensivo dedicado al olivo y la viña, y, de la otra, por el abandono progresivo de estos cultivos a principios del siglo XX. Esta coyuntura ha provocado que, junto con los efectos de otros condicionantes medioambientales, se haya producido una modificación del concepto y la función del uso del terreno.

Se plantea una lectura artística de este legado natural y cultural a partir de la interdependencia entre estas figuras femeninas alegóricas.

Se propone hacer una lectura de la realidad encubierta del lugar, a partir de este paradigma, desde una mirada que vaya más allá de la pura impresión, de un simple vistazo: mediante un recorrido hermenéutico por los relatos clásicos. Este planteamiento comporta, por lo pronto, un breve análisis del lenguaje vinculado a la antropología filosófica –lenguaje derivado del ideario de la cultura patriarcal–, para preguntarse qué función tienen ciertas figuras femeninas dentro del proceso de la concepción de la naturaleza. Algunas veces, el pensamiento griego antiguo para argumentar que la fortaleza femenina, con su resistencia, frustraba los proyectos políticos masculinos, atribuyó a figuras femeninas, tanto mortales como inmortales, la culpa por el fracaso de los proyectos políticos masculinos.

Así, uno de los objetivos de los ciclos de arte de acción es rescatar aquella parte silenciosa o

silenciada que pervive en el olvido de la historia, para destacar el sello del masculino dominante, poderoso y productivo que ha sometido con virulencia el femenino y lo ha hecho aparecer como vulnerable. Y esta vulnerabilidad de lo femenino se encuentra en las plantas, tildadas de silvestres, bordas o, incluso, venenosas, las cuales, por lo tanto, se tienen que exterminar en pro de la productividad agrícola.

El retorno de Perséfone: un cambio de paradigma agrario y cultural

En un primer momento, hay que deconstruir el concepto de *madre preontológica* para desatar la idea de mujer-feminidad de la idea de madre-maternidad, como diría Derrida, puesto que una determinada concepción –culturalmente heredada– de la maternidad se centra en la reproducción en las mujeres y en la productividad de la tierra para sustentar la propiedad. La pregunta es: ¿cuáles son los relatos míticos que han intervenido decisivamente en esta concepción y que pueden iluminar el tiempo presente?

A pesar de las posibles distorsiones, los estudiosos denotan una línea de continuidad entre la figura de Eurinome, diosa madre creadora del universo que separó el cielo de la tierra, y la estirpe de Gea, Rea y Deméter, que representa la tradición agrícola prepatriarcal. Pero Deméter¹ es la diosa que instaura la agricultura y, aunque mantiene la expresión de la fuerza creadora de la tierra fértil de la diosa preneolítica, el principio silvestre perdura en su hija Perséfone. Platón, en el diálogo *Crátilo*, habla de Perséfone como la llama *Persephatta*, significa «la que abanica el grano», para hacer mención de los procesos naturales de fertilización ligados a los ciclos estacionales, en que Perséfone, como semilla de la planta silvestre, se conserva en la penumbra de la matriz de la tierra, para germinar en la primavera y conseguir el esplendor en verano.

Desde una dimensión agrícola patriarcal, Perséfone, como la semilla, es raptada por Hades para quedar sometida, como las mujeres vulnerables que han estado víctimas de las leyes de la polis, al poder dominante de la fuerza

¹ Deméter representa ser la hija de Rea, dea de la tierra sin cultivar, pero Deméter como tierra cultivable es el símbolo de los campos, de la fertilidad de la tierra labrada y la cosecha del trigo en la vieja Europa.

masculina expresado en el rapto, la violación o el abandono por parte de los dioses y los héroes masculinos. Si en el imaginario arcaico los entornos naturales estaban ligados a un sistema de creencias vinculado a figuras femeninas como fuerzas impulsoras del movimiento, el nacimiento y el crecimiento de la vegetación (expresados con los verbos *brotar*, *crecer*, *ser...*), con la transformación de estos lugares en zonas productivas, la figura femenina es sometida al dominio viril, poderoso y violento, a pesar de que la fuerza de la naturaleza silvestre no deja de ser el motor de la vida natural. Esta explicación, más que ser un relato mitológico, es una descripción ontológica de los conceptos *sujeto*, *espacio* y *tiempo*. Este argumento permite subrayar la importancia del lenguaje mitológico para explicar cómo la implantación del cultivo sistematizado y el poder patriarcal hacen menguar la autonomía y la fuerza de la diosa primigenia, creadora y legisladora de los misterios de la vida, de la muerte y del renacimiento del mundo vegetal.

De este modo, cuando la figura de Perséfone se relaciona con la cultura agrícola recibe el nombre de Core, la doncella que todavía mantiene un vínculo directo con su madre, Deméter, porque, como su nombre indica, es la joven, la flor, de la cual se han de reservar las semillas para volver a plantarlas, y así sucesivamente¹². Dentro de estos repliegues cíclicos, la figura de Perséfone como alegoría de la fuerza de la vida que no se ha extinguido y que vuelve de forma automática y cíclica actúa como legisladora de los ciclos del cultivo natural y se la vincula a las leyes ecológicas. Así, el retorno de Perséfone puede significar la vuelta a un sistema de cultivo que deje que el germen se expanda, nazca y brote del fondo de la tierra sin sumisión, con autosuficiencia, siguiendo las leyes medioambientales de la naturaleza¹³, para romper con los vínculos asociados a la trascendencia y abrir, desde una mirada ecológica, una brecha al pensamiento dominante ligado a los principios de la explotación intensiva.

Ecofilosofía: cambio en la concepción del pensamiento ambiental

Si antiguamente como eco mitopoético, estas pérdidas del mundo vegetal eran un reflejo del estado emocional de Deméter por la desaparición de Perséfone, hoy su ausencia se podría entender como la negligencia que comporta la sobreexplotación y la falta de medidas medioambientales para luchar que la tierra sea cada vez más estéril. Así, pues, hoy el retorno de Perséfone se tiene que entender como un remanente del pensamiento cosmológico silvestre y vitalista en que el carácter femenino de los llamados «espacios naturales» reclama la inmanencia de la noción medioambiental, para encontrar una manera de estar en el mundo más sostenible.

AA+AA EXPLORANDO LA FEMINIDAD EN LA VINYA

De acuerdo con el significado del verbo explorar ('examinar minuciosamente un lugar para encontrar el que hay y que se desconoce'), se pretende interactuar directamente con el medio para profundizar en la comprensión ontológica, cultural y política sedimentada en el terreno de la viña a lo largo de diferentes capas de tiempos. También para profundizar en la feminidad, entendido como la construcción política del que culturalmente se ha instituido para definir el que es propio de una mujer.

Las tareas vinculadas a las mujeres en el medio rural y la sensualidad femenina

Las artistas Isabel Banal, Mireia Coromina, Ariane Patout y Mar Serinyà, de acuerdo con su necesidad de arraigar una nueva noción ontológica -orientada al compromiso con la feminidad y la naturaleza tanto en el ámbito físico como en el anímico- escuchan en el laberinto del inconsciente la vibración de la voz femenina silenciada que susurra y que necesita ser expresada. Y lo hacen, por un lado, a partir del reciclaje de los

* Como puede observarse, Core y Perséfone son dos entidades con nombres diferentes no relacionados etimológicamente.

¹³ La fuerza de la naturaleza es dominante y silenciosa, y mayoritariamente, puede actuar al margen de las acciones humanas.

materiales preexistentes en la viña y, de la otra, del diálogo con los elementos naturales (como las montañas, el mar, la tierra baldía, los matorrales, las plantas silvestres...), los factores ambientales (como la luz, el aire, la temperatura) y la energía de las artistas y las personas asistentes. Por este motivo, emplean procedimientos ancestrales vinculados en el mundo agrario femenino, como por ejemplo teñir y lavar la ropa, plantar al huerto y tener cura o llevar a cabo procedimientos alquímicos diversos.

Empieza Mar Serinyà con la acción «Abriendo la línea». La inicia a ARBAR y, con la ayuda de algunos participantes, baja unas garrafas a la fuente para llenarlas de agua. Una vez las tiene todas llenas, las lleva a la viña para poder desarrollar la acción. Traslada también un bol con pigmento natural de color ocre y una pequeña azada. Una vez llega a la viña, con la azada abre una línea poco profunda, de unos dos metros, la llena con el pigmento y vierte el agua de las garrafas. Para acabar la acción, en un extremo de la línea abierta pone el bol del pigmento y, al otro, una garrafa vacía.

La sigue Mireia Coromina con la acción en proceso «Hacer fajo de toda hierba», iniciada semanas atrás, cuando el artista recoge trozos de matorrales de brezo, cepas silvestres, gramineas, etc., plantas autóctonas del Mediterráneo que han repoblado de manera espontánea el que había sido la antigua viña, para hacer una tintura que tiña una tela de algodón. La artista sigue un proceso alquímico para poder trasladar el color de aquello que había crecido en un campo en supuesto reposo productivo a un medio artístico. La acción in situ empieza al lavadero de la fuente del Valler, donde lava el tejido teñido para sacar las impurezas del baño de color. Coromina coloca la tela mojada en un mástil y, seguida del público, la lleva hasta el extremo suroeste de la viña para clavarla a tierra, gesto entendido como una invitación para acompañar las malas hierbas a volver a crecer, un año más, a la viña abandonada. Hace, pues, un homenaje alegórico a las plantas silvestres.

Después, Isabel Banal realiza la acción «Con los pies a tierra». Retoma la imagen de la mujer con delantal presente a la serie «Faldes» (2010-2017) para hacer mención del hecho que, «tanto en sentido literal como figurado, las mujeres (en el entorno campesino) siempre han estado puntales de la vida y del funcionamiento de las

masías... con su energía, esfuerzo, cargas, organización... casi siempre silenciosamente». La mujer ha estado, desde siempre, el motor de la producción agrícola.

Para desarrollar la acción, en un primer momento una persona del público ayuda a la artista a colocarse el delantal y a llenarlo de lápices artísticos de tonos ocres y marrones. Después de que el artista haya plantado unos lápices en un rectángulo de tierra que previamente había desbrozado de las mal llamadas «malas hierbas», invita al público a clavar el resto de lápices como si fueran esquejes, artísticamente hablando, para cultivar un trozo de viña.

Finaliza Ariane Patout, con la colaboración de René Müller, con la acción «Derrama y brota». Extiende una tela blanca encima de la viña, la sujeta con piedras y coloca unos granos de uva esculpidos en madera de abeto blanco para recrear una escena de picnic de época. Mientras tanto, con un decantador, Patout va abocando vino de manera ininterrumpida en una copa colocada sobre uno de los granos de uva, el vino derrama, va tiñendo de rojo la madera de abeto y Müller y un hombre del público van tintando los granos de uva mediante caricias y movimientos sensuales con las manos, con la intención de mostrar la feminidad que todo hombre tiene adentro. Al final, la artista invita los asistentes a acabar la acción con la imagen simbólica de la fertilidad.

Las artistas han articulado, con la exploración de la feminidad a la viña, un pensamiento sobre como transformar la viña en desuso en un espacio para la contemplación, a partir de la generación de una serie de fenómenos de *intracción* en qué todos los componentes tienen un papel, no como individualidades sino como una inseparabilidad ontológica.

MAR SERINYÀ GOU ABRIENDO LA LÍNEA

**“Heus aquí un conte, un conte que comença.
Una recerca que s’inicia.**

Una naturalesa que demana inici.

**Heus aquí una vegada una noia jove i capaç
de descobrir la seva veritat,
de difondre naturalitat i retornar l’ordre a la
terra.”**

CRÉDITOS

FECHA: 12 d'agost 2018

LUGAR: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: ARBAR

TEXTO: Mar Serinyà Gou

VIDEO: Cultural Rizoma

Abriendo la línea es el inicio de una acción, un gesto simbólico de apertura de la mente, abrir la conciencia.

Una acción que busca reactivar una tierra adormecida, una mente en letargo. Una acción para crear una nueva estructura que permita integrar pasado, presente y futuro y aporte un nuevo porvenir. "Creo que es un gesto para activar un campo, algo que había quedado estancado y parado en el tiempo y que ya es hora de darle nuevos valores, nuevos significados."

La idea inicial en hablarme de la huerta era hacer un surco en el huerto con una azada. Para mí el huerto no era de viñedos (ya que en mi casa no se cultivaba la viña y no había tradición), así descubrí que las riegos de la viña se llamaban «líneas».

Al cabo de unos días de haber decidido el nombre, he visto el sentido que tenía para mí haberle puesto *Abriendo la línea*. Hablar de la línea es básico porque todo mi trabajo comenzó diez años antes haciendo una línea, haciendo visible mi sonido a través de líneas. Pero ahora es el momento de abrirla ... ¿qué hay dentro de esta línea? ¿Qué hay más allá de esta línea?

Paralelamente a todo esto, he empezado a interesarme por el proceso del cultivo de la vid y toda su complejidad. He hablado con una amiga sumiller que me ha estado contando las fases de la viña, como funciona su cultivo ... He descubierto que las pautas de cultivo y labranza me pueden servir de guía o fuente de inspiración para el trabajo, pero al mismo tiempo son unas pautas que siento la necesidad de trascender.

A través de *Abriendo la línea*, me permito dejar salir todo lo que hay, hacerlo visible, reflexionar, pensar ... para dar un paso más allá. Trabajo el campo y esparzo la semilla de un nuevo proceso.

A *Abriendo la línea* yo estoy fuera de la acción. Yo soy la campesina que cultiva la tierra, pero no soy la tierra, ni la semilla ni el fruto ... con el desarrollo de todas las acciones siguientes habrá un cambio de paradigma. Pasaré dentro, seré el fruto al tiempo seré parte del fuera.

¿Por qué el color y el polvo amarillo? El amarillo es un color que necesito actualmente para llevar a cabo este proceso. Para mí el polvo amarillo es como la esencia y la semilla. Indagando posteriormente, me he dado cuenta de que el sentido de la acción está ligado al tercer chakra, que representa poder, autonomía, voluntad, energía, metabolismo, técnica, transformación, autoestima, fuego, risa, sol, la letra a.

¿Por qué las garrafas de vidrio? Porque estaban en mi casa, la casa de campo donde nací. Visualmente eran muy bonitas, pero a la vez eran las garrafas que usaban mis antepasados. Para mí son importantes. Lo que riego el campo, lo que llevo el agua primordial debe ser bonito, pero a la vez ha de tener un sentido profundo.

MAR SERINYÀ GOU

MIREIA COROMINA HACER HAZ DE TODA HIERBA

CRÉDITOS

FECHA: 12 d'agost 2018

LUGAR: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: ARBAR y Roc Pares CC

TEXTO: Mireia Coromina

VIDEO: Cultural Rizoma

La acción consiste en extraer el pigmento de las malas hierbas resultantes del desbroce de la viña del Clumet y con estas hierbas teñir un tejido de algodón. Las plantas recolectadas han sido brezo, gramíneas, zarzamora y cepas silvestres.

Todo un proceso alquímico para trasladar el color de lo que ha crecido sobre un campo en supuesto reposo productivo y conseguir una tintura para teñir una tela. De ahí también la expresión de hacer haz de toda hierba, esta idea del mundo del campo en el que todo se aprovecha.

La acción in situ consiste en lavar en el lavadero de la Vall el tejido teñido previamente, a fin de sacar las impurezas del baño de color. La tela mojada ha sido colocada con un mástil e izada como una bandera, una insignia en la viña del Clumet. Un gesto para acompañar e invitar las malas hierbas a volver a crecer un año más en la viña abandonada.

2019

2020

2018

ISABEL BANAL CON LOS PIES EN EL SUELO

CRÉDITOS

FECHA: 10 d'agost 2018

LUGAR: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: ARBAR

TEXTO: Isabel Banal

VIDEO: Cultural Rizoma

Retomo la imagen de la mujer con delantal. Esta vez lleno de lápices de colores marrones, el color con el que representamos la tierra, e invito a plantarlos, tierras devueltas a la tierra.

ISABEL BANAL

ARIANE PATOU DERRAMA Y BROTA

CRÉDITOS

FECHA: 12 d'agost 2018

LUGAR: a la vinya del Clumet

COLABORACIÓN: René Muller

FOTOGRAFIA: ARBAR y Ariane Patout

TEXTO: Ariane Patout

VIDEO: Cultural Rizoma

La feminidad brota de la tierra, de la viña, del fruto, de la sangre del fruto, de la mujer. Y también brota del hombre.

La mujer llena la copa vacía de aquel que, rodeado de frutos descoloridos, tiene sed de vida. Ella adivina y, firme y discreta, le concede el deseo. Serena vierte el vino en la copa, ella derrama y derrama vino, no conoce el límite, tampoco le interesa. Irreverentemente elegante vierte vino hasta hacerlo rebosar y la vida brota cuando desenfundado se desboca y la abundancia se manifiesta con el color de la sorpresa. Así se degusta el secreto del festín.

Brota la expresión sobre la materia.

El desconcierto embriaga aquel que con timidez alentada expresa con la espontaneidad de un gesto sensorial y sensual, de donde brota la feminidad que tiñe de vida los frutos descoloridos. La feminidad brota en la viña.

ARIANE PATOUT

AA+AA CANTOS TRÁGICOS EN LA VIÑA

La tesis gira en torno al concepto de cantos trágicos entendidos como actos para rememorar el pasado agrario de la viña del Clumet. Cantos para poetizar, relatar... aspectos vitales de la memoria que se esconde en el tiempo, tanto en la memoria humana como en la memoria del terreno. Cantos por llenar vitalmente el vacío del campo y ser un acto de reivindicación política para rescatar los valores culturales ancestrales que se resisten a ser olvidados y, desafiantes, reclaman ser un estímulo para el cultivo artístico.

Las artistas toman los cantos, porque son unas de las vocaciones literarias más antiguas que la humanidad ha empleado para contar, relatar, alabar... historias vitales, individuales o colectivas, para transformar el viñedo.

Erotismo y resistencia femenina

Núria Iglesias (Pirómana de Argos) y Nika López presentan dos cantos rituales para desvelar, desde el relato poético, por un lado, la lucha contra el sometimiento de la mujer y, por otro, la firmeza de seguir haciendo lo que se ha decidido sin desfallecer.

En este sentido, Núria Iglesias trabaja la idea del rapto —en el mundo antiguo— de doncellas vírgenes por ser pitonisas. Es decir, el rapto por ser las voces transmisoras de los designios de los dioses masculinos, indicando caminos de inmigración hacia tierras desconocidas. En definitiva, mujeres que han perdido la libertad y han sido sacrificadas por un objetivo socioeconómico. Nika López, por su parte, concibe la acción como un acto de resistencia y lo muestra a través de la repetición y el esfuerzo hasta llegar a integrarse con la rama de zarza, con la intención de no desestimar en ningún momento la decisión tomada hasta el final.

NIKA LÓPEZ

RESISTENCIA

CRÉDITOS

FECHA: 10 d'agost 2019

LUGAR: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: ARBAR

TEXTO: ARBAR / Nika López

VIDEO: Cultural Rizoma

El trabajo de Nika López gira en torno a la relación entre los seres humanos y la naturaleza desde una visión ecológica.

Su metodología de trabajo consiste en conseguir vincularse a un material o lugar específico mediante una poética personal e íntima. Propone liberar al cuerpo de todo vínculo cultural para poder absorber información exterior, percibiendo el entorno como una extensión del cuerpo a través del arte de acción. Centra la atención en la vibración que transmiten los elementos naturales y el componente efímero y aparentemente insignificante como residuos para convertirlos en los elementos fundamentales de su trabajo.

Nika López en la acción sintoniza su cuerpo en relación con la tierra —en concreto, haciendo uso de una larga, arqueada y sinuosa rama seca de zarza llena de espinas— para compar-tir con los asistentes un intervalo intenso que va del paso de la resistencia a la conciliación. En un primer momento, con sutileza va levantando el tallo del suelo para moverlo y colocarlo en perpendicular a su cuerpo, después va introduciendo en la boca, sin dañarse, cada una de las espinas, como si las besara. La delicadeza, precisión y ritmo como se desliza la rama por sus dedos emite un intenso eco vital que invade el silencio de la viña. La artista crea una situación perpleja, dilatando el tiempo mediante la energía generada con la repetición, como un tipo de estado de tránsito, en el que el cuerpo pasa del ritual trágico al estado de catarsis al conciliar con cariño la agresividad.

Finalmente, recoge tierra de la viña con la mano y, con el brazo levantado delicadamente, la va deslizando entre los dedos, hasta que le cubre parte de la cara. Con este objetivo, la artista pretende hacer emerger lo interno, lo oculto, para hacer brotar unas sensaciones elementales ante un estado continuo de protección y responsabilidad, hacia sí misma y los elementos de la tierra del viñedo. De modo que cuerpo

y zarza, más allá de ser material base, al interrelacionarse pasarán a ser una misma cosa, un mismo lugar y un mismo ser que permite ampliar el canal de comunicación con la audiencia.

Mis antepasados. Para mí son importantes. Lo que riego el campo, lo que llevo el agua primordial debe ser bonito pero al mismo tiempo debe tener un sentido profundo.

NÚRIA IGLESIAS

PIRÓMANA DE ARGOS

CRÉDITOS

FECHA: 10 d'agost 2019

LUGAR: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: Núria Iglesias (Piròmana d'Argos) y ARBAR

TEXTO: ARBAR / Núria Iglesias

VIDEO: Cultural Rizoma

Núria Iglesias (Piròmana de Argos) entiende el concepto de tragedia, como la unión entre la afirmación terrenal de la vida vinculada al dios Dionisio y la capacidad oracular pítica absorbida por el dios Apolo y transmitida por varias generaciones de pitias.

Desarrolla la acción «Glóbulo acróstico» en dos espacios, la primera parte en la viña del Clumet y la segunda en la almazara del Centro ARBAR. Pero antes de empezar la acción, confecciona el manto que le proporcionará las fuerzas oraculares y vierte el vino — para abrir una mácula— en el suelo e inicia el recorrido performativo.

En el viñedo, explora el concepto de tragedia como la unión entre la afirmación terrenal de la vida vinculada a las divinidades del arrebató (Pan, Dionisio, Cibeles) y su capacidad oracular absorbida por el dios Apolo a través de las pitias o sibilas. Trabaja la idea del rapto —en el mundo antiguo— de jóvenes vírgenes para ejercer la función de pitonisas. Las voces se convierten en las transmisoras de los designios de los dioses masculinos, sea, para indicar los caminos de inmigración de la población hacia tierras desconocidas, o sea por problemas legales dentro del ámbito de la polis. En definitiva, las pitonisas o sibilas son mujeres que han perdido la libertad, han sido destinadas a servir al templo en pro de la capacidad de la premonición con fines socioeconómicos.

2019

2020

2018

Ya en el centro ARBAR representa, mediante un traje confeccionado con material natural recogido en el viñedo y formado por dos piezas, el dualismo femenino-masculino desde una dimensión biográfica. La parte superior es un sujetador-escudo hecho de hoja de parra silvestre –vinculada a la fuerza masculina del dios Pan y a la rama familiar paterna vinculada a los bosques de Susqueda– y que funciona como protector, mientras que la parte inferior es una falda con forma de cúpula o corola hecha de ramas de brezo y flores –que hace referencia a la diosa Venus y/o la Virgen del Carmen– para hablar de la tradición marinera de la madre, con una función generativa. Así pues, el vestido de dos partes simboliza la unión del masculino y el femenino, el padre y la madre, la tierra y el agua, la muerte y la vida.

Glóbulo hace referencia a la sangre, al vino y su transustanciación al ritual cristiano de la eucaristía, pero también a la menstruación, la capacidad femenina para engendrar y dar vida. Y acróstico, como símbolo, tiene relación con los libros sibilinos donde se recogen los mensajes que los oráculos transmitían en hexámetros y, en un momento determinado, los sacerdotes tomaban una línea al azar y, con cada letra, creaban un acróstico. Lo que este artificio literario transmitía era considerado sigilo de las sibilas y debía ser interpretado por el propio consultante. Núria, para finalizar la acción, genera un acróstico e invita a los participantes, cuando oigan el impulso, a pronunciar una palabra que el artista incluye y diluye en la acción, suscitando una frase oracular, que expresa como si fuera la voz primaria, en voz alta colocada sobre la rueda de la almazara. El resultado de este hecho oracular se ha expresado como la voz primaria de la tramontana.

AA+AA LAMENTO DE SARMIENTOS EN LA VIÑA

El ciclo *Lamento de sarmientos en la viña* se fundamenta en la experimentación práctica y teórica –en directo y a tiempo real– de la interrelación entre el cuerpo del artista y los colaboradores y colaboradoras en relación con el

viñedo. Para hablar sobre temas relacionados con la noción política del cuerpo y la fuerza vital de la naturaleza y establecer una situación dialéctica entre naturaleza/cultura y ecología y diversidad de género. Con la voluntad de superar los dualismos imperantes en la cultura occidental, se pretende, por un lado, subvertir la concepción androcéntrica del arte y, por otro, traspasar las fronteras de los binomios femenino-masculino, doméstico-público, natural-artificial, artesano-artístico... desde una concepción teórica y estética relacionada con el activismo ecológico y medioambiental.

Pero desde planteamientos de género, concretamente, el pensamiento más cercano al ecofeminismo y la nueva masculinidad, se quiere establecer una conexión de simbiosis y cooperación entre todos los sujetos en una red biológica. Ideario que se propone desafiar las relaciones de poder desde su vertiente combativa, pero sobre todo poética. Poética entendida como un terreno fértil para crear y explorar conexiones múltiples de la obra de arte con el medio, dado que las miradas nuevas hacen posible la aparición de nuevas lecturas sobre el valioso patrimonio ecológico y cultural de la sierra de Rodes: montañas, fauna, flora...; restos arqueológicos, mitos.

De la misma forma, se propone entender la producción artística como una herramienta para retar las relaciones de poder y abordar cuestiones implicadas en la necesidad de cambiar el papel del artista y su obra en la sociedad contemporánea. Desde esta perspectiva medioambiental, las acciones se centran en dar valor a las técnicas, a los actos o las maneras de forjar interrelaciones con el entorno, que a menudo pasan desapercibidas o son invisibilizadas por las categorías que determinan el marco conceptual de la cultura artística centrada en las grandes obras objetos. Por tanto, debe entenderse la cultura artística como el gran híbrido que incluye las técnicas, las prácticas, los artefactos y los entornos físicos y simbólicos; pero, también, los agentes y entornos sociales, para constituir todos ellos, conjuntamente, bioentornos determinados y dinamizados por la interacción de tradiciones, innovaciones y transformaciones.

LAIA VAQUER

EL HILO DE ARIADNA

CRÉDITOS

FECHA: 29 d'agost 2020

LUGAR: a la vinya del Clumet

FOTOGRAFIA: Laia Vaquer

TEXTO: ARBAR / Laia Vaquer

VIDEO: Cultural Rizoma

Laia Vaquer, en la acción «El hilo de Ariadna», utiliza la experiencia orgánica del cuerpo como impulso creador y fundamento creativo de sus proyectos. Idea que le lleva a provocar situaciones en las que experimenta con su cuerpo, en relación con espacios y las situaciones generadas. En esta acción interacciona con los participantes con el hilo. El hilo que Ariadna dio a Teseo para poder hacer el camino de vuelta una vez se adentró en el laberinto en busca del minotauro. El hilo que ejecuta es rojo, rojo como el vino, como la sangre, hilo umbilical entre Ariadna y Dioniso a modo de preludio.

Raciocinio instrumental versus razón ponderada

Según el mito, Afrodita envía a Ariadna un estado de *ate* manifestado en un sentimiento de amor ciego y desmesurado por Teseo, el cual le impedía ver la realidad. Esto hizo que Afrodita ayudara a Teseo en todo y por todo, a cambio de que el joven le prometiera casarse con ella y llevarla a Atenas. Teseo formula el juramento a Ariadna y ella le enseña el procedimiento para entrar en el laberinto y matar al minotauro. Una vez efectuada con éxito su labor, Teseo cumple lo prometido, embarca con Ariadna y pone rumbo hacia Atenas. Pero, tras la parada en Naxos, imbuido por el *hybris* de su triunfo, la deja. Posteriormente, es rescatada por Dioniso, por su capacidad de comprensión o empatía, y marchan juntos al inframundo.

A partir de ese mito se pueden prefigurar dos paradigmas del género masculino. Dioniso re-

presenta la tradición cultural griega arcaica procedente del ámbito rural dedicada a la subsistencia expresada por Hesíodo. Y Teseo representa el ideal heroico enaltecido y desarrollado por Homer, quien destaca las excelencias sociales de las tareas prácticas centradas en el autoperfeccionamiento. La polis se convierte en el espacio para la civilización del héroe en la ciudadanía¹⁴. Sin embargo, la existencia del hombre libre fue posible gracias a la presencia de un estamento social que se dedicaba a las actividades poiéticas, o sea, las mujeres¹⁵, los extranjeros y la esclavitud.

Estos dos ideales encontrarán categorías para encarnarse en el pensamiento político y filosófico que ha llegado a nuestros días: dos paradigmas de masculinidad

Teseo comete el error de la soberbia, no hace nada por evitar el abandono y se deja llevar por el *hybris*, dicho en otras palabras, lo gobiernan los impulsos de ambición, lo que conlleva la pérdida de la razón. Teseo no sabe equilibrar/armonizar las fuerzas opuestas, la ambición de poder y la responsabilidad que comporta un juramento, por el poco valor que otorga al mundo femenino. Dioniso, en cambio, muestra una fuerza que está más allá de su yo de macho, muestra un carácter empático y compenetrado con Ariadna, como lo hacía con las mujeres, como dice Eurípides en la tragedia *Las bacantes*. Dioniso es un dios que, a su vez, es hombre, pero un hombre que no se diferencia de una mujer.

La acción «El hilo de Ariadna», de Laia Vaquer se concibe como un laberinto, donde el hilo que lo recorre se convierte en el fundamento conceptual de la memoria y del conocimiento. Al mismo tiempo que el cuerpo ovillo de la artista es el hilo que une y liga la historia de Ariadna y Teseo, al mismo tiempo, como la historia de Ariadna y Dioniso, y, al final, desata y libera a los sujetos participantes en la acción.

¹⁴ Ser ciudadano de pleno derecho en Grecia estaba reservado a una élite aristócrata de varones, hijos de padre y madre libres y nacidos en la polis de residencia.

¹⁵ En cambio, el tipo de vida de una mujer era muy diferente, con pequeñas variaciones según la clase social, las de clase alta podían optar entre matrimonio, celibato o promiscuidad y, las de clase baja, únicamente a sobrevivir. Pero todas compartían el mismo estatus en la polis: no podían gozar de ningún tipo de derechos cívicos ni podían desarrollar ningún empleo político. Sus cometidos quedaban relegados a las tareas domésticas, el mantenimiento de las posesiones, el cuidado de la casa y la descendencia. Ariadna representaría una figura antigua, la de princesa sacerdotisa, por tanto, una vida dedicada a celebrar fiestas religiosas en las que el matrimonio quedaba descartado.

2019

2020

2018

ARBAR

CENTRE D'ART I CULTURA

Plaça de la Catedral, 6
17489 La Vall de Santa Creu
(El Port de la Selva)
info@arbar.cat
www.arbar.cat

 Generalitat
de Catalunya
**Departament
de Cultura**

 **Diputació
de Girona**

 **Ajuntament
del Port de
la Selva**

 **BÒLIT
CENTRE D'ART
CONTEMPORANI
GIRONA**
Ajuntament de Girona Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

 **ASSOCIACIÓ DE VEÏNS
SANT MARÇAL**
La Plaça de Sant Marçal, 17489 La Vall de Santa Creu

 **Quer**

 **flequers
artesans**
del Port de la Selva

 **VINYES
DELS
ASPRES**
D.O. EMPORDÀ

 **empordàlia**
ARRELLATS A LA TERRA