



# El riu en l'art contemporani i algunes notes de potamologia pràctica

Federico López Silvestre

La potamologia és la ciència que estudia les aigües fluvials. Com en gairebé tots els camps, en aquesta ciència s'hi pot distingir una part teòrica i una altra de més pràctica. La pràctica, òbviament, és aquella que obliga a descendir pels rius i que implica endinsar-s'hi, mullar-se i banyar-s'hi, però, alhora, podria remetre a una mena d'ètica sobre la nostra conducta a les lleres i amb les lleres. El gir pot resultar estrany perquè l'ètica a Occident se sol delimitar per consens o mitjançant racionalitzacions diverses. Però sobre aquest tema no es pot oblidar que les velles filosofies orientals fa segles que proposen una moral diferent que parteix de l'observació de la natura i de la relació que s'hi estableix.

Es podria dir que poques pàgines inclouen més lliçons d'aquesta potamologia pràctica que *Les aventures de Huckleberry Finn*, de Mark Twain. Com és sabut, el llibre explica la història de Huck, amic de Tom Sawyer. Al principi de la novel·la, Huck és segrestat pel seu pare, alcohòlic, que el reclou lluny de la seva antiga llar en una barraca d'Illinois al costat del Mississipí. Però la narració realment comença quan el noi aconsegueix escapar. Anant riu avall es troba amb Jim, un esclau que fuig com ell buscant la llibertat, i junts, com si fossin argonautes, comencen a navegar sense parar.

Si m'interessa comentar aquestes aventures és perquè, com deia, sempre he pensat que la *river movie* que comparteixen conté les millors lliçons de potamologia pràctica que es poden trobar. Òbviament, Jim i Huck utilitzen les aigües del riu, però el seu auster viatge en rai també els converteix en una mena d'amfibis estoics. Com a tals, no utilitzen mai el riu com si fos un mocador de paper, perquè, al mateix temps que fan ús de les aigües i mengen peixos gat, respecten les crescudes, les serps i les lianes, i veneren el que els envolta. Així, són freqüents les escenes en les quals gaudeixen del reflex de la lluna, dels esquiroles a les branques i del tranquil refugi secret que els ofereixen les canyes. Saben que sense el curs del riu no hi hauria manera d'escapar i en aquest sentit, encara que el facin servir, no li desitjaren cap mal. Al final, el sentiran com una gran mare capaç de bressolar-los en el seu incert descens i en la seva fugida brutal. Com explica el mateix Huck al capítol 12: "Tenia una certa solemnitat, això de baixar pel riu, gran i silenciós, estirats de panxa enlaire contemplant els estels. Ni tan

sols ens venien ganes de parlar en veu alta ni tampoc rèiem gaire sovint, si de cas ho feiem per sota el nas”. (Twain, 2010: p. 84).



Imatge 1. Il·lustració de l'obra *Les aventures de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, on es pot veure Jim en el rai.

Ara bé, si de les aigües de Twain es desprenen sensacions tan vives és perquè per a aquest escriptor el riu no era un escenari qualsevol, sinó quelcom molt més profund. De fet, el primer gest que cal fer per iniciar qualsevol recerca sobre l'ètica i l'estètica del riu és aquell que ja va fer Bachelard i que consisteix a identificar els artistes que s'hi aturen al davant buscant com el poden controlar o cercant-hi adorns senzills, i aquells que l'habituen com a peixos perquè “participen” de la seva substància. Dels primers se'n poden trobar molts testimoniatges en aquestes avantguardes que menyspreen, com és sabut, la natura salvatge i que van al riu per proposar preses tan pètries com les de l'arquitecte futurista Antonio Sant'Elia. En canvi, els segons somien en el riu abans fins i tot de contemplar-lo i sense saber-ho entenen que de la seva llera se n'extreu tant un “tipus d'intimitat profunda” com un “tipus de destinació fugissera” (Bachelard, 1978: p. 7-15).

Personalment, crec que, entre aquests darrers, la imaginació fluvial solament és completa quan es retorna a l'hilemorfisme, atès que cadascun dels somnis més efímers conserva almenys “un germen” d'allò profund, de la mateixa manera que en els fons abissals continuen brollant “flors negres” que amb les seves curtes vides recorden allò propi de les superfícies i els seus miratges. Malauradament, el més habitual en l'art contemporani ha estat l'especialització on els poetes han insistit en “la sòlida constància i la bella monotonia” dels rius o en el somni més mòbil de les superfícies i les seves formes fragmentàries. Extrems semblants permeten intuir el ventall més variat d'ètiques i estètiques fluvials, ventall que potser requereix algunes paraules.

## Siddharta i el riu

Algú va dir que “l'home és l'única criatura de la Terra que té la voluntat de mirar una altra en el seu interior”, de penetrar-la (Hans Carossa). Ho recordo ara perquè, per més que sembla que insisteixi en la caducitat de les coses, és aquesta mirada cap a les profunditats de l'ésser de l'aigua allò que sembla trobar-se en l'obra d'alguns dels grans protagonistes del *land art* dels anys setanta del segle xx.

Aquí encara s'hi descobreixen alguns missatges que sembla que repeteixen idees sobre el paisatge pròpies del romanticisme. Així com Senancour es refereix a l'hieratisme dels cims, o Chateaubriand o Henry David Thoreau parlen dels rius i els llacs, a *Musketaquid*, el famós autor de *Walden* descriu com ell i el seu germà descendeixen el riu Concord. Els dos ho fan amb despit, perquè la seva estimada —la de tots dos— els ha deixat, però junts, intentant que la seva relació fraternal i les seves idees sobre les coses flueixin en perfecta harmonia amb les aigües, en comunió amb la natura i a contracorrent del brogit dels carrers i les reflexions ensinistrades. En Thoreau trobem una vegada i una altra expressions de fascinació davant la bellesa impertorbable de les aigües, així com la intenció d'aconseguir que aquest hieratisme de la natura s'expressi en les seves paraules. Se sap escriptor i per tant mediador, però, com una espècie d'apòstol que anota al dictat, intenta transcriure les impressions del que el fascina i aspira al fet que el riu i els

salts d'aigua parlin per si mateixos d'allò fonamental, de les essències. Com diu en un cert passatge: “Solia quedar-me dret a la vora del Concord, observant el ritme del corrent, emblema de tot viatge, que obeeix la mateixa llei que l'Univers, el Temps i tot allò creat” (Thoreau, 2014: p.17).

Ja al segle xx, l'actitud fenomenològica torna a aspirar a fer callar les paraules a favor d'aquest art capaç si més no de captar el poder de les aigües. Sigui com sigui, la fenomenologia sempre ha sentit preferència per allò humil i només el *land art* arriba a afirmar de manera categòrica que allò que fa l'aigua amb ritme impertorbable ja es pot considerar art, i el riu es pot contemplar com una espècie d'escultor o dibuixant.

*A Wooden Boulder* (“Còdol rodat de fusta”, 1978-2003), David Nash (Esher, Surrey, 1945) explica de manera detallada la història d'un tronc de fusta des que el va tallar partint d'una soca de freixe i el va col·locar després a la riba d'un rierol, fins que es va perdre a l'oceà 25 anys després, a la desembocadura del Dwryyd (Maderuelo, 2008). La idea, sens dubte, resulta fascinant i torbadora. I la càrrega metafòrica, en relació amb el pas dels anys, evident. Però, a més, crida l'atenció la capacitat que té aquesta obra



Imatge 2. Riu Dwryyd, per on va navegar el còdol de David Nash.

de destacar el caràcter implacable i constant de la natura: la intel·ligència de l'aigua que descendeix buscant sempre l'horitzontalitat final, la llei de la gravetat que tant valorava ja la cultura paisatgística oriental (Racionero, 1994) i, especialment, la forma resultant del tronc apropant-se al característic aspecte esfèric dels millors còdols. Sobre això últim, sobre la relació entre les formes pures i la natura, va parlar Nash en referència al budisme, recordant l'interès que tenia aquesta filosofia per les geometries perfectes.<sup>1</sup>

Una cosa semblant trobem a *O ribeiro* ("El rierol", 1978), una de les obres més interessants de l'artista portuguès Alberto Carneiro (Coronado, Minho, 1937). Es tracta de mostrar la personal experiència del riu que va viure l'any 1978 i que va aparèixer recollida a la sèrie d'imatges en blanc i negre realitzades pel fotògraf Augusto Eira. En aquestes imatges es detecta l'abandó de l'exploració expressiva i formal dels materials treballats a mà a favor d'una certa obertura al camp de la percepció, a la idea de l'artista com a mer espectador o observador, i a una recerca més clarament corporal i fenomenològica, que, de fet, en el cas de Carneiro, implica la lectura de Merleau-Ponty i Bachelard (Rosendo, 2014). Potser per això no ens pot estranyar que també el portuguès fes referència a allò que en el riu roman, a allò que el francès anomenava la "imaginació material" de l'aigua.

Sobre aquest tema, és a dir, sobre allò que el rierol oculta sota la seva aparença mòbil, tenim el dibuix geomètric que l'artista introdueix al costat de les imatges. Es tracta d'un triangle inscrit en un quadrat cenyit per un cercle. Les seves línies es van reforçant a mesura que avança el petit relat visual del catàleg: les mitges línies del triangle remetent a les fonts; el vèrtex inferior, a la unió dels afluents; la força del quadrat, a l'ampliació de la llera, i el tancament del cercle, a la unió de la natura amb l'ésser humà, així com a la forma final del còdol. Juntes, aquestes formes s'equilibren i deixen pas a un mandala perfecte.

Carneiro va tornar a tocar el tema a *Corpo rio* (1980), sèrie fotogràfica en la qual mostrava les empremtes que anava deixant en diversos espais amb el seu cos i amb un còdol. No en va, les empremtes dels corrents dels rius apareixen també des d'aquests mateixos anys en les obres del molt

<sup>1</sup> Així, en una entrevista arriba a comentar: "A la natura, són omnipresents. I apareixen en filosofies com la budista, per exemple: el cub representa la materialitat, mentre que l'esfera s'associa a l'espiritualitat i el triangle al dinamisme" (Morris, 2012).

premiat Richard Long (Bristol, 1945), artista amb el qual Carneiro va coincidir en el seu primer curs a la Saint Martin's School of Art, a Londres, el 1968.

Nascut a Bristol, Long sempre es va sentir molt prop de l'aigua. A tocar de l'Atlàntic i travessada pel riu Avon, a la seva ria són freqüents algunes de les mareas més vives del planeta. De fet, sobre la impressió que aquest paisatge li va causar en la seva infantesa, l'artista va poder afirmar:

“El meu primer pati d'esbarjo natural va ser el penya-segat del congost de l'Avon i el camí d'herbes del riu. Així que fins i tot de nen vaig sentir fascinació per les enormes mareas i els bancs de llot, i la neteja de vaixells [...]. Suposo que és correcte dir que he utilitzat aquestes experiències en el meu art: tant l'aigua com les mareas o el fang. Tota aquesta energia còsmica és aquí, en el meu treball”.<sup>2</sup>

Coneixent des de nen el poder de l'aigua i els grans arenys que aquesta aigua formava, no és estrany que ja a principis dels anys setanta Long comencés a explorar una certa idea d'un riu artista en experiments que al final d'aquesta dècada van desembocar en obres tan poètiques com *River Avon Book* (1979) (Elliot, 2006: p. 51).

Que és cert que el tema el fascinava es posa de manifest en nombrosos projectes posteriors, projectes com ara *River Avon to River Thames* (1992), en els quals, efectivament, dedicava gairebé dos dies a recórrer 120 milles remuntant el riu Avon per apropar-se al Tàmesi. Sigui com sigui, allò que crida més l'atenció de l'obra fluvial de Long ja es trobava a *River Avon Book*. Compost de 30 pàgines úniques i fetes a mà, Long els donava forma submergint-les en llot humit recollit al riu Avon. Després, penjava cada full per permetre que l'aigua corregués com un riu i deixés els rastres de fang en la seva superfície. Finalment, cosia cada peça per donar forma a un llibre irrepètible i únic.

<sup>2</sup> L'original diu: “My first natural playground was the cliff of the Avon Gorge and the towpath by the river. So even as a kid I was fascinated by the enormous tide, and the mud banks, and the wash of the boats... I guess it's right to say that I have used that experience in my art: like water, the tides, the mud. All that cosmic energy is there in my work” (Tufnell, 2007: p. 112).

Vist així, sembla com si la imatge aquàtica de Long es limités a allò habitual, a aquest aspecte freqüentat del que passa oferint espurneigs infinits i variats. Però la veritat és que a Long sempre el va interessar exaltar-ne l'aspecte intemporal. En obres posteriors, de principis dels anys vuitanta ençà, l'artista britànic es va acostumar a combinar el fang de tres formes. En primer lloc, utilitzant l'aigua i el llot del riu com a material artístic. En segon lloc, component cercles que insistien en la geometria perfecta de símbols primitius i mandales (*River Avon Mud Circles*, 1984). I, per fi, aplicant el fang amb els seus dits o les seves mans per deixar empremtes ordenades que semblava que remetien a ritus ancestrals (*River Avon Mud Hand Circles*, 1991; *No title*, 1994).



Imatge 3. El riu Avon de Bristol va ser molt present en l'obra de Richard Long.

Vistes d'aquesta manera, una vegada i una altra hom s'adona que les fluvials propostes de Long, Nash i Carneiro iniciades als anys setanta repeten idees semblants. No tan sols es tractava de deixar que l'aigua parlés per si sola abans de dir-li nosaltres coses a ella, sinó que es partia de la premissa no oculta que la natura treballa com un artista que parla a través de rius salvatges.



De fet, si calgués retreure alguna cosa a les seves activitats, no podria ser ni el seu valor inqüestionable i la seva singular aportació a la història de l'art, ni el seu pensament estètic contrari a aquesta filosofia hegeliana que va plantejar una vegada i una altra que la natura en si mateixa no és ni bella ni lletja, oblidant els descobriments de Darwin. Del que sí que es podria dubtar és d'aquesta fe ingènua en l'ordre de les coses, menys per pancalista que per nihilista i lliurada.

La natura és bella i artística des d'abans de l'aparició de l'ésser humà. Però, de la mateixa manera, també és lletja i pot arribar a tornar-se tràgica. Sobre aquest tema, ja Goethe es preguntava: “Què és el que diferencia / els déus dels homes?”. I responia: “Que davant d'aquells / es mou un etern corrent i remolins. / I a nosaltres ens aixeca, / ens devora una ona, / i ens hi enfonsem”. Per descomptat, les propostes dels anys setanta barrejaven pancalisme amb budisme i, en fer-ho, superaven la ingenuïtat panglossiana reconeixent la presència de la mort i el perill. Que fusionaven ambdues cosmovisions es posa de manifest de mil maneres. Per exemple, en aquest segell de peus amb ulls amb què signa Richard Long i que remet directament als peus de lotus que s'usen des de l'inici del budisme; en el mandala de formes geomètriques pures que va construint Carneiro al seu catàleg sobre *O ribeiro* i en altres projectes que impliquen l'aigua, o en els comentaris en els quals David Nash es refereix a la manera com el budisme reconeix la presència de la puresa geomètrica en el món natural. No obstant això, fins i tot tornant-se la potamologia del *land art* més sofisticada per apropar-se al budisme, resultava en certs punts qüestionable. Potser perquè, com va saber veure Nietzsche —a “El nihilisme europeu”, dins *La voluntat de poder*—, l'ètica d'un cert budisme derivava sempre cap al més franc nihilisme.

Perquè això s'entengui, no hi ha res millor que recordar la postura de la mainadera local de la novel·la *El riu*, de Rumer Godden. Es tracta d'un relat preciós portat al cinema per Jean Renoir en el qual una dona britànica recorda la seva infantesa entre l'Índia i Bangla Desh, la seva infantesa a les colònies. Es titula *El riu* perquè explica fets que van tenir lloc a la casa dels seus pares a Narayangunj, al costat del Ganges. I el seu missatge encaixa perfectament amb el dels poetes del *land art*, perquè parteix tant de la mateixa estètica com d'una ètica semblant.

Quant a l'estètica, n'hi ha prou de recordar com, al prefaci de l'obra, Godden comença afirmant que en literatura cal establir una diferència entre els llibres que "se t'atorguen", la idea dels quals t'arriba per si sola a la ment, i els llibres que sorgeixen de buscar una trama que s'ajusta a les nostres idees preconcebudes. La distinció no procedeix tant de la fenomenologia occidental com d'aquesta estètica oriental que considera l'aigua quieta com un model, perquè en repòs esdevé mirall de l'univers. I, atès que, com afirma la mateixa escriptora, *El riu* és una d'aquestes estranyes històries que "se t'atorguen", es pot dir que la novel·la de Godden està presidida per la mateixa actitud estéticoartística que, de fet, es troba més tard a les obres de Long, Nash o Carneiro.

D'altra banda, el més interessant d'*El riu* de Godden pel que fa a l'ètica només apareix cap al final. El germà petit de la protagonista mor a causa de la mossegada d'una serp. Tots a casa es queden absolutament consternats durant unes quantes setmanes. Després, la jove, de nom Harriet, té una profunda conversa amb la seva estimada mainadera autòctona: Nan. Harriet esclata entre plors i diu a Nan que ja no aguanta més, que no entén com la família pot seguir amb les seves feines com si no hagués passat res. I Nan respon: "No, no és cert. Tot el que fem és per no aturar-nos". Harriet li retreu que accepti tranquil·lament que tot segueixi el seu curs, però, de sobte, se li ocorre que pot escriure sobre això i la mera perspectiva d'un poema o una novel·la li retorna la felicitat després de setmanes de tristesa. Més tard, horroritzada, pregunta a Nan: "Nan, com puc ser feliç? Com?". I Nan conclou: "No som nosaltres els qui ho decidim, Harriet [...]. Això és així [...]. Si ets feliç, ho ets. No et pots fer infeliç tu mateix. Som una cosa, som part d'una cosa més gran que nosaltres" (Godden, 2007: p. 121). El missatge budista és clar: encara que ens diguem Hamlet i encara que es tracti de la nostra Ofèlia a l'acte quart, no podem ni hem de lluitar a contracorrent del riu que s'emporta els nostres éssers estimats i que en menys d'un sospir ens torna a la felicitat o a la pena. L'error consisteix a lluitar a contracorrent i la saviesa rau a deixar-se endur per aquest corrent.

Així doncs, per què Nietzsche, malgrat que reconeixia la presència de certs "pressupòsits savis" en la doctrina de Buda, va protestar amb ràbia afirmant que algunes de les seves idees ens posaven en el camí del pitjor nihilisme? Doncs, òbviament, perquè insistia massa en el fet que, per no

sofrir, s'havia d'acceptar tot el que vingués de la profunditat del riu, encara que atemptés contra les nostres vides i la nostra puixant voluntat de domini. Diguem que, si el nefast sistema de castes de l'Índia segueix encara viu, en part és a causa del vigor d'aquesta idea de l'acceptació d'allò que ve donat, que mata abans de néixer qualsevol esperit revolucionari. Un neix amb el destí amb què neix i resulta fins ridícul tractar de canviar-lo. Fins i tot entre els grans estetes hindús recents continuem trobant aquesta deriva estranya. Ananda Coomaraswamy, autor de *La transformació de la natura en art*, arriba a sostenir coses semblants quan comenta certs aspectes de la religió del seu país. Però, és clar, el que aquesta versió del budisme sembla que oblida o nega és que els espectres que habiten a l'indret més fosc del riu no solament ens parlen de comunió i amor, sinó que, a més a més, són font d'un dolor i una mort als quals ens podríem oposar si partíssim d'una altra ètica i uns altres principis.

## Els miralls de l'aigua

A l'irascible Nietzsche li agradava quedar-se en la fràgil superfície de les aigües afirmant una vegada i una altra que tot és un miratge i que insistir tant en les profunditats, en les diferències entre matèria i forma o entre veritat i mentida, només remetia a un moralisme caduc. Tot a la natura és mentider o, almenys, confús i camaleònic, i, posats a donar la raó al savi, no hi ha millor símptoma d'això que el transvestisme de les espècies microscòpiques de riu. De fet, com es podria tornar a afirmar —després d'haver comprovat la capacitat del pop mimètic (*Thaumoctopus mimicus*) de convertir-se en 15 espècies diferents— que allò humà és la mentida i la natura fluvial és la substància i la veritat? En aquest sentit, si Nietzsche insistia en el simulacre era perquè, encara que la superava, el seu pensament procedia en part d'aquesta tradició idealista que havia insistit que tot és representació i fins i tot “la nostra representació”, i en què resultava impossible escapar de l'espiral de formes plàstiques procedents de la fragmentació més absoluta i mirallejada.

Ho recordo ara perquè, després dels anys setanta, l'anomenat *postestructuralisme nietzscheà* va recuperar aquestes idees en referir-se, entre

altres coses, a la “fi dels grans relats” en un ambient farcit de metàfores fluvials que embolcalla l’obra dels nous poetes de l’aigua. La “fi dels grans relats” no era sinó l’acceptació de la fragmentació “caòsmica” i del consegüent “perspectivisme” nietzscheà, i després de nocions semblants l’única cosa que s’amagava era la tesi que habitem en un univers semblant a un riu cabalós, ràpid, mal-leable i fragmentari, en el qual, com agradava afirmar a Deleuze, només ens movem com a febles “nedadors” i pel qual cadascun de nosaltres i cada espècie que l’habita posseeix la seva pròpia visió, la seva pobra representació.

Diguem que una realitat tan confusa ens afecta en dos sentits i aconseguix que la “imaginació formal” del riu aflori ara per dos camins. D’una banda, amb artistes com ara Perejaume, que recorden la nostra labilitat interna i psicològica, així com el paper pregnant i fins cobrent que els codis lingüístics acaben exercint, i, de l’altra, amb fotògrafs com Axel Hütte, que mostren la fragmentació “caòsmica”.

L’art fluvial de l’artista català Perejaume (Sant Pol de Mar, Barcelona, 1957) resulta insultantment fresc, alhora que intel·ligent. En obres com



Imatge 4. Signatura de Verdaguer creada per l’artista Perejaume l’any 2002 al torrent de Folguerols.

ara *Mirall dels Crous* (1989), no es conforma ja amb pintar o fotografiar el riu, sinó que a través del marc introdueix el tema de la relació entre la representació i la natura que ha ocupat gairebé tota la seva vida. Per descomptat, encara que li agradi jugar a introduir espectadors en el paisatge natural, a la seva obra sempre se suggereix la idea que aquí fora hi ha l'“alteritat” i que el veritable art és això que trobem quan ens llancem a caminar per la natura salvatge o la imaginació humana. Sigui com sigui, collages com *Salt d'aigua* (1982), s'ocupen de les cadenes simulacrals infinites, de l'art que remet a l'art que remet a l'art i al llenguatge en una espiral infinita i eternament codificada que mai no permet accedir a la natura (Perejaume i Guerra, 1999). I altres, més recents, com *Signatura Verdaguer* (2002), fins i tot retracen el riu —en aquest cas el torrent de Folgueroles al seu pas per la Font Trobada— partint de la signatura d'un d'aquests poetes catalans, Jacint Verdaguer, que conformen la nostra mirada i que ens han ensenyat a veure el paisatge.

Properes, però diferents, semblen les aportacions al tema de l'alemany Axel Hütte (Essen, 1951). Potser pocs fotògrafs de les últimes dècades han insistit tant com ell en la imatge formal, superficial i fragmentària del riu. Format en el grup de l'Acadèmia de Düsseldorf dirigit pels fotògrafs Bernd i Hilla Becher, Hütte va començar la seva carrera seguint els passos dels seus mestres, és a dir, dedicant moltes hores a mostrar les estructures i l'ordre arquitectònics i urbans. Tanmateix, amb el pas dels anys la qüestió de la natura salvatge i desbordant i el tema dels rius, els estanys i els seus reflexos inapreciables van passar a primer terme. S'hi refereix en sèries dedicades als reflexos de l'aigua iniciades als anys noranta, perllongades durant dues dècades, i en les quals reuneix paisatges fluvials de Brasil, Alemanya o Veneçuela (vegeu, per exemple, les imatges de Rio Negro, al Brasil, del 1998, les de l'Elfenweiher, a Alemanya, del 2004, o les de San Fernando de Atabapo, a Veneçuela, del 2007). Com suggeríem abans, cada paisatge aquàtic fotografiat per Hütte ens recorda allò “caòsmic” que ens envolta, aquests milions de moments perduts i insignificants d'allò fluvial, així com les imatges impressionistes i abstractes que componen sense voler la superfície de les aigües. La intenció de captar una vegada i una altra fragments irrecognoscibles resulta evident. I, especialment a la sèrie de retrats, la seva insistència en els reflexos aquàtics borrosos suggereix tota

una meditació que desborda l'àmbit de la fotografia. Com algú ha escrit, aquestes imatges no tan sols “artealitzen” allò salvatge, sinó que també resulten enganyoses:

“L'entorn no està silenciós. El vent agita els arbustos dels erms, els animals clamen, les tempestes de sorra rugeixen en els deserts, l'aigua corre de rierol en rierol, els salts d'aigua colpegen les roques, el glaç àrtic gemega quan s'esquerda. És la fotografia el que fa callar la llum i silencià el paisatge” (Wells, 2010: p. 28).

### Detestem el murmuri del rierol

És clar que, una vegada que s'accepta el poder de la representació, s'obre un gran dilema, que ens enfronta amb una sèrie de qüestions ètiques. Sobre aquest tema, la proposta de transvaloració nietzscheana fou clara. Si tot és representació, no hi ha una moral absoluta i sempre vàlida, sinó tantes com individus. Si es tracta de la lluita entre persones, són elles i la seva voluntat de poder el que està joc. I si es tracta dels homes i la resta de la natura, on queda el riu quan tot és la nostra representació i mera forma? El riu surarà mentre amb la seva fúria venci, però si, en canvi, és l'home qui ho oblida o ho doblega...

Per descomptat, des del punt de vista de la tècnica, la resposta sempre ha estat clara. Tant en l'àmbit de la representació com en el del projecte i la intervenció, els hereus del racionalisme instrumental i de l'idealisme de la llibertat han fomentat una potamologia pràctica que, portada al límit, renuncia al riu i aposta per una paradoxal intervenció fluvial contra el flux de les aigües.

Ja des dels anys vuitanta, la imaginació formal digital ha començat a substituir el paisatge real amb aquests rius de *Matrix* que en el fons són fluxos de codi amb aparença física, com a *Avatar*. En el projecte “Paisatges sense memòria”, el fotògraf català Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) utilitza un programari desenvolupat per la Força Aèria dels Estats Units capaç de convertir les dades cartogràfiques bidimensionals en una imatge tridimensional simulada, però, en comptes d'alimentar el programari amb

mapes plans, Fontcuberta escaneja reproduccions de grans obres de la història de la pintura, de Derain a Van Gogh, i de Cézanne a Pollock, passant per Turner.

El programari construeix així alguns paisatges virtuals aquàtics que Fontcuberta anomena “postpaisatges” simulant valls situades més enllà de tot temps i tot espai, és a dir, més enllà de tota “memòria” en sentit bergsonià —vegeu “Orogènesis Pollock”, 2002; “Orogènesis Derain”, 2004, o “Orogènesis Weston”, 2004. Curiosament, en els textos que ha publicat per explicar-los, l’habitual to irònic i juganer de Fontcuberta queda en un segon pla. “Els biòlegs, afirma, saben per què la natura és bella: és el nostre bressol”. En canvi, els fluvials paisatges virtuals són:

“[...] erms, *wasteland*, terres sense testimonis, despullades d’arquitectura, intactes a l’acció del temps, alienes a l’experiència de l’espai, territoris infinits, de velocitat congelada, en la solemne memòria que elimina la natura i la primitivitat per determinar horitzons a partir d’informació. A primera vista, aquestes composicions podrien evocar els paisatges de muntanya dels mestres Gainsborough, Turner o Caspar David Friedrich...” (Fontcuberta, 2006: p. 213).

Però, com a les primeres seqüències de 2001. *Una odissea de l’espai*, ens assalta més aviat:

“[...] la colpidora impressió d’estar presenciant llocs mai abans trepitjats per ningú, a l’espera que la vida i la intel·ligència es desenvolupin sobre la Terra. La il·lusió es manté en aquests postpaisatges que no han requerit la lenta orogènesi de milions d’anys, sinó una traducció alfanumèrica per escaneig que diferencia les informacions introduïdes [...]. Aquests paisatges —anomenar-los així ja resulta dolorós— són purs compendis d’informació, no els ha recorregut cap mirada, no els ha travessat ningú, i no estan subjectes a cap estètica. *L’identity-rendering* escapa a tota mesura de desig humà, d’inclinació a la vida” (Fontcuberta, 2006: p. 220-221).



Imatge 5. Obra de Joan Fontcuberta titulada *Orogènesis Weston* (2004).

Aquesta fugida del món exterior s'estén en totes direccions, i crida l'atenció, per excessiu, el cas japonès. Al capdavant, és en aquest arxipèlag on estan prenent forma els paisatges aquàtics més curiosos, curiosos perquè estan a mig camí entre allò real i allò virtual. Encara que no es tracti de rius, sobre aquest tema, pocs exemples superen el de l'*Ocean Dome*, del Phoenix Seagaia Resort a Miyazaki. I, potser per conèixer de prop aquests centres d'oci que, tenint la platja al costat, prefereixen donar-li l'esquena, també és al Japó on trobem els comentaris més curiosos sobre la paradoxa dels paisatges fluvials sense aigües reals. Una sèrie d'animació titulada *Mushishi* (2005), creada i dirigida per Hiroshi Nagahama, ens parla dels *mushi*. Els *mushi* són una forma de vida invisible i primària que està al nostre voltant encara que ningú no n'hagi sentit a parlar. En el segon capítol dedicat a ells es parla d'una espècie que només es deixa veure a la nit o a les habitacions fosques en forma de riu incandescent. La història ens explica que, si algú s'obsessiona amb la seva llera i es passa la nit mirant-la, els *mushi* s'introdueixen en els seus ulls i acaben provocant-li ceguesa respec-



te al món real. Òbviament, en el context japonès, la història conté tota una metàfora sobre l'addicció que els rius cibernètics estan provocant en molts joves, joves que, després d'haver adquirit la dependència, ja mai més no es mostren capaços de banyar-se en els rius d'aigües tàctils.

La segona mostra de les paradoxals intervencions fluvials que sembla que van contra el flux de les aigües s'amaga en aquesta enginyeria i aquesta arquitectura occidental que ha afirmat que, en benefici de l'espècie —i parlo d'*espècie* i no d'*economia* perquè, com veurem, això és el que s'afirma—, podem fer amb el món el que ens vingui de gust. El discurs es remunta, almenys, a Descartes, però pren força al segle XIX i esdevé intolerant amb bona part d'aquestes avantguardes que, com deia al principi, menyspreen la natura i solament acudeixen al riu per proposar preses com les de l'arquitecte Antonio Sant'Elia.

El que deia concretament el futurisme sobre el riu es resumeix en dos articles. En el primer, titulat “Contra el paisatge i la vella estètica”, Umberto Boccioni afirmava que els futuristes detesten “allò campestre, la pau del bosc, el murmur del rierol...”, i augurava “l'anivellació i la destrucció del paisatge tradicional, que va ser inventat pels artistes del passat” (Boccioni, 2004: p. 16-17). En el segon article, el manifest “L'arquitectura futurista”, Antonio Sant'Elia (1995) afegia que la ciutat del futur seria de ciment i ferro i es podria refer infinites vegades amb independència del cost per al medi. Deia així: “Les cases duraran menys que nosaltres. Cada generació s'haurà de fabricar la seva pròpia ciutat. Aquesta constant renovació de l'ambient arquitectònic contribuirà a la victòria del futurisme” (Sant'Elia, 1995: p. 117).

Finalment, els futuristes van donar suport al feixisme. Ho recordo ara perquè, paradoxalment, aquesta manera seva de contemplar les conques fluvials va acabar sent compartida pels dos bàndols enfrontats al llarg del segle XX. Em refereixo amb això al fet que, més enllà de la seva idea del progrés, cal recordar la posterior floració de certes línies de pensament esquerranes i posthegelianes que, basant-se en aquesta màquina de fer filosofia a Occident que Giorgio Agamben va anomenar “màquina antropològica”, van afirmar la superioritat de l'artifici i la subordinació de la natura a ell. Per exemple, per a Emmanuel Lévinas, filòsof d'origen jueu i víctima de la Segona Guerra Mundial, “els enemics de la societat industrial són, la

major part de les vegades, reaccionaris”, reaccionaris que afirmen que “recuperar el món és recuperar una infància arraulida”, “obrir-se a la llum dels grans paisatges” i “sentir la unitat que instaura el pont que comunica les dues ribes del riu i l’arquitectura dels edificis, sentir la presència de l’arbre, el clarobscur dels boscos, el misteri de les coses”. Enfront d’això, Lévinas recordava que “Sòcrates preferia la ciutat al camp i als arbres, ja que a la ciutat es trobava amb homes” i que el judaisme era “germà d’aquest missatge socràtic”. Encara que es parli del riu Meandre o del riu Jordà, la filosofia clàssica i la mentalitat jueva no saben res d’éssers arrelats ni de flores autòctones de valls i afluent concrets. Solament valoren aquesta tècnica universal que sadolla la set de milers d’individus, i deixa de banda homes com l’astronauta Gagarin, que existeixen “fora de tot horitzó”. Des d’aquesta posició arriba a afirmar que el paisatge és i podrà ser sinònim de llibertat només en el moment en què s’accepti que tot és qüestió de velocitat. Així, contra el paradigma fenomenològic de deixar que les coses “siguin”, el que fou deixeble de Heidegger va afirmar que la raó i la tècnica han de fer la seva feina. El paisatge humanitzat, de grans autopistes, de cels poblats d’avions, de trens ràpids i grans ponts, el territori tècnic universalment accessible seria segons el seu parer l’única manera d’aconseguir en el pla físic i material la idea de llibertat real. El paisatge de la raó triomfant és el món de la tècnica galopant, oposat així a aquell del rierol i la cabanya enlletats per Heidegger (Lévinas, 2004).

Com dic, el mateix discurs modernista i instrumental va florir després de la guerra als dos costats del mur, atès que també Lenin va defensar la idea de posar fi al passat i d’apostar pel progrés en els camps. I les conseqüències estan a la vista de tothom, ja que els processos d’urbanització i cimentació planetàries han estat immensos. És per això, és a dir, per pura compensació, que des dels anys setanta pocs o cap artista han sabut veure en els avanços més espectaculars de l’enginyeria fluvial l’expressió d’una segona natura, sinó que més aviat a les seves obres han mostrat la seva pena i la seva sorpresa. Quan em refereixo a pena o sorpresa penso, per exemple, en el treball *Descampados junto al río Lea: 12 terrenos vacíos frente a los Juegos Olímpicos*, de Lara Almarcegui (Saragossa, 1972), obra en la qual va recollir testimoniatges de l’estat del riu Lea, prop de Londres, el 2009, abans que les obres per als Jocs Olímpics del 2012 el fessin desaparèixer, o,



Imatge 6. Riu Lea, a prop de Londres, documentat per Lara Almarcegui l'any 2009.

més clarament, en el projecte de representació dels canvis que va introduir la presa de les Tres Gorges, de Zhuang Hui (Yumen, Gansu, 1963), que va eliminar valls senceres.

### **Amb una barreja d'humilitat i orgull**

El diàleg que hem establert amb els rius fa unes quantes dècades que es decanta per les opcions més esquizofrèniques. D'una banda, tenim l'ètica i l'estètica d'aquests enginyers i d'aquests artistes preocupats sobretot per satisfer les necessitats d'una població en incessant creixement. De l'altra, l'art i la moral d'uns poetes cada vegada més aquàtics i lírics que sembla que es conformin amb tornar a l'estadi del peix i amb compondre epitafis. De fet, cal entendre la divisió, perquè, malgrat que fallin els mètodes, totes dues parts tenen una mica de raó pel que fa als seus objectius. Encara que sens dubte sonarà ingenu, em fa l'efecte que en aquest context el nostre fi hauria de consistir a tornar a conviure amb el riu com hi convien

Huckelberry Finn i Jim. Deia al principi que tots dos sabien respectar-lo i valorar-lo però, alhora, sabien treure'n partit. Així doncs, quina em sembla la resposta més intel·ligent de l'art i l'enginyeria recents?

Per dir-ho clar, fa temps que va passar la primera eufòria tecnològica. Tant els enginyers com els artistes, com bona part de les persones, entenem avui que la profusió de tècniques instrumentals no acaba de cobrir ni totes les necessitats del camp ni totes les seves expectatives, i de fet s'està donant un moviment de reacció davant els excessos del poder i de la imatge. Ara bé, al revés, és evident també que, malgrat el que es defensés als anys setanta, tampoc la poesia abstreta, contemplativa i pancalista d'arrels budistes no respon amb la seva *verdolatria* a les necessitats d'una potamologia novament plantejada. Potser per això, tant entre enginyers i arquitectes com entre alguns artistes, percebem ara en ple segle XXI el lent avanç d'una sensibilitat que recorda a la que destil·laven els protagonistes de la novel·la de Mark Twain.

Tenint en compte que ja hi ha experts en la matèria que s'estan ocupant d'això —i penso aquí en talents com el de Miguel Aguiló—, seria agosarat per part meua indicar quins són les intervencions enginyeres i arquitectòniques fluvials més interessants dels darrers anys. De manera que, lluny d'intentar-ho, només comentaré en aquest apartat l'encert que em sembla que representa aquesta línia d'actuació en la qual convergeixen l'orgull i la humilitat, reduint l'impacte de les preses amb projectes energètics alternatius —no sé si els molins de vent marins— o, posats a canviar el curs dels rius, instal·lant equipaments més sostenibles i menys agressius que fomentin l'apropament de la ciutadania a les lleres. En relació amb això —i indicant que el seu valor és, per descomptat, metafòric—, suposo que una possible lliçó s'amaga en el projecte *Observatoire* (2007), de l'artista Tadashi Kawamata (Hokkaido, 1953). Disposat a Lavau-sur-Loire sobre la desembocadura del Loira, es tracta d'una intervenció perenne i fràgil que va oferir vies d'accés públic a un espai del *marais* que abans era inaccessible i desconegut (AMC, 2007). Lògicament, amb aquest exemple no intento afirmar que els nous poetes de l'aigua hagin de donar l'esquena a l'enginyeria o a la tecnologia —seria ridícul, ja que té beneficis. El que tracto de suggerir és que, com es va ensenyar als anys vuitanta en el doctorat de Paisatge de La Villette de París, i com es va mostrar als anys noranta i

a principis d'aquest segle en el diploma d'estudis avançats de Paisatge de la Universitat de Ginebra, en l'àmbit de les intervencions en l'entorn cal continuar explorant aquesta tercera via "orgullosa i humil" que treu partit del riu sense donar-li a continuació l'esquena.



Imatge 7. L'Observatoire, mirador de l'estuari de Lavau-sur-Loire, obra de Tadashi Kawamata (2007).

Més enllà de les intervencions *in situ*, també s'ha iniciat l'exploració d'aquesta "tercera via" en l'espai pur de la representació. De fet, fa l'efecte que de manera intuïtiva al segle XXI algunes ments creatives estan duent a terme un moviment dialèctic molt necessari que ens situa en el pla de la potamologia més adequada. Si als anys setanta del segle XX el *land art* semblava que servia de testimoniatge de la tornada al contacte físic i a l'experiència fluvial matèrica (tesi), i des de finals dels anys vuitanta la democratització i la puixança de les tècniques de tota mena ens van ficar en aquesta fúria simulacral postmoderna que va tendir a ofegar la veu del riu en mil reflexos (antítesi), del 2004 ençà alguns artistes i fotògrafs atents han intentat buscar un punt mitjà entre tots dos extrems apostant per un

tercer tipus de relació amb el riu, que, en alguns casos, ens apropa a l'anomenada *mixed reality* (síntesi).

El gest, per descomptat, no és únicament formal o estructural. És a dir, no es tracta tan sols d'aquest joc conceptual situat en el fred camp ideal que a la nostra estimada Rosalind Krauss li hauria agradat dibuixar. Es tracta de respostes més o menys encertades a demandes molt reals que si encaixen amb el que es demana arriben per quedar-se. Des del punt de vista panoràmic que sempre es percep en les iniciatives més interessants (i conjuminant tant el vessant polític i el tècnic com l'estètic i l'ètic), ni la tornada autista a una natura salvatge —que, diguem-ho clar, s'ha de qüestionar— ni l'idealista ascens a un núvol de representacions i artificis que s'oblidi de les aigües, resulten opcions satisfactòries, perquè, encara que és veritat que no només de pa viu l'home, tampoc no viu només de bits, ciment concret i sinapsis. Ens podem referir, per glossar aquest posicionament, a l'obra intermediària dels fotògrafs gallecs Manuel Sendón (la Co runya, 1951) i Fran Herbello (Menziken, Suïssa, 1977).

A *Mil ríos*, Sendón i Herbello (2014) aconsegueixen la síntesi perfecta d'aquesta manera hilemorfista d'imaginar l'esdevenidor de l'art fluvial contemplant, per fi, reunits tant allò substancial com allò formal. Resumint molt, el projecte va consistir a recórrer en canoa tots els rius gallecs. Per a això, els fotògrafs es van donar el termini de dos o tres anys i l'experiència resultant es pot resumir en tres passos (vegeu la imatge de la p. 88).

En un primer moment, Sendón i Herbello semblava que volien tornar enrere, tornar als anys setanta renunciant a la càmera i a la representació, endinsar-se als mil rius gallecs amb el seu cos i amb la seva piragua, com havia fet Alberto Carneiro a Portugal; fins i tot, en la mesura del que era possible, deixar que fossin el riu i el paisatge els que parlessin per després apuntar-ho al seu quadern de bitàcola.

No obstant això, en un segon moment, van renunciar a l'aposta merament material i van tornar a la forma i a la fotografia. Després d'algunes expedicions es van adonar que realment volien reflectir el que veien, aquestes estranyes perspectives molt poc conegudes que posaven de manifest que el paisatge era quelcom més que un conjunt de representacions heretades. Va ser així com va començar a prendre forma un quadern ple d'anècdotes i descobriments i curull de mirallejades imatges fotogràfiques.

En fer-ho d'aquesta manera van tornar als orígens, atès que convé recordar que especialment Sendón és un fotògraf conegut a Galícia des dels anys vuitanta, quan aleshores s'ocupava de mostrar com els gallecs vivien més entre rius publicitaris que no pas entre rius reals —vegeu la seva sèrie *Paisaxes* (1989-1991).

Ara bé, superant també els clàssics debats entorn de la representació, en tercer lloc Herbello i Sendón van introduir en el seu projecte el dibuix de les seves excursions captat pel GPS, passant del paisatge recorregut al ciberpaisatge. M'interessa subratllar tot això perquè, gràcies al gir radical que introdueix, l'obra dels fotògrafs gallecs ajuda a completar el nostre ja llarg camí. Així, encara que la línia del mapa traçat mai no sigui el territori i encara que estigui lluny de ser més que un trist testimoniatge del recorregut, Sendón i Herbello la superposen a una experiència autèntica que, acompanyada d'una delicada cartografia matemàtica, encarna una proposta que, en un món hipercodificat i davant un territori mil vegades humanitzat, va camí de convertir-se en la solució més encertada per tornar a l'autèntica natura dinàmica, *natura naturans*.

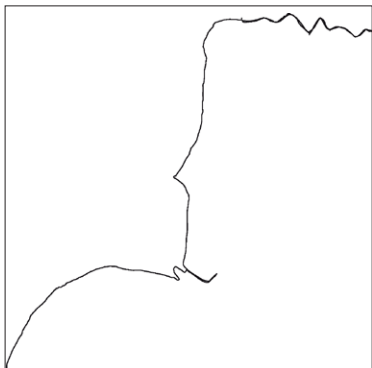
Sobre aquest tema, potser no és sobrer recordar el que apuntava Stanislaw Lem, que solia afirmar que, per a les màquines, caldria demanar el mateix que per a les persones, és a dir, certs períodes de descans perquè aconseguissin aquesta activitat juganera capaç de regenerar-les. Una vegada, el TomTom del cotxe se'ns va rebel·lar i, lluny de qualsevol indicació, en entrar en una rotonda ens va deixar anar:

—Giri, giri, giri com si el demà no existís.

És aquesta lucidesa de màquines en temps de descans la que Sendón i Herbello aquí enalteixen i, en fer-ho, aconsegueixen allò més complex i desitjable. Perquè aquesta tornada a allò lúdic, en un món dominat per mecanismes de mapatges i sistemes de geolocalització, representa quelcom més que un petit èxit contra la paranoia.

En primer lloc i com a les *locative arts*, també aquí cal parlar de l'emergència d'una nova dimensió en la representació del paisatge fluvial, dimensió que no es correspon amb res anterior i que està cridada a tenir un paper perquè dona una resposta més bona a aquesta complexa existència humana que no és ni només material ni únicament virtual, ni solament analògica ni simplement digital. No és ni real ni virtual seguint Deleuze,

que per més empirista que fos ja va insistir en aquesta part nostra que va anomenar *virtual* i que sense ser actual no deixava de ser real: la memòria. Però tampoc no és ni analògica ni digital en el sentit de Cauquelin, perquè, com a les *locative arts*, la proposta de *Mil ríos* es mou entre el paisatge específic i l'abstracció cibernètica. Reflecteix la sensació i el moviment físic i corporal i remet a una experiència concreta, però aboca tot això en una memòria atemporal capaç a més de dibuixar: la del GPS.



Imatges 8 i 9. A la dreta dibuix fet amb GPS de l'expedició anomenada "El Verdugo" en el marc del projecte *Mil ríos* de Fran Herbello i Manuel Sendón. A l'esquerra fotografia de l'"artista convidat" (Sendón i Herbello, 2013).

D'altra banda, en allò filosòfic és com si recordés amb Bachelard que no tan sols som sensació i canvi, sinó també forma i matèria, esdeveniment i memòria. De fet, si alguna cosa caracteritza aquesta nova dimensió del paisatge és precisament la seva intenció de situar-se en el límit. Sobre aquest tema apareix la noció de *mixed reality*, així com la idea d'un paisatge fluvial que no sigui ni només discurs ni solament figura, sinó també "fiscurs" o "digura" (Lyotard). Perquè si l'ús del riu per referir-se a l'esdevenidor, al temps i a la fràgil forma ha estat freqüent en la plàstica, la seva utilització per apropar-se a l'hieratisme figural des dels anys setanta va ser oblidada. Ben al contrari, per a l'hilemorfisme els rius sempre han estat "imatges dialèctiques". Per això ja deia Heràclit que en els rius "hi entrem i no hi entrem, ja que som i no som els mateixos".

És aquesta capacitat de preservar completa la paradoxa heraclitiana el que dona valor a la suma de parts de *Mil ríos*, suma que implica disposar,



al costat del relat de l'experiència que expliquen les fotos i el quadern de bitàcola, el dibuix estàtic creat per les màquines. Es podria dir que Sendón i Herbello insisteixen en el moment de contacte, és a dir, en aquest moment descrit per Huckelberry Finn en el qual el temps sembla que s'ha aturat sota el cel estrellat, mentre el gran riu continua fluint i arrossegant-nos.

Finalment, Sendón i Herbello van incloure també una epicúria picada d'ullet, atès que van ser els epicuris els primers a suggerir que, més enllà del determinisme i la causalitat dels científics, existeix un "caosmos" d'atzar i casualitat que ha de ser contemplat per reflectir la totalitat del que s'esdevé. Durant l'expedició pel riu Xallas, els fotògrafs gallecs van perdre un telèfon. El tenien connectat a la xarxa de tal manera que tot el que es feia en el telèfon s'enviava a Internet. Quan un camperol el va trobar va començar a fer fotos pel seu compte, sense ser conscient en fer-les que les continuava enviant a la carpeta virtual dels seus antics propietaris. Va ser així com, al costat de les imatges familiars del "col·laborador", Sendón i Herbello van trobar un tresor. L'artista en qüestió s'havia dedicat a fer-se fotos dels peus amb les ungles pintades: ungles dels peus al vespre, ungles dels peus mirant la ria, ungles dels peus contemplant un arenal...

Se'ns diu que la representació és el que col·loca a la presentació un *re-davant* i que tot el que veiem no ho veiem en la seva puresa, sinó que ho acabem mirant, ho raonem i ho masteguem. Ara bé, quan la fotografia capta l'instant del pur atzar transgredeix l'absolutisme d'una afirmació tan tremenda. Perquè, abans fins i tot de la ἐποχή fenomenològica, on queden la "representació" i l'"instant" quan no podem establir "relació" o "raó" de cap mena? On queda el "sentit" quan el món ens retorna unes precioses ungles pintades amb curiós encert? Paradoxa singular, només l'atzar retorna la imatge fluvial al camí que antany va perseguir: el camí de la ingenuïtat, la frescor i l'absoluta novetat. Segona lliçó que conté *Mil ríos*: només l'atzar i el moviment inconnexos desterritorialitzen sentits i eludeixen la representació, tot retornant la fotografia al camí d'aquestes ingènues presències que anhela desvetllar-nos des dels inicis més tendres.

## Conclusió. La filosofia del pescador de canya

He començat parlant del Mississipi de Twain i acabaré amb els rius Meece i Lea de Izaak Walton. El pràcticament oblidat Walton va signar l'any 1653 un llibre titulat *El perfecto pescador de caña* (Walton, 1955). En aparença, només es tractava d'un manual de pesca presentat en forma de diàleg i, no en va, dedicava moltes pàgines a parlar de les diferents espècies d'animals aquàtics i dels tipus de mosca per a cada canya. Ara bé, al contrari del que es podia esperar, l'autor també aspirava a donar forma a una mena de text literari. Concretament, *El perfecto pescador de caña* va ser una de les primeres obres que van dedicar pàgines i pàgines a l'oci fluvial i a l'exaltació de la música del paisatge aquàtic. Ara bé, quin tipus d'ètica del paisatge defensaria Walton com a pescador?

Com que parlem d'algú que treu partit del riu, difícilment podria ser una persona que combregués amb Godden, amb Nash i amb la idea budista d'extasiar-se amb allò natural per simplement deixar-se emportar. En un altre sentit, com que ens referim a un home que gaudia de les seves aigües i les sabia valorar, tampoc no es podria tractar d'aquesta altra concepció denunciada per Lara Almarcegui i que va considerar el riu Lea com un simple espai per a l'explotació humana i la pura representació. De fet, en un moment del diàleg és un personatge de Walton qui respon amb les seves pròpies paraules. Es pregunta Piscator —així es diu l'*alter ego* de Walton— si la felicitat consisteix en l'estètica contemplativa (la teoria) o en la potamologia activa (la praxi) i, després d'haver exposat que alguns defensen que s'és més feliç quan s'imita Déu contemplant la infinitud i que uns altres consideren que la fortuna només arriba quan es passa a aquesta acció que també ensenya molt i ens manté en relació amb el món, contesta de la manera següent:

“Respecte a aquestes dues opinions no he de permetre'm afegir-ne una tercera, declarant la meua pròpia, sinó que m'he d'acontentar amb dir-vos, molt benvolgut amic meu, que totes dues, contemplació i acció, s'ajunten i pertanyen tan pròpiament com sigui possible a l'honestíssim, ingenu, tranquil i innocent art de pescar amb canya” (Unamuno, 1955: p. 17).

Comprovem d'aquesta manera com la filosofia del pescador de canya neix de la barreja del gust de les truites amb els nombrosos embadaliments poètics davant el riu Lea o el rierol de Shawford, embadaliments en els quals —com Huck i Jim al Mississipí o com Herbello i Sendón al Miño— Walton se sentiria humil i orgullós tot en un o, dit d'una altra manera, capaç de valorar el que l'envoltava des d'un ús contingut i amb la mirada també posada en el gaudi futur.

## Referències bibliogràfiques

- AMC – *Architecture-Mouvement-Continuité*, núm. 172 (setembre del 2007), p. 76.
- BACHELARD, Gaston (1978). *El agua y los sueños*. Mèxic: FCE, p. 7-15.
- BOCCIONI, Umberto (2004). “Contra el paisaje y la vieja estética”, Umberto Boccioni. *Estética y arte futuristas*. Barcelona: Acanalado, p. 16-17.
- COOMARASWAMY, Ananda (1997). *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós.
- ELLIOT, Patrick (2006). *Richard Long: Walking and Marking* [catàleg]. Edimburg: National Galleries of Scotland, p. 51.
- FONTCUBERTA, Joan (2006). “Alpes sin eco: paisajes de paisajes o el arte como mapa”, dins Simón Marchán (ed.). *Real-virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, p. 213, 220-221.
- GODDEN, Rumer (2007). *El riu*. Barcelona, Viena. [Ed. original en anglès de 1946].
- LÉVINAS, Emmanuel (2004). “Heidegger, Gagarin y nosotros”, dins Emmanuel Lévinas. *Difícil libertad*. Madrid: Caparrós, p. 289-292. [Ed. original de 1961].
- MADERUELO, Javier (2008). “David Nash”, dins Javier Maderuelo; Maria Luisa Martín. *La construcción del paisaje contemporáneo*. Osca: CDAN, p. 94-97.
- MORRIS, Roderick C. (2012). “David Nash’s Artistry in Wood”, *The New York Times*, 3 d'agost de 2012.
- PEREJAUME; GUERRA, Carles (eds.) (1999). *Perejaume. Deixar de fer una exposició*. Barcelona: MACBA.
- RACIONERO, Lluís (1994). “Naturalidad y espontaneidad”, dins Lluís Racionero. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza, p. 30-33.
- ROSENDO, Catarina (2014). “O ribeiro”, *Arte y Parte*, núm. 112 (agost-setembre), p. 99.
- SANT'ELIA, Antonio (1995). “L'Architettura futurista. Manifesto”, dins Francesco Tedeschi. *Il Futurismo nella Arti Figurative*. Milà: Università Cattolica, p. 177.
- SENDÓN, Manuel; HERBELLO, Fran (2014). *Mil ríos*. Vigo: Centro de Estudios Fotográficos.
- THOREAU, Henry D. (2014). *Musketaquid*. Madrid: Errata Naturae, p. 17.
- TUFNELL, Ben (ed.) (2007). *Richard Long: Selected Statements & Interviews*. Londres: Haunch of Venison, p. 112.
- TWAIN, Mark (2010). *Les aventures de Huckleberry Finn*. Barcelona: La Galera. [Ed. original de 1885].
- UNAMUNO, Miguel de (1955). “Después de leer a Walton”, dins Izaak Walton. *El perfecto pescador de caña*. Barcelona: Gráficas Marsá.
- WALTON, Izaak (1955). *El perfecto pescador de caña*. Barcelona: Gráficas Marsá.
- WELLS, Liz (2010). “Paisajes enigmáticos”, *Exit # 38 – Paisajes silenciosos*, p. 28.