

# ***GERARD ORTÍN***

## ***INTRAVIA***

Gerard Ortín (Barcelona, 1988) és llicenciat en Belles Arts per la UB i va cursar estudis a l'Aula de Música Moderna i Jazz (Conservatori del Liceu). Va obtenir una beca per a la creació artística de la Fundació Guasch Coranty i va ser artista resident a NauEstruch. El 2012 va presentar l'exposició "Cortex" amb Marc Larré a la Galeria Estrany – De la Mota. Combina la formació artística i musical a través de l'experimentació en diversos formats audiovisuals, sonors i performatius, i participa en plataformes col·lectives de creació i investigació.

*Intravia* va plantejar un itinerari nocturn pel bosc de Collserola, en una sèrie de sessions a través de diverses setmanes per a grups limitats de persones. El recorregut, en què els participants també eren protagonistes de l'obra, va incloure elements performàtics i diverses intervencions que alteraven l'entorn, en dirigir l'espectador cap als límits perceptius, la construcció simbòlica del lloc i l'experiència física d'aquest. Una proposta implicativa –no exempta d'un sentit ritual– que va suposar un diàleg entre públic, espai presencial i espai mental dissenyat.

ES

Gerard Ortín (Barcelona, 1988) es licenció en Bellas Artes por la UB y cursó estudios en L'Aula de Música Moderna i Jazz (Conservatori del Liceu). Obtuvo una beca para la creación artística de la Fundación Guasch Coranty y fue artista residente en NauEstruch. En 2012 presentó la exposición "Cortex" con Marc Larré en la Galería Estrany – De la Mota. Combina su formación artística y musical a través de la experimentación en diversos formatos audiovisuales, sonoros y performativos, y participa en plataformas colectivas de creación e investigación.

*Intravía* planteó un itinerario nocturno por el bosque de Collserola, en una serie de sesiones a través de varias semanas para grupos limitados de personas. El recorrido, en el que los participantes eran también protagonistas de la obra, incluyó elementos performáticos y diversas intervenciones que alteraban el entorno, al dirigir al espectador hacia los límites perceptivos, la construcción simbólica del lugar y la experiencia física del mismo. Una propuesta implicativa –no exenta de un sentido ritual– que supuso un diálogo entre público, espacio presencial y espacio mental diseñado.

EN

Gerard Ortín (Barcelona, 1988) holds a BA in Fine Arts from the University of Barcelona and studied at L'Aula de Música Moderna i Jazz (Liceu Conservatory). He received a grant for artistic creation from the Guasch Coranty Foundation and was artist in residence at NauEstruch. In 2012, he presented "Cortex", a joint exhibition with Marc Larré at the Estrany – De la Mota gallery. He combines his artistic and musical training to experiment using different audiovisual, sound and performance techniques. In addition, he takes part in collective creation and research platforms.

The project *Intravía* proposed a night-time route through Collserola woods, in a series of sessions over several weeks for limited groups of people. The route, in which the participants were also protagonists of the work, included performance-related elements and different interventions that altered the environment, leading the viewer towards the limits of perception, the symbolic construction of place and the physical experience thereof. This is an initiative that required a high degree of involvement, was tinged with ritual meaning and established a dialogue between the audience, the physical environment and the conceived mental space.

# INTRAVIA

ENTREVISTA

**El treball que desenvolupes ha estat vinculat al jardí i al bosc que envolten casa teva, i això t'ha dut a indagar sobre la correlació entre espai físic i mental en la natura. Més enllà de com d'habitual, o lògica, pugui ser la influència de l'entorn immediat en una proposta artística, què t'interessa destacar sobre la idea d'aproximació mental a la natura?**

En algun moment vaig sentir la necessitat d'acotar un espai de treball, un entorn limitat per poder experimentar però que, alhora, m'imposés paràmetres específics. El jardí va materialitzar tot això i em va permetre reconstituir un eix que va de la part més propera a la casa –aquesta zona controlada, residencial, pròxima a la urbanització, etc.– a la part més agresta i desconeguda –lòbrega, animal, aliena i estranya. No es tracta d'una metàfora; aquesta gradació hi era i jo m'hi movia, hi treballava, la intervenia, observava els canvis que s'hi produïen i de quina manera es desplaçaven elements d'un lloc a un altre. Alhora, tot era un joc en què jo “ficcionalava” aquell entorn i en mostrava una construcció esbiaixada.

És fàcil, per tant, acabar en aquesta aproximació mental a l'entorn. La manera com observo, gravo, edito, configuro, formatizo i presento aquest entorn el determina completament. L'allunya d'una possible definició genuïna o aïllada de la seva representació per incorporar-lo en aquest marc associatiu i de suggestió que és el meu treball. A *Intravia*, l'espai psicològic depèn de cadascú. En realitat, em sumo a una tradició amb aquesta idea d'aproximació mental a la natura. Robert Smithson, per exemple, va

explorar aquesta connexió entre món físic i psíquic, i això es reflecteix en la majoria dels seus treballs, fins i tot en els seus passeigs:

“Nuestra mente y la tierra están en constante estado de erosión; los ríos mentales desgastan las orillas abstractas, las ondas cerebrales socavan riscos de pensamiento, las ideas se descomponen y crean piedras de inconsciencia, y las cristalizaciones conceptuales se segmentan en depósitos arenosos de la razón.”<sup>1</sup>

**En els teus treballs hi ha un joc evident amb la percepció i cert simbolisme en la composició, amb al·lusions recurrents a l'interior-exterior, la vida i la mort, a allò erogen i a l'escatologia, entre d'altres. Quins elements formals de la natura t'interessen en particular per la significació que tenen?**

Quan vaig presentar el projecte, recordo haver posat aquesta frase en algun lloc: “El significat de la paraula *bou* no és l'animal bou sinó la imatge psíquica”. Sé que pot semblar molt plana, però em serveix per parlar d'aquestes al·lusions. Sempre busco acostar l'espectador a aquest límit perceptiu en què els objectes es tornen ambigus i canviants. Aquesta zona grisa permet que l'objecte pugui saltar d'una atribució a una altra –interior, exterior, vida, mort, sexualitat, escatologia, el que sigui– sense necessitat d'assentar-se en cap. Aleshores, segons l'ordre en què es mostren els objectes i el potencial associatiu que tenen, dirigeixo l'espectador cap a un lloc o un altre. Aquest espai, el de la imatge psíquica, és el que m'interessa recórrer, el que desperta els

diferents atributs apresos i els projecta en aquests objectes.

**A *Intravia* proposes un desplaçament camp a través, de manera que els participants han d'adaptar els seus moviments a l'espai i als obstacles que el configuren, explorant subjectivament aquest terreny tan particular. Aquí té lloc el joc de projecció amb l'espai mental que persegueixes. Independentment de l'habilitat corporal que exigeix i considerant que cada experiència és particular, com creus que condiciona psicològicament aquest exercici dins l'itinerari?**

“On ne peut penser et écrire qu'assis”  
[Només es pot pensar i escriure assegut]  
(G. Flaubert). —

¡Con esto te tengo, nihilista! La carne del trasero es cabalmente el pecado contra el espíritu santo. Solo tienen valor los pensamientos caminados.”<sup>2</sup>

(Sempre he pensat que aquest aforisme devia inquietar algun romàntic.)

El lloc en què es realitza aquesta part d'*Intravia* és molt característic. És un bosc que acumula residus (troncs caiguts, tubs de PVC, arrels desenterrades, ampolles de vidre, fongs, llaunes, etc.). El sotabosc és frondós, però és ple de vies traçades pels animals a altura mitjana-baixa, la majoria obertes per senglars. Tot i així, no hi ha un camí definit. Al contrari, tot és ben atapeït d'herbes, arbusts, branques, esbarzers, etc., una vegetació espessa amb què entren en contacte els participants al llarg d'*Intravia*. El recorregut és circumdant i s'hi repeteixen unes quantes parts, tot i que sempre hi ha variacions.

La gent s'até a la consigna de no parlar en tota la performance, i això fa molt espe-

cial aquest contacte amb el bosc i les parts que vénen a continuació. Per avançar, cal adaptar el cos als obstacles que van sorgint, de vegades cal resguardar-se'n i d'altres fregar-s'hi. Aquests obstacles condicionen completament el ritme a què avança el grup. Cada individu recorre i explora l'espai de manera diferent i, tot i que es tracta d'un exercici introspectiu i molt subjectiu, allò col·lectiu acompanya cadascú al llarg del trajecte. Hi ha una sensació de comunitat, de suport, que es dona al mateix temps que una intensa introspecció, amenitzada és clar pel silenci del grup. Després, al tub, hi ha una sensació d'abandonament i una pèrdua total de referències, així com un canvi brusc de temperatura. Vam descobrir aquest lloc amb en Cristian Herrera i hi vam estar experimentant fins que vam decidir integrar-lo a *Intravia*, i constitueix una part fonamental de la vivència.

Mai, fins ara, havia tingut ocasió d'incidir tan directament en l'espectador —aquí participant. El que era habitual era mostrar el meu treball sota el paraigua sensorial que proporciona la sala d'exposicions. La intensitat física és una part crucial del que passa a *Intravia*. El llenguatge corporal, l'escolta conscient, la respiració, etc., tot passa a un primer pla i determina completament la recepció de la proposta. No es té la mateixa percepció d'una foto abans i després d'haver caminat mitja hora en el lloc fotografiat.

**Havies fet un primer recorregut diürn pel bosc en el teu projecte *Ruta* (2011). De fet, la teva proposta per a BCN Producció plantejava l'activitat nocturna com una exploració en un marc i un format que ja reconeixies com a vàlids per a la teva pràctica. Respecte a *Ruta*, com ha afectat la nit, discursivament**

**i a la pràctica, a la teva pròpia experiència com a autor? Com creus que ha evolucionat l'experiència dels participants?**

Ha tingut un efecte considerable, en gairebé tots els sentits. De nit apareix el negre, baixa la temperatura, s'atura l'activitat humana –però s'activa l'animal–, la llum esdevé escènica i, quan no n'hi ha, s'intensifiquen els estímuls sonors. A la pràctica tot resulta més complex, especialment perquè es tracta d'un muntatge provisional. Hi ha alguns paràmetres que no podem controlar i que poden irrompre en la performance.

D'altra banda, el negre hi reapareix gairebé com un recurs expressiu, escènic i cinematogràfic, i això em permet dirigir molt més l'experiència. Poc abans de començar el projecte, vaig veure *Un lac*, de Philippe Grandrieux. En les escenes nocturnes de la pel·lícula la il·luminació no és un recurs sinó un element que incideix estructuralment en el seu propi sistema, en la psique dels personatges, en un possible relat derivat, així com en la percepció de l'entorn i dels seus objectes. La situa en un lloc atemporal, la deslocalitza. Crec que el fet que el recorregut sigui nocturn condiciona *Intravia* d'una manera similar. La il·luminació és una part estructural del projecte.

***Intravia* és, en la totalitat, una mena de dramaturgia en què combines totes les teves pràctiques artístiques i musicals, i et dones un ampli marge de llibertat per gestionar el dispositiu. Penses seguir investigant en aquest format? Què creus que aporta aquesta complexitat respecte a suports més delimitats?**

Crec que el format té molt potencial i sento la necessitat de treballar-hi. Hi ha deixos molt assentats en els modes tant de producció com de recepció de les pràctiques artístiques contemporànies. Quan deslocalitza un projecte se sacsegen alguns d'aquests deixos. Amb *Intravia* he tingut la sensació de sortir d'una atròfia. Tot i així, no crec que aquest format sigui excloent. De fet, el que seria ideal és no pensar en termes de format.

*Intravia* condensa moltes de les pràctiques en què he indagat (so, foto, performance, música, etc.), però el que condensa amb més intensitat no és res de tot això, sinó que és el lloc i la invitació a la gent a acostar-s'hi, els espais, les relacions entre els integrants del grup, el cansament, les esperes i les expectatives que es generen, l'exploració subjectiva, etc. Això és el que realment desborda el projecte.

M'agrada acompanyar el grup i guiar-lo en el trajecte. En la part “camp a través” els moviments que trio es mimetitzen en la resta del grup, tot i que cadascú avança lliurement al seu aire. Tot té alguna cosa molt coreogràfica, des dels sons que produïm –les branques trencant-se, el fet d'arrossegar-se per terra, apartar els esbarzers, respirar, el so de la carretera, etc.– fins a la mimesi de què parlo. Intentem mantenir això mateix en la part de *White Noise Car Parade* en què, amb Jaume Ferrete, tracem un recorregut per a grups reduïts, utilitzant els arbres com a filtres sonors. Es recorre un espai envaït per aquest so tan escultòric que és el soroll blanc, emfasitzant el ritme i el tempo a través del moviment. Això fa que el caràcter temporal de la peça sigui indissociable de la seva presència espacial i de la recreació coreogràfica tant dels subjectes com dels mateixos cotxes.

**Hi ha un clar component ritual en el transcurs d'*Intravia*, explícit en la infusió de benvinguda, la lectura del manifest i el senyal que fas amb el timbal per donar el tret de sortida a la ruta. Per què t'interessa incorporar aquest element al marc de la situació?**

Tot és ritual. Caminar, tota l'experiència sensorial que se'n deriva; és una activitat generativa, d'organització i apropiació del terreny. El ritual s'activa quan es posa en funcionament aquest engranatge; adquireix una lògica pròpia.

Sovint s'ha considerat caminar o la deriva com a pràctica estètica i fins i tot política. Abans d'iniciar *Intravia* vaig assistir a una sortida organitzada per Site Size en què es recorrien alguns dels emplaçaments de les excursions que feien els col·lectius espiritistes de començament de segle. Vam llegir textos de Gerard Horta en els quals es recuperen les històries d'aquests col·lectius, integrats la majoria per classes obreres i amb presència de moviments sindicalistes. Tot era una mateixa cosa. Les sortides espiritistes a fonts i paratges als boscos propiciaven un contacte amb la natura i una mena d'alliberament del cos i de certes imposicions culturals. I d'aquí ve, per exemple, que l'espiritisme pogués ser un germen del feminisme a Espanya. Sembla que hi havia una necessitat de reacció a la relació espiritual imposada, contractual, que oferia el catolicisme. Els col·lectius apostaven per un acostament laic a la natura.

No proposo *Intravia* com una actualització d'aquestes pràctiques. No obstant això, crec que comparteixen elements litúrgics, ja que caminar és un desplaçament sobri i la connexió amb l'entorn natural es dona des d'una austeritat que es basa en el

contacte corporal amb la vegetació, en el ritme que segueix el grup, en el so que genera, etc.

La litúrgia també es compon dels elements que dirigeixen *Intravia*, ja siguin consignes, gestos o el timbal que indica l'inici del trajecte. Aquest aspecte litúrgic és el que determina el tipus de relació que estableixen els participants amb ells mateixos, entre si i amb l'entorn.

**En el teu procés d'investigació artística amb l'entorn natural hi han anat intervenint la intuïció, la deriva, la prova i l'error, el coneixement i la premeditació. Això ha suposat una negociació prolongada de reflexos entre allò psíquic, allò signic i allò metodològic. Creus que has arribat a una freqüència o a un esquema personal de relació amb la natura com a recurs creatiu?**

Faig un petit aclariment perquè crec que *natura* es presenta com un terme molt desgastat, tot i que necessitem referir-nos-hi i renovar-lo constantment. És difícil dissonar-lo, per exemple, de la noció de *paisatge* i aquesta conjunció li dona una càrrega cultural molt forta i el castra. També hi ha qui s'ha referit als mitjans com a "nova natura", entenent que tota referència està filtrada per aquests últims i pel reflux que generen. Si fos així, no podríem pretendre que hi hagués una *natura* originària en què emmirallar-se (com s'havia assumit antany, també en l'art) i prendre la mesura d'allò que se'n derivés —d'allò artificial. Per això, i en relació amb *Intravia*, crec que pot tenir més sentit parlar de vegetació, entorn, bosc, tub, llum, cotxes o altres, que no pas de *natura*, si no és entesa d'una manera molt oberta i inclusiva.

Tinc la sensació que el recurs es troba en els esquemes –formals, compositius, icònics, metodològics, etc.– que repeteixo més que no pas en el fet de treballar la *natura*. És el que crea un marc relacional entre els treballs i el que hi ha al darrere en tot moment.

**L'itinerari d'*Intravia* inclou una cerimònia de partida, un recorregut pel bosc, una pausa en una instal·lació fotogràfica amb imatges lumíniques del mateix entorn, un segon tram pel bosc fins a la carretera, un concert de *patches* de Pure Data que imiten sons naturals dins un enorme tub de desguàs a les fosques, la impactant peça escultòrica i sonora amb cotxes *White Noise Car Parade*, i el tancament melodiós amb la cançó ad hoc *Phantom Limb Song* sonant al cotxe camí de l'estació, a la qual cada conductor suma el seu propi cant per als passatgers. Elements com la proximitat humana del recorregut grupal o el silenci sol·licitat al llarg del trajecte han marcat pautes fonamentals. La generositat, la impredecibilitat, el desconcert i la resistència han estat manifestos durant el trànsit. Com ha estat la resposta dels participants a tota l'experiència? Què destacaries del *feedback* obtingut?**

La resposta és sorprenent. Cada participant viu el trajecte d'una manera diferent i, fins a cert punt, és difícil de comunicar. Després de totes aquestes parts, de tots aquests moments, crec que el que persisteix a *Intravia* és el trajecte i els ritmes que l'estructuren, els pics d'intensitat i els moments més plans.

El trajecte es fa en silenci. Així, només quan acaba, els participants poden recórrer el que ha passat i parlar-ne, però això ja és una altra cosa. Explicar l'experiència esdevé

una cosa residual del projecte, però no per això resulta menys rellevant.

**Què creus que ha aportat *Intravia* al teu corpus de treball?**

Una cosa que buscava de feia temps en els meus treballs en vídeo, foto, etc.: introduir l'espectador en el treball, submergir-l'hi. Crec que una pel·lícula o una imatge poden resultar igual d'immersives, també poden arribar a “deslocalitzar-te”, i això és igualment interessant. Però *Intravia* és una cosa a la qual no estava acostumat, una altra manera de treballar, altres possibilitats, una dosi de realitat i de directe.

**Fins ara has elaborat un trajecte que ha transformat el teu jardí al bosc, i n'has explotat les possibilitats com a lloc d'exercici per a la teva pràctica. També has entès aquest projecte com el tancament del procés de treball amb aquest lloc concret. Tens ja una idea del lloc on ubicaràs el teu nou espai de recerca artística?**

El meu treball se centra a explorar els límits perceptius, les fases de construcció de la imatge, la representació de l'entorn, la relació animal-home... És un treball molt obert. M'ha interessat utilitzar la natura per la veracitat que se li pressuposa i les possibilitats que ofereix per donar-li un nou significat, reordenar-lo, desmuntar-lo, etc., i em continua atraient. En l'últim vídeo, *Sima* (2012), gairebé indago més en una dimensió erògena de la imatge que en una determinada representació de l'entorn –com passa en altres treballs com *Budellera* (2011). Evidentment, incorporaré molt del que ha passat a *Intravia* a la meva

pràctica artística i a la meva recerca, i crec que queda obert un vessant performàtic amb moltes possibilitats i que es podria desplaçar a altres contextos.

### Crèdits:

Hi col·laboren:

Jaume Ferrete amb *White Noise Car Parade* i *Phantom Limb Song*  
Cristian Herrera amb *Canal auditivo*

### Equip:

Guia principal – Irati Gorostidi

Conductor I – Albert Coma / Willi Maese

Conductor II – Cristian Herrera

Conductor III – Víctor Mier

Conductor IV – Gerard Ortín

Guia de grup – Nil Ortín

Registre fotogràfic i sonor – Marc Vives

Registre fotogràfic – Mirari Echavarri

Registre fotogràfic – Mercedes Mangrané

Agraïments – Anna Castellví i Marc Larré

- 1 Smithson, R. “Una sedimentación de la mente” (*Artforum*, setembre del 1968), a *Robert Smithson, selección de escritos*. Mèxic D.F.: Alias, 2009.
- 2 Nietzsche, F. *Crepusculo de los ídolos*. Madrid: Alianza, 2009, p. 39.

**El trabajo que vienes desarrollando ha estado vinculado al jardín y al bosque que rodean tu casa y te ha llevado a indagar sobre la correlación entre espacio físico y mental en la naturaleza. Más allá de lo habitual, o lógica, que pueda ser la influencia del entorno inmediato en una propuesta artística, ¿qué es lo que te interesa destacar sobre la idea de aproximación mental a la naturaleza?**

En algún momento sentí la necesidad de acotar un espacio de trabajo, un entorno limitado para poder experimentar, pero que, a la vez, me impusiera parámetros específicos. El jardín materializó todo eso y me permitió reconstituir un eje que va de la parte más cercana al hogar –esa zona controlada, residencial, cercana a la urbanización, etc.– a la parte más agreste y desconocida –lóbrega, animal, ajena y extraña. No se trata de una metáfora, esa gradación estaba allí y yo me movía en ella, trabajaba sobre ella, la intervenía, observaba los cambios que en ella se daban y de qué modo se desplazaban elementos de un lugar a otro. A la vez, todo era un juego en el que yo “ficcionalaba” ese entorno y mostraba una construcción sesgada de él.

Es fácil entonces terminar en esa aproximación mental al entorno. El modo en que observo, grabo, edito, configuro, formalizo y presento ese entorno lo determina por completo. Lo aleja de una posible definición genuina o aislada de su representación para incorporarlo en ese marco asociativo y de sugestión que es mi trabajo. En *Intravía*, el espacio psicológico depende de cada uno. En realidad, me sumo a una tradición con esta idea de aproximación mental a la naturaleza. Robert Smithson, por ejemplo, exploró esta conexión entre mundo físico y psíquico, y eso se refleja en la mayoría de sus trabajos e incluso en sus paseos:

“Nuestra mente y la tierra están en constante estado de erosión; los ríos mentales desgastan las orillas abstractas, las ondas cerebrales socavan riscos de pensamiento, las ideas se descomponen y crean piedras de inconsciencia, y las cristalizaciones conceptuales se segmentan en depósitos arenosos de la razón.”<sup>1</sup>

**En tus trabajos hay un claro juego con lo perceptivo y cierto simbolismo en la composición,**

**con alusiones recurrentes al interior-exterior, la vida y la muerte, lo erógeno y lo escatológico, entre otras. ¿Qué elementos formales de la naturaleza te interesan en particular por su significación?**

Cuando presenté el proyecto, recuerdo haber puesto esta frase en alguna parte: “El significado de la palabra *buey* no es el animal buey sino su imagen psíquica”. Sé que puede parecer muy llana, pero me sirve para hablar de estas alusiones. Siempre busco acercar al espectador a ese límite perceptivo en el que los objetos se vuelven ambiguos y cambiantes. Esa zona gris permite que el objeto pueda saltar de una atribución a otra –interior, exterior, vida, muerte, sexualidad, escatología, lo que sea– sin necesidad de asentarse en ninguna de ellas. Entonces, dependiendo del orden en que se muestran los objetos y de su potencial asociativo, dirijo al espectador hacia un lugar u otro. Ese espacio, el de la imagen psíquica, es el que me interesa recorrer, el que despierta los distintos atributos aprehendidos y los proyecta en esos objetos.

**En *Intravía* propones un desplazamiento campo a través, de modo que los participantes tienen que adaptar sus movimientos al espacio y a los obstáculos que lo configuran, explorando de forma subjetiva ese terreno tan particular. Ahí ocurre el juego de proyección con el espacio mental que persigues. Independientemente de la habilidad corporal que exige y considerando que cada experiencia es particular, ¿cómo crees que condiciona psicológicamente este ejercicio dentro del itinerario?**

“On ne peut penser et écrire qu’assis” [Solo se puede pensar y escribir sentado] (G. Flaubert). —

¡Con esto te tengo, nihilista! La carne del trasero es cabalmente el pecado contra el espíritu santo. Solo tienen valor los pensamientos caminados.”<sup>2</sup>

(Siempre he pensado que este aforismo tuvo que poner en jaque a algún romántico.)

El lugar en el que se realiza esta parte de *Intravía* es muy característico. Es un bosque que acumula residuos (troncos caídos, tubos de PVC, raíces desenterradas, botellas de cristal, hongos, latas, etc.). El sotobosque es frondoso, pero está lleno de vías trazadas por los animales a media-baja altura, la mayoría de ellas abiertas por jabalíes. Aun así, no hay un camino definido. Al contrario, todo está abarrotado de hierbas, arbustos, ramas,

zarzas, etc., una espesa vegetación con la que entran en contacto los participantes a lo largo de *Intravía*. El recorrido es circundante y se repiten algunas partes, aunque siempre hay variaciones.

La gente se acoge a la consigna de no hablar a lo largo de la performance, lo que hace muy especial este contacto con el bosque y las partes que le siguen. Para avanzar, es necesario amoldar el cuerpo a los obstáculos que van apareciendo, a veces hay que resguardarse de ellos y otras frotarse a ellos. Estos condicionan por completo el ritmo al que avanza el grupo. Cada individuo recorre y explora de manera distinta el espacio y, a pesar de tratarse de un ejercicio introspectivo y muy subjetivo, lo colectivo acompaña a cada uno a lo largo del trayecto. Hay una sensación de comunidad, de respaldo, que se da al mismo tiempo que una intensa introspección, desde luego amenizada por el silencio del grupo. Luego, en el tubo, hay una sensación de abandono y una pérdida total de referencias, así como un cambio brusco de temperatura. Descubrimos ese lugar con Cristian Herrera y estuvimos experimentando en él hasta que decidimos integrarlo a *Intravía*, y constituye una parte fundamental de la vivencia.

Nunca, hasta ahora, había tenido la ocasión de incidir tan directamente en el espectador –aquí participante. Lo habitual era mostrar mi trabajo bajo el paraguas sensorial que proporciona la sala de exposiciones. La intensidad física es una parte crucial de lo que sucede en *Intravía*. El lenguaje corporal, la escucha consciente, la respiración, etc., todo pasa a un primer plano y determina por completo la recepción de la propuesta. No se tiene la misma percepción de una foto antes y después de haber caminado media hora en el lugar fotografiado.

**Habías realizado un primer recorrido diurno por el bosque en tu proyecto *Ruta* (2011). De hecho, tu propuesta para BCN Producción planteaba la actividad nocturna como una exploración en un marco y un formato que ya reconocías como válidos para tu práctica. Respecto a *Ruta*, ¿cómo ha afectado la noche, en lo discursivo y en lo práctico, a tu propia experiencia como autor? ¿Cómo crees que ha evolucionado la experiencia de los participantes?**

Ha tenido un efecto considerable, en casi todos los sentidos. De noche aparece el negro, baja la temperatura, cesa la actividad humana –pero se activa la animal–, la luz se

vuelve escénica y, cuando no la hay, se intensifican los estímulos sonoros. En la práctica todo resulta más complejo, especialmente al tratarse de un montaje provisional. Hay algunos parámetros que no podemos controlar y estos pueden irrumpir en la performance.

Por otro lado, el negro reaparece casi como un recurso expresivo, escénico y cinematográfico, y eso me permite dirigir mucho más la experiencia. Poco antes de empezar el proyecto vi *Un lac*, de Philippe Grandrieux. En las escenas nocturnas de la película la iluminación no es un recurso sino un elemento que incide estructuralmente en el sistema de la misma, en la psique de los personajes, en un posible relato derivado, así como en la percepción del entorno y de sus objetos. La sitúa en un lugar atemporal, la deslocaliza. Creo que el hecho de que el recorrido sea nocturno condiciona *Intravía* de una manera similar. La iluminación es una parte estructural del proyecto.

***Intravía* es, en su totalidad, una especie de dramaturgia en la que conjugas todas tus prácticas artísticas y musicales, dándote además un amplio margen de libertad para gestionar el dispositivo. ¿Piensas seguir investigando en este formato? ¿Qué crees que aporta esta complejidad respecto a soportes más acotados?**

Creo que el formato tiene mucho potencial y siento la necesidad de trabajar en él. Existen algunos dejes muy asentados en los modos tanto de producción como de recepción de las prácticas artísticas contemporáneas. Cuando deslocalizas un proyecto se sacuden algunos de estos dejes. Con *Intravía* he tenido la sensación de salir de una atrofía. Aún así, no creo que este formato sea excluyente. De hecho, lo ideal sería no pensar en términos de formato.

*Intravía* condensa muchas de las prácticas en las que he indagado (sonido, foto, performance, música, etc.), pero lo que condensa con mayor intensidad no es nada de eso. Antes bien, es el lugar y la invitación a la gente a aproximarse a él, los espacios, las relaciones entre los integrantes del grupo, el cansancio, las esperas y las expectativas que se generan, la exploración subjetiva, etc. Eso es lo que realmente desborda el proyecto.

Me gusta acompañar al grupo y guiarlo en el trayecto. En la parte “campo a través” los movimientos que escojo se mimetizan en el resto del grupo aunque cada uno avanza libremente y a su antojo. Todo tiene algo muy

coreográfico, desde los sonidos que producimos –las ramas quebrándose, el deslizarse por el suelo, apartar las zarzas, respirar, el sonido de la carretera, etc.– hasta la mimesis de la que hablo. Tratamos de mantener esto mismo en la parte de *White Noise Car Parade* en la que, con Jaume Ferrete, trazamos un recorrido para grupos reducidos, empleando los árboles como filtros sonoros. Se recorre un espacio invadido por ese sonido tan escultórico que es el ruido blanco, enfatizando el ritmo y el tempo a través del movimiento. Esto hace que el carácter temporal de la pieza sea indisoluble de su presencia espacial y de la recreación coreográfica tanto de los sujetos como de los propios coches.

**Hay un claro componente ritual en el transcurso de *Intravía*, explícito en la infusión de bienvenida, la lectura del manifiesto y la señal que haces con el timbal para dar comienzo a la ruta. ¿Por qué te interesa incorporar este elemento al marco de la situación?**

Todo es ritual. El caminar, toda la experiencia sensorial que de ahí se deriva; es una actividad generativa, de organización y apropiación del terreno. El ritual se activa cuando se pone en marcha este engranaje; adquiere una lógica propia.

A menudo se ha considerado el caminar o la deriva como práctica estética e incluso política. Antes de iniciar *Intravía* asistí a una salida organizada por Site Size en la que se recorrían algunos de los emplazamientos de las excursiones que realizaban los colectivos espiritistas de principios de siglo. Leímos textos de Gerard Horta en los que se recuperan las historias de esos colectivos, integrados en su mayoría por clases obreras y con presencia de movimientos sindicalistas. Todo era una misma cosa. Las salidas espiritistas a fuentes y parajes en los bosques propiciaban un contacto con la naturaleza y una suerte de liberación del cuerpo y de ciertas imposiciones culturales. De ahí, por ejemplo, que el espiritismo pudiese ser un germen del feminismo en España. Al parecer, existía una necesidad de reacción a la relación espiritual impuesta, contractual, que ofrecía el catolicismo. Los colectivos apostaban por un acercamiento laico a la naturaleza.

No propongo *Intravía* como una actualización de estas prácticas. No obstante, creo que comparten elementos litúrgicos, pues el caminar es un desplazamiento sobrio y la conexión con el entorno natural se da desde una austeridad que se basa en el contacto

corporal con la vegetación, en el ritmo que sigue el grupo, en el sonido que genera, etc.

La liturgia también se compone de los elementos que dirigen *Intravía*, ya sean consignas, gestos o el timbal que da inicio al trayecto. Este aspecto litúrgico es lo que determina el tipo de relación que establecen los participantes consigo mismos, entre sí y con el entorno.

**En tu proceso de investigación artística con el entorno natural han ido interviniendo la intuición, la deriva, la prueba y el error, el conocimiento y la premeditación. Esto ha supuesto una negociación prolongada de reflejos entre lo psíquico, lo signico y lo metodológico. ¿Consideras haber llegado a una frecuencia o a un esquema personal de relación con la naturaleza como recurso creativo?**

Hago una pequeña aclaración porque creo que *naturaleza* se presenta como un término muy desgastado, aunque necesitemos referirnos a él y renovarlo constantemente. Es difícil disociarlo, por ejemplo, de la noción de *paisaje* y esta conjunción le da una carga cultural muy fuerte y lo castra. También hay quien se ha referido a los medios como “nueva naturaleza”, entendiendo que toda referencia viene filtrada por estos últimos y por el reflujo que generan. Si así fuera, no podríamos pretender que hubiese una *naturaleza* originaria en la que espejarse (como antaño se había asumido, también en el arte) y tomar la medida de lo que de ella se derivara –de lo artificial. Por ello y en relación a *Intravía*, creo que puede tener más sentido hablar de vegetación, entorno, bosque, tubo, luz, coches u otros, que de *naturaleza*, a menos de que esta se entienda de un modo muy abierto e inclusivo.

Tengo la sensación de que el recurso reside en los esquemas –formales, compositivos, icónicos, metodológicos, etc.– que repito más que en el hecho de trabajar la *naturaleza*. Es lo que crea un marco relacional entre los trabajos y lo que subyace en todo momento.

**El itinerario de *Intravía* incluye una ceremonia de partida, un recorrido por el bosque, una pausa en una instalación fotográfica con imágenes lumínicas del mismo entorno, un segundo tramo por el bosque hasta la carretera, un concierto de *patches* de Pure Data que imitan sonidos naturales dentro de un enorme tubo de desagüe a oscuras, la impactante pieza escultórica y sonora con coches *White Noise Car Parade*, y el cierre**

melodioso con la canción ad-hoc *Phantom Limb Song* sonando en el coche camino de la estación, a la que cada conductor suma su propio canto para los pasajeros. Elementos como la proximidad humana del recorrido grupal o el silencio solicitado a lo largo del trayecto han marcado pautas fundamentales. La generosidad, la impredecibilidad, el des-concierto y la resistencia han sido manifiestos durante el tránsito. ¿Cómo ha sido la respuesta de los participantes a toda la experiencia? ¿Qué destacarías del *feedback* obtenido?

La respuesta es sorprendente. Cada participante vive el trayecto de un modo distinto y, hasta cierto punto, es difícil de comunicar. Después de todas estas partes, de todos estos momentos, creo que lo que persiste en *Intravía* es el trayecto y los ritmos que lo estructuran, los picos de intensidad y los momentos más llanos.

El trayecto se da en silencio. Así, solo cuando termina, los participantes pueden recorrer lo sucedido y hablar de ello, pero eso es ya otra cosa. Contar la experiencia se convierte en algo residual del proyecto, pero no por ello es menos relevante.

**¿Qué crees que ha aportado *Intravía* a tu corpus de trabajo?**

Algo que buscaba desde hace tiempo en mis trabajos en vídeo, foto, etc.: introducir al espectador en el trabajo, sumergirlo en él. Creo que una película o una imagen pueden resultar igual de inmersivas, también pueden llegar a “deslocalizarte” y eso es interesante igualmente. Pero *Intravía* es algo a lo que no estaba acostumbrado, otro modo de trabajar, otras posibilidades, una dosis de realidad y de directo.

**Hasta ahora has elaborado un trayecto que ha transitado de tu jardín al bosque, explorando sus posibilidades como lugar de desempeño para tu práctica. También has entendido este proyecto como el cierre del proceso de trabajo con este lugar concreto. ¿Tienes ya una idea de dónde piensas emplazar tu nuevo espacio de investigación artística?**

Mi trabajo se centra en explorar los límites perceptivos, las fases de construcción de la imagen, la representación del entorno, la relación animal-hombre, etc. Es un trabajo muy abierto. Me ha interesado emplear la naturaleza por la veracidad que se le presupone y las posibilidades que ofrece para resignificarlo,

reordenarlo, desmontarlo, etc., y me sigue atrayendo. En el último vídeo, *Sima* (2012), casi indago más en una dimensión erógena de la imagen que en una determinada representación del entorno –como sucede en otros trabajos como *Budellera* (2011). Desde luego, incorporaré mucho de lo que ha sucedido en *Intravía* a mi práctica artística y a mi investigación, y creo que queda abierta una vertiente performática con muchas posibilidades y que se podría desplazar a otros contextos.

#### Créditos:

Colaboran:

Jaume Ferrete con *White Noise Car Parade* y *Phantom Limb Song*  
Cristian Herrera con *Canal auditivo*

#### Equipo:

Guía principal – Irati Gorostidi

Conductor I – Albert Coma / Willi Maese

Conductor II – Cristian Herrera

Conductor III – Víctor Mier

Conductor IV – Gerard Ortín

Guía de grupo – Nil Ortín

Registro fotográfico y sonoro – Marc Vives

Registro fotográfico – Mirari Echavarri

Registro videográfico – Mercedes Mangrané

Agradecimientos – Anna Castellví y Marc Larré

- 1 Smithson, R. “Una sedimentación de la mente” (*Artforum*, septiembre de 1968), en *Robert Smithson, selección de escritos*. México D.F.: Alias, 2009.
- 2 Nietzsche, F. *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza, 2009, p. 39.

The work you have been carrying out is related to the garden and the woods surrounding your home, which has led you to delve into the correlation between physical and mental space in nature. Over and above what is usual, or logical, which may be the influence of the immediate environment on an artistic proposal, what is it you wish to highlight regarding the idea of a mental approach to nature?

At some point I felt the need to mark out a workspace, a delimited area for experimentation, but which, at the same time, imposed specific parameters on me. The garden made this happen and allowed me to reconstruct a central point which goes from the nearest part to the home – this controlled, residential area close to the housing development, etc. – to the wildest and most unknown part – gloomy, animal, remote and strange. This is not a metaphor, this graduation was there and I moved within it, working on it and observing the changes that came to pass therein and how elements were moved from one place to another. At the same time, it was all a game in which I “fictionalised” this environment and conveyed a biased construction thereof.

It is therefore easy to end up with this mental approach to the environment. The way I observe, film, edit, arrange, formalise and present this environment determines it entirely. It moves it away from a possible genuine or isolated definition of its representation, incorporating it into this framework of association and suggestion that is my work. In *Intravía*, the psychological space is contingent upon each individual. In reality, I am joining a tradition by adopting this mental approach to nature. Robert Smithson, for instance, explored this association between the physical and mental world, and this is reflected in most of his works and even in his walks:

“One’s mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason.”<sup>1</sup>

In your works, there is clear play on perception and certain symbolism in the composition, with recurring allusions to inside

and outside, life and death, the erogenous and the scatological, among others. What formal elements of nature are of particular interest to you on account of their meaning?

When I presented this project, I remember having inserted the following statement somewhere: “The signified of the word *ox* is not the animal *ox* but its mental image.” I realise it may seem very flat, but it helps me to speak of these allusions. I always endeavour to bring the audience closer to this limit of perception in which objects become ambiguous and changing. This grey area allows the object to leap from one attribution to another – inside, outside, life, death, sexuality, scatology, etc. – without the need to settle on any of them. Therefore, depending on the order in which the objects are shown and their potential for association, I lead the audience towards one place or another. This space, i.e. the mental picture, is what I am interested in exploring; the space that awakens the different attributes understood and projects them onto these objects.

**In *Intravía*, you propose a cross-country excursion, in such a way that the participants have to adapt their movements to the space and to its constituent obstacles, exploring such an unusual area subjectively. Therein lies the play on projection with the mental space you pursue. Regardless of the bodily skills it requires and bearing in mind that every experience is unique, how do you think it psychologically determines this exercise in the context of the route?**

“On ne peut penser et écrire qu’assis” [One cannot think and write except when seated] (G. Flaubert). –

There I have caught you, nihilist! The sedentary life is the very sin against the Holy Spirit. Only thoughts reached by walking have value.”<sup>2</sup>

(I have always thought that this aphorism had to challenge some Romantic.)

The place in which this part of *Intravía* is carried out is quintessential: woods where waste piles up (fallen trunks, PVC pipes, unearthed roots, glass bottles, fungi, cans, etc.). The undergrowth is full of paths mapped out by animals at mid to low height, most of which have been paved by wild boar. Even so, there is no clear path. On the contrary, everything is covered in grass, bushes, branches, brambles, etc., thick vegetation the participants come in contact with throughout

*Intravía*. The route forms a circle and some parts are repeated, though there are always variations.

The participants adhere to the protocol not to speak during the performance, which makes this contact with the woods and the subsequent parts really special. To advance, they must mould their bodies to the obstacles that arise, at times they have to take shelter from them and, at other times, they have to rub up against them. These obstacles wholly determine the pace at which the group advances. Each individual covers and explores the space differently and, though it is an introspective and highly subjective exercise, the collective element accompanies each of them throughout the trail. There is a sense of community and of support that is concurrent with deep introspection, certainly heightened by the group’s silence. Then, in the pipe, there is a feeling of abandonment and the complete loss of reference points, as well as a sharp change in temperature. We discovered this spot along with Cristian Herrera and we were experimenting in it until we decided to integrate it into *Intravía*, and it constitutes an essential part of the experience.

I had never had the opportunity to bear such a direct impact on the audience – participants in this case – until now. Generally speaking, I exhibited my work under the umbrella of senses afforded by the exhibition hall. The physical intensity is a crucial part of what occurs in *Intravía*. Body language, conscious listening, breathing, etc., everything moves to the fore and fully determines how the proposal is received. The audience does not have the same perception of a photograph before and after having walked for half an hour in the photographed scene.

**You had undertaken a daytime journey through the woods in your project *Ruta* (Route, 2011). In fact, your proposal for BCN Producció considered the night time activity as an exploration in a framework and format that you had already acknowledged as valid for your practice. Compared to *Ruta*, how did the night affect your own experience as an author in terms of discourse and practice? How do you think it changed the participants’ experience?**

It had a significant effect, in almost every way. At night, darkness falls, the temperature drops, human activity comes to a standstill – but animal activity commences –, the light becomes stage-like and when it fades,

the sounds are amplified. In practice, everything is more complex, especially since it is a temporary set. There are some parameters we cannot control and that can break into the performance.

Furthermore, black reappears almost as if it were an expressive, set-like and cinematographic resource, and this allows me to direct the experience much more. Shortly before initiating the project, I watched *Un lac*, by Philippe Grandrieux. In the film's night scenes, the lighting is not a resource but an element that bears a structural impact on the system thereof, on the psyche of the characters, on a possible resulting story, as well on the perception of the environment and its objects. It places it in a timeless place, it relocates it. I think that the fact that the itinerary takes place at night determines *Intravía* in a similar manner. The lighting is a structural part of the project.

***Intravía* is, as a whole, a kind of drama in which you combine all your artistic and musical practices, also giving you a broad margin of freedom to manage the device. Do you intend to continue researching this format? What do you think this complexity brings compared to more limited media?**

I think that the format has a great deal of potential and I feel the need to work in it. There are some very well-established peculiarities in both the means of production and reception of contemporary artistic practices. When you relocate a project, some of its peculiarities are upset. With *Intravía*, I had the impression I was recovering from atrophy. Even so, I do not think this format is exclusive. In fact, the ideal thing would be not to think in terms of format.

*Intravía* condenses many of the practices in which I have delved (sound, photography, performance, music, etc.), but what it condenses with greater intensity has nothing to do with this. Rather, it is the place and inviting people to approach it, the spaces, the relationships between the group members, the tiredness, the waiting and the expectations that are generated, the subjective exploration, etc. This is what really overwhelms the project.

I like to accompany the group and guide them along the way. In the "cross-country" part, my movements are imitated by the rest of the group though each individual advances freely and as they wish. Everything has something that is very choreographed, from

the sounds we produce – the branches breaking, the shuffling along the ground, pushing aside brambles, breathing, the sound of the road, etc. – to the mimesis I speak of. We try to maintain this in the *White Noise Car Parade* part, in which Jaume Ferrete and I map out a path for small groups, using the trees as sound filters. A space invaded by a sound as sculptural as white noise is covered, emphasising the pace and tempo through the movement. This makes the temporary nature of the piece inseparable from its spatial presence and choreographic recreation both of the objects and the cars themselves.

**There is a clear ritual component in the course of *Intravía*, explicit in incorporating the welcome, the reading of the manifesto and the signal you make with the small drum to kick off the route. Why are you interested in including this element in the context of the situation?**

Everything is ritual. Walking, the entire sensory experience derived therefrom; it is an activity that involves generation, organisation and appropriation of the terrain. The ritual is activated when this apparatus is set in motion; it acquires its own logic.

Walking or drifting has often been considered an aesthetic and even political practice. Before embarking on *Intravía*, I took part in an excursion organised by Site Size, which covered some of the locations of the outings carried out by Spiritualist groups in the early 20th century. We read texts by Gerard Horta which recovered stories of these groups, mostly comprising working classes and the presence of trade union movements. Everything was the same thing. Spiritualist outings to springs and spots in the woods were conducive to communing with nature and a kind of liberation from the body and certain cultural impositions. Hence, for example, Spiritualism could sow the seed for feminism in Spain. Apparently, there was a need for reaction to the imposed and dutiful spiritual relationship offered by Catholicism. Groups sought a secular approach to nature.

I do not put *Intravía* forward as an updating of these practices. Nevertheless, I believe they share liturgical elements, because walking is a restrained movement and the connection with the natural environment arises from moderation based on bodily contact with the vegetation, in the pace followed by the group, in the sound produced, etc.

Liturgy also includes the elements that direct *Intravía*, whether instructions, gestures or the small drum that initiates the route. This liturgical aspect is what determines the type of relationship the participants establish with themselves, among one another and with the environment.

**In your artistic research process with the natural environment, intuition, drifting, trial and error, knowledge and premeditation have played a part. This has led to a long-lasting negotiation of reflexes between the mind, signs and methodology. Do you feel you have reached a frequency or a personal way of thinking related to nature as a creative resource?**

I shall make a small clarification because I think that *nature* is presented as a very hackneyed term though we need to make reference to it and renew it constantly. It is difficult to dissociate it, for instance, from the notion of *landscape* and this combination affords it a very strong cultural meaning and weakens it. There are also people that have referred to the media as "new nature", understanding that every reference is filtered by the media and by the ebb tide generated. If so, we could not expect there to be an original *nature* wherein it is mirrored (as was once assumed, also in art) and measuring what is derived therefrom – from the artificial. Therefore and in relation to *Intravía*, I think it might make more sense to speak of vegetation, environment, woods, pipe, lighting, cars, etc., more than *nature*, unless this is understood in a very open and inclusive manner.

I get the feeling that the resource lies in the thinking – formal, compositional, iconic, methodological, etc. – that I repeat more than the actual fact of working *nature*. This is what creates a relational framework between the works and what lies beneath at all times.

***Intravía* includes an opening ceremony, a trail through the woods, a break in a photography installation with light images of the same environment, a second section through the woods to the road, a patches concert by Pure Data that imitates natural sounds in a massive drain pipe in the dark, the impressive sculptural and sound piece with cars in *White Noise Car Parade*, and the melodious closing with the ad-hoc song *Phantom Limb Song* playing in the car on the way to the station, to which each driver adds their own song for the passengers. Elements**

such as the human proximity of the group's route or the silence requested throughout the route have set fundamental patterns. Generosity, unpredictability, uncertainty and resistance were manifest during the passage. What was the participants' response to the entire experience? What would you highlight among the feedback received?

The answer is surprising, each participant experiences the route differently and, to some extent, it is difficult to get across. After all these parts and all these moments, I think that what persists in *Intravía* is the journey and its constituent rhythms, the peaks of intensity and the flatter moments.

The journey is made in silence. Thus, only when it comes to an end can the participants explore what happened and discuss it, but that is another story. Recounting the experience becomes something residual of the project but is no less relevant.

**What do you think *Intravía* has contributed to your body of work?**

Something I have long sought in my video, photography works, etc., is to introduce and submerge the audience in the work. I think that a film or an image can be equally immersive, they can also end up "relocating you" and this is just as interesting. But *Intravía* is something to which I was not accustomed, another way of working, other possibilities, a dose of reality and live work.

**Until now you have developed a journey that has gone from your garden to the woods, exploiting its potential as a place of performance for your practice. You have also understood this project as the culmination of a working process in this specific place. Do you already have an idea of where you wish to locate your new space for artistic research?**

My work focuses on exploring the limits of perception, the phases of constructing the image, representing the environment, the animal-human relationship, etc. It is very open-ended work. I have had an interest in using nature for its presupposed truth and the possibilities it offers to afford it new meaning, to rearrange and to take it apart, etc., and it still appeals to me. In my latest video, *Sima* (2012), I almost delve more into the erogenous side of the image than into a given representation of the environment – as occurs in other works such as *Budellera* (2011). Of course,

I will incorporate much of what has happened in *Intravía* into my artistic practice and my research, and I think a performance dimension remains open – with many possibilities that can be transferred to other contexts.

#### Credits:

In collaboration with:

Jaume Ferrete with *White Noise Car Parade* and *Phantom Limb Song*

Cristian Herrera with *Canal auditivo*

#### Team:

Main guide – Irati Gorostidi

Driver I – Albert Coma / Willi Maese

Driver II – Cristian Herrera

Driver III – Víctor Mier

Driver IV – Gerard Ortín

Group guide – Nil Ortín

Photographic and sound recording – Marc Vives

Photographic recording – Mirari Echavarri

Videographic recording – Mercedes Mangrané

Acknowledgements – Anna Castellví and Marc Larré

- 1 Smithson, R. "A Sedimentation of the Mind" (*Artforum*, September 1968), in *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- 2 Nietzsche, F. *Twilight of the Idols*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Fotografies de: Mirari Echávarri,  
Gerard Ortín i Marc Vives  
Muntatge de: Gerard Ortín

Fotografías de: Mirari Echávarri,  
Gerard Ortín y Marc Vives  
Montaje de: Gerard Ortín

Photographs by: Mirari Echávarri,  
Gerard Ortín and Marc Vives  
Assembly by: Gerard Ortín