

L'objecte del vincle agrupa un seguit de propostes artístiques que intervenen en els modes de vida en comú a partir de ponderar l'activitat dels objectes. Tecnologies que s'identifiquen amb l'artesania, els mitjans tradicionals de l'art, i fins i tot mitjans declarats obsolets, veuen actualment renovat el seu interès com a actius a l'hora d'articular col·laboracions amb comunitats de diferent tipus, intercedir en les rutines instituïdes i propulsar modes alternatius d'organització i de pensament.

Cap alternativa social resulta avui en dia creïble sense reconèixer-se la centralitat que l'agència material ocupa en les nostres vides. Davant un humanisme caduc que comprenia l'emancipació com una tasca que sols concerniria els humans, amb el pensament polític i ecològic contemporanis es crida l'atenció sobre la necessitat de reconsiderar el rol que tenen els objectes a l'hora de sustentar els modes de vida i engendrar formes de consciència.

L'objecte del vincle presenta diferents escenaris en què l'especulació en la interioritat dels objectes va de la mà a la capacitat d'aquests mateixos per a mobilitzar relacions socials, així com desenrotllar xarxes de col·laboració àmplies amb què comprometre tant actors humans com no humans en processos emergents i de transformació mútua. Se cerca, així, generar noves perspectives per al treball en controvèrsies que concerneixen el medi ambient, els moviments migratoris, la gentrificació urbana, la memòria històrica, així com les múltiples cares del colonialisme, tot soscavant-se, aquestes, des de la seva base material.

Oriol Fontdevila

Documentary Embroidery Office

Bitolska Vrteška (2013); *Aradacka Križovka* (2013); *End of the Season in Štoj* (2013); *Biograd na Neretvi* (2014); *Social struggles in Historic center of CDMX* (2016)

*El coneixement artesanal proporciona una
plataforma pel treball compartit que pot utilitzar-se
per mobilitzar noves relacions.*
Grant H. Kester

*Avui la qüestió no és renunciar a la tradició o
defensar-la, sinó com dessubstancialitzar la tradició i*

com apropiar-se del món modern des del punt de vista d'una tradició desubstancialitzada.

Yuk Hui

Documentary Embroidery Office és una iniciativa de brodat col·laboratiu i documental que han duit a terme els artistes Dejan Došljak (Belgrad 1972), Aviv Kruglansky (Tel Aviv 1970) i Vahida Ramujkic (Belgrad 1973) en col·laboració amb diferents comunitats d'arreu del món. La manufactura del brodat *en temps real* es concep com un procediment per a entaular converses dilatades amb els agents locals, alhora que com a mètode de registre eficaç de les respectives problemàtiques: en contrast amb les tecnologies digitals de la imatge, la lentitud que exigeix el brodat convida a concentrar-hi unes dosis considerablement majors de reflexivitat. Al mateix temps, els tapissos que en resulten són una instantània de les múltiples perspectives que cohabiten a les ciutats.

Amb l'exposició es mostren quatre brodats elaborats amb el *tour* que Došljak, Kruglanski i Ramujkic varen realitzar per la zona dels Balcans (2013 i 2014) i un brodat realitzat al districte històric de la ciutat de Mèxic (2016). En tots, el procés d'elaboració és similar: els artistes es traslladen a localitats en funció de circumstàncies que consideren interessant documentar (Štoj, per exemple, és una àrea d'estiu de Montenegro, on es genera una situació de convivència amigable entre comunitats dels Balcans històricament en conflicte); estableixen una oficina de treball al llarg d'unes setmanes en algun carrer o plaça concorreguts, on es mantindran converses amb passavolants a qui es convida a brodar (o en un cafè, en el cas de Bitola). En poden adquirir els fils i els teixits a manufacturadors locals (en el cas de Mostar) i aprenen tècniques de brodat regionals (a Ardac, per exemple, estableixen una col·laboració amb Harmonia, una associació d'eslovacs emigrats dedicada al treball artesanal). L'oficina es desplaça a d'altres ubicacions de les ciutats segons els hi duguin les col·laboracions que allí mateix estableixen.

—

Documentary Embroidery Office

Bitolska Vrteška (2013); *Aradacka Križovka* (2013); *End of the Season in Štoj* (2013); *Biograd na Neretvi* (2014); *Social struggles in Historic center of CDMX* (2016)

El conocimiento artesanal proporciona una plataforma para el trabajo compartido que puede utilizarse para movilizar nuevas relaciones.

Grant H. Kester

Hoy la cuestión no es renunciar a la tradición o defenderla, sino cómo desustanciar la tradición y cómo apropiarse del mundo moderno desde el punto de vista de una tradición desustancializada.

Yuk Hui

Duen Sacchi

Organoléptico (2018)

Teixir és una activitat útil, sens dubte, i també econòmica, però fonamentalment és també una activitat cosmològica: teixir una relacionalitat i una connectivitat adequades en l'ordit i la trama de la tela.

Donna Haraway

El text és un teixit.

Roland Barthes

Organoléptico és un text de Duen Sacchi (Araguay, Argentina, 1974) que es desplega com a xarxa de relacions entre potències transformadores de diferent signe: objectes encantats, òrgans que s'esquincen i que es trasplanten, desplaçaments transoceànics, conjurs protectors –“la imaginación procede por acumulación de las heridas”, exclama en un moment determinat un dels seus protagonistes. Es tracta de relats de metamorfosi, relatius a nou cossos sumits en un doble procés de diàspora, heteronormativa i colonial.

El text es desborda amb el teixit d'una *amaca* –mot del qual Saachi elideix intencionadament la *h*, per a recordar la seva procedència del taíno, una llengua de les Antilles anterior a la colonització. Una *amaca* sempre és una història de vincles, una tècnica de comunicació de sabers ancestrals a l'entorn del descans, els somnis i la vida comunitària, alhora que, en la seva composició material, és un recordatori de la història de la colonització: en aquest cas, l'*amaca* ha estat nuada als Estats Units, amb cotó provinent de l'Àsia. Sacchi hi ha brodat la imatge d'un *titsil*, un insecte protector del mal govern de la imatge, que és propi del Gran Chaco sud-americà, la mateixa regió d'on procedeix el fil

del brodat, filat i entintat del Chaguar. Xarxes familiars i amistats de l'artista han elaborat el fil i li han fet arribar.

El desplegament del projecte al Casal Solleric té per propòsit seguir expandint la trama: l'artista ha demanat al seu pare el disseny d'una col·lecció de *wej w'et*, seients per a generar un espai de trobada a l'entorn de l'*amaca*. S'han utilitzat per a la seva realització branques que resten de la poda de pins i alzines de la ciutat de Palma. Al llarg de l'exposició es desplegarà al seu entorn un programa de sessions públiques de lectura, que la cooperativa Circula Cultura prepara en col·laboració d'individuals i grups locals igualment en diàspora. Per a participar a les sessions de lectura podeu contactar a circulacultura.sb@gmail.com

—

Lara Fluxà

Fata Morgana (2019)

*Els patrons de difracció són els que registren
l'evolució de la interacció, la interferència, el reforç,
la diferència.
Donna Haraway*

*Un món comú no és una comunitat transparent. Un
món en comú és una taula de joc en la que,
paradoxalment, sí que podem creuar la mirada.
Marina Garcés*

Fata Morgana (2019) és la manera amb què Lara Fluxà (Palma 1985) revela la densitat material del vidre com a generador de transparència –probablement el major dels enganys perceptius als quals ha estat sotmès tan l'ull com tot l'enteniment humà. Per mitjà d'inserir un sistema de formes bulboses mig emplenades d'aigua als plafons de vidre d'un dels finestrals de la planta noble del Casal Solleric, Fluxà intercedeix en la direccionalitat dels raigs de llum. Els sotmet a efectes de refracció i difracció, tot alterant així la percepció que es té de l'espai exterior.

Leon Battista Alberti va trobar en la finestra una metàfora que ha fet fortuna a l'hora d'explicar la perspectiva lineal, la gran innovació tècnica del *Quattrocento* italià: un cop adopta la perspectiva, la pintura és *una finestra oberta al món*. Tot i que, lluny d'esdevenir la pintura una interfície transparent, aquest efecte requeria d'una acurada geometrització del llenç a partir de la intersecció de dos cons visuals, amb què es posava en correspondència el *punt de vista* de l'espectador amb el *punt de fuga* del paisatge contemplat.

Amb l'aplicació de la perspectiva en pintura es procedia, així, a generar un efecte òptic alhora que, per primera vegada a la història, es singularitzava el punt de vista de l'espectador –que quedava realçat, *assenyalat* per la mateixa geometria de l'espai pictòric. La perspectiva lineal es considera, així, el primer indici material de l'individualisme modern que, desenvolupat amb el pensament dels subsegüents segles, s'ha basat en la glorificació de la visió individual com a únic mitjà vàlid per a conèixer el món. En efecte, la visió ha facilitat al subjecte situar el món *en perspectiva*, en la justa mesura de poder-lo examinar en la seva totalitat alhora que pensar-lo a una certa distància –la base del coneixement racional.

Fluxà soscava amb el seu treball la promesa de la transparència com a conductora d'un coneixement objectiu. La presumpció d'aquesta a l'hora de facilitar un coneixement neutral i desvinculat de la naturalesa es descobreix, de fet, com un miratge. Contràriament, amb el procés artesanal, el vidre es revela com a tecnologia amb unes determinacions que són ben específiques a l'hora de generar vincles.

—

Patricia Esquivias

Colgar la reja, tumbar la puerta (2019)

L'ornamentació és la vitalitat que obra en la creació.

Thomas Golsenne

i l'existència depèn de la bellesa.

Anne Carson

Colgar la reja, tumbar la puerta és una investigació de Patricia Esquivias (Caracas 1979) sobre el llegat dels Barrera, una nissaga de tres generacions de forjadors que varen treballar a Madrid durant més d'un segle, fins a la dècada de 1980.

Esquivias parteix de la desaparició parcial de les instal·lacions d'aquest taller familiar a pocs metres de ca seva per a iniciar un recorregut per aquest art que també sol retirar-se dels espais urbans, sigui per a naturalitzar-se en la consciència dels transeünts –que ni tan sols arriben a apreciar les formes singulars d'una determinada reixa de forja, tot i passar-hi per davant pràcticament a diari–, o bé per a romandre-hi de manera residual –la traça minvant d'una possible ciutat més sensible i afectiva que, empolsinada, no

arriba ni tan sols a plantar cara a la racionalització imperant en els espais urbans.

La curiositat és el motor de la investigació d'Esquivias: la seva fascinació per les formes és l'accés als modes de vida que aquestes duen adherides, les quals l'artista va descobrint a mesura que s'immisceix en les xarxes humanes i materials que els componen. La curiositat, així mateix, és l'efecte que se cerca aconseguir en l'espectador: d'aquí que l'artista narri les seves troballes talment com si es tractàs d'un conte, o d'una anècdota explicada al carrer. Alhora que Esquivias no es dedica sols a documentar els processos creatius aliens, sinó que, sobretot, els transforma en noves creacions: és el cas del tapís monumental on, en aquest cas, s'ha transferit el disseny d'una reixa que els Barrera no varen arribar a realitzar. Una reixa que, tal com l'artista explica, deixa de ser una reixa, al mateix temps que, també, una porta d'accés.

Lola Lasurt

A visit to the CP Nel Museum with MO (2015)

Males interpretacions, incomprensió, cartes sense lliurar, obres mestres sense llegir, heterogeneïtat absoluta del significat... aquests són alguns dels perills d'una escriptura feta des de la zona de contacte.

Mary Louise Pratt

*Vesteix amb orgull les plomes d'estruç de nou.
Lleva con orgullo plumas de avestruz otra vez.*
Gucci

A visit to the CP Nel Museum with MO narra la visita en un museu que, com la majoria, està implicat en una història de dominació. Alhora, *A visit...* és un còmic amb el qual se cerca revertir aquest efecte generant un espai orientat a multiplicar els intercanvis, desbordar les capes de significat, així com la transmissió de sabers. En una paraula, es tracta d'un espai per a l'articulació d'una col·laboració basada en la dissensió.

Mogorosi Motshumi (Bolemfontein 1955) és un referent del còmic underground sud-africà des de l'apartheid. Mo i Lola Lasurt (Barcelona 1983) es varen conèixer en una residència d'artistes a Cape Town, quan varen tenir l'ocasió de visitar junts el CP Nel Museum, la col·lecció privada d'un home de negocis i

militar de l'Imperi Britànic –Charles Paul Neil– que commemora el comerç de plomes d'estruç que va fer pròspera la ciutat d'Oudshoorn fins ben bé la II Guerra Mundial.

Inaugurat l'any 1937, el CP Nel Museum roman avui com una relíquia, tant per la col·lecció que conté com, sobretot, pel seu display, que encara és testimoni d'una estratègia discursiva racial: amb la celebració de la comercialització de les plomes d'estruç, altament preuades per la indústria de la moda europea del segle XIX, s'encobreix un capítol especialment sagnant de la història colonial d'Àfrica. L'expansió de granges per a la domesticació i la cria d'estruços a la regió d'Oudshoorn es revelava, així, per a Mo i Lasurt, com una espècie laboratori de les infames *shanty towns*, que es varen propagar amb l'apartheid al mateix moment en què aquell museu es configurava.

A la sortida del museu, Lasurt va proposar a Mo realitzar un *comic book* sobre la seva visita. Al llarg dels anys següents, s'ha establert una relació entre ambdós artistes basada en la correspondència postal, amb què els intercanvis nord-sud es rememoren alhora que se subverteixen per mitjà de les indicacions que Mo dona a Lasurt sobre com realitzar un còmic.

Marc Larré

Roca y boca (2018 – 2020)

*Aquest hàbit de dividir el món en matèria ensopida
(això, coses) i vida vibrant (nosaltres, els sers).*

Jane Bennett

*Oferir-se com a una cosa que sent i prendre una
cosa que sent.*

Mario Perniola

*El coneixement no prové de prendre a distància i
representar el món, sinó que del contacte material
directe.*

Karen Barad

Superfícies pètries formades en temps remots, tapets de paper per a cobrir la taula d'algun bar, i els dits pacients de Marc Larré (Barcelona 1978) es configuren amb *Roca y boca* com una col·lecció d'esdeveniments únics.

La relació del foc amb el fum és l'exemple que es fa servir habitualment en lingüística per a diferenciar la noció de *signe* de la d'*indici*. El fum no es pot considerar pròpiament un signe del foc, sinó que hi remet perquè n'és la conseqüència material. Larré retorna la representació de la naturalesa a aquest estadi, tot comprènent el bescanvi del signe per l'indici com una possibilitat per a arruïnar l'autonomia que els humans hem assignat al llenguatge.

Com a representacions del paisatge, les composicions de Larré són poc més que petges, objectes extremadament fràgils que resulten del contacte tàctil. El llenguatge deixa de ser en aquests casos una força exterior a la naturalesa, amb la qual s'hauria incidit durant segles sobre una matèria presumptament inerta. Larré figura amb els tapets de paper un llenguatge que es genera en la intimitat dels cossos en contacte.

Com a esdeveniments, aquestes composicions són també un indici de la contingència radical en què la naturalesa es veu sumida. Larré contraposa la temporalitat ancestral dels fenòmens geològics amb la temporalitat exageradament efímera dels tapets de paper; alhora que ambdós es contraposen amb al temps dilatat que Larré inverteix per a relacionar els tres cossos amb la punta dels dits. Si les lleis de la naturalesa ens semblen, als humans, invariables, probablement això parli més del breu lapse de temps en què els humans ocupam la Terra que no de l'estabilitat de la naturalesa.

Rosalind Fowler

NowhereSomewhere (2016)

Les tasques reproductives, com a base material de la nostra vida i el primer terreny en el qual podem practicar la nostra capacitat d'autogovern, són la 'zona zero de la revolució'.

Silvia Federici

Les institucions del bé comú han elaborat poderoses ontologies de la bellesa, l'excés i el luxe a fi de contrarestar la lògica deshumanitzadora i denigrant del capitalisme.

Massimiliano Mollona

Emfatitzar els mitjans en lloc que els fins és utòpic ja que la utopia no prescriu cap futur.

José Esteban Muñoz

Rosalind Fowler (Birmingham 1975) empra la pràctica cinematogràfica com a via per a tornar a encantar el món: davant la racionalització i la tecnificació de la naturalesa que s'ha produït a expenses del capitalisme, Fowler crea moments amb què posa en valor el potencial de la vida comunitària, la qual comprèn com a resultat de la cooperació entre modes de vida humans i no humans, així com entre diverses formes de consciència. En els processos que l'artista inicia, hi conflueix, així, el registre etnogràfic amb l'escenificació col·laborativa de situacions fictivals, i es pot donar lloc al desplegament d'experiències xamàniques, astronòmiques i terapèutiques.

Amb *NowhereSomewhere*, Fowler revisa la novel·la de ciència ficció *News from Nowhere* (1880), de William Morris. Amb aquesta narració, Morris va situar els modes de producció artesanal al centre d'una possibilitat de socialisme basat en una multiplicació exponencial de la riquesa, l'acompliment d'una vida plena i un restabliment de l'harmonia amb la naturalesa. D'aquesta manera, quan el seu protagonista, William Guest, enarbora el somni d'una vida en comú, un té la sensació que el protagonista de la novel·la viatja al futur alhora que podria estar-se desplaçant cap a l'època medieval.

Fowler ha convidat els membres de la cooperativa agrícola Organiclea a llegir i a comentar fragments de la novel·la. Pot semblar que aquests participen, així, d'una espècie de dramatització del text, si bé el film resulta com un estrany efecte de fantasmagoria, a mig camí entre la utopia, que a finals del segle XIX Morris localitzava en un passat medieval aleshores idealitzat, i la vida quotidiana d'aquesta cooperativa que s'ha creat al nord de Londres més de cent anys després, la qual viu íntegrament segons uns principis comunals.

Fowler ha processat manualment parts del metratge a Organiclea, tot utilitzant una fórmula ecològica per a obtenir pel·lícula en 16 mm.

—

Ruben Verdú

Swallow (des de 2008)

L'erecció de l'home a la posició vertical es trobaria, doncs, en l'origen del procés de la cultura, tan prenyat de conseqüències.

Sigmund Freud

El contacte físic és una obligació innegociable per molts tipus de vida.

Lynn Margullis

Swallow consisteix en un niu d'oreneta que Ruben Verdú (Caracas 1962) ha construït en un racó del sostre del Casal Solleric tot emprant el mateix instrument d'aquests ocells: la seva pròpia boca.

Durant almenys tres jornades de treball, Verdú hi ha transportat pacientment, servint-se d'aquesta part del cos, tots els bocins de fang i els trossets de palla que han estat necessaris, i ha adoptat la tècnica de les orenetes per a donar-li forma. Aquesta és la manera que té l'artista d'intimar amb una altra espècie animal, investigar els seus mecanismes de funcionament i, sobretot, furgar en la percepció que té del món i la consciència que se'n forma.

En particular, Verdú cerca amb l'oreneta entrar en contacte amb una epistemologia no visual; és a dir, els modes de coneixement que prescindeixen de la superioritat que els humans hem conferit a la visió. En la interpretació psicoanalítica que recull l'artista, aquest fenomen és constitutiu d'un comportament neuròtic que ens conforma com a espècie: si els humans ens hem aixecat i ens hem separat de la Terra –primer amb el cos, després amb edificacions, i finalment amb aeronaus– ha estat per a potenciar l'activitat escrutadora de l'ull sobre l'entorn. S'ha tractat d'una elevació; per tant, motivada per la vigilància i el control de la naturalesa i no per la voluntat per a conèixer-la.

Verdú troba també en l'oreneta la possibilitat de parer una trampa a l'aparell neuròtic: per una banda, l'acció de construir-se un niu al sostre de l'espai d'exposicions re-significa la pulsó vertical humana. Per l'altra, la càmera amb què s'enregistra tot el procés és interceptada per l'orifici d'entrada al niu un cop l'artista n'acompleix la construcció –el niu també *ens mira*. Es forma, així, una espècie de cara a cara entre dos estats de l'estructura de la *càmera obscura* – el niu com a antecedent remot d'aquest artefacte de visió i la càmera com a perfeccionament tecnològic del mateix enginy.

—

Teresa Solar

Chicken (2015); *Ghost* (2015); *White Noise* (2015)

*Tota la mediació, per molt encertada i completa que
sigui, comporta aquest punt cec.*
Eugene Thacker

*Rere el que és anomenat, el que hi ha és innominable.
Per ser innominable, està emparentat amb l'innominable
per excel·lència; és a dir, amb la mort.*
Jacques Lacan

*L'últim home de la Terra es va quedar assegut sol en
una habitació. Hi havia un candau a la porta...*
Ron Smith

La seva intervenció al memorial de Nelson Mandela va fer Thamsanqa Jantjie internacionalment famós. Que les gesticulacions d'aquest intèrpret del llenguatge de signes es resistissin a la descodificació dels parlaments a l'FNB Stadium de Johannesburg el desembre de 2013 és quelcom que no es va rebre com a absurd, sinó que es va reprovar públicament.

Teresa Solar (Madrid 1985) remet a aquest incident en el punt de partida d'una sèrie d'experiments en ceràmica, entre els quals es troben *White Noise* i *Chicken*. En ambdues peces l'artista ha aplicat el llenguatge de signes a motes de fang mentre aquestes giraven al torn de terrissaire, tot deixant que els seus dits perdessin el control en entrar en contacte i exercir pressió sobre el material.

Les peces que resulten d'aquest procediment no són ni signes ni tenen la capacitat per a simbolitzar, sinó que es tracta, literalment, de residus del llenguatge. Són els indicis d'un acte comunicatiu fallit que, no per aquesta raó, cau en un sense sentit. Contràriament, quan Solar recorda el malestar internacional que va aixecar l'actuació de Jantjie, subratlla el poder que té el llenguatge per a generar vincles fins i tot abans que aquest adquireixi un

significat, ja que, com a cos, tampoc *ningú pot determinar el que pot fer el llenguatge*.

Ara bé, el cos que posa al descobert Solar és un objecte que, essent consubstancial de l'acte comunicatiu, es resisteix a la simbolització. Si quelcom realment inquietant posen de manifest *White Noise* i *Chicken* és el fantasma que batega a l'interior del llenguatge i que, ben paradoxalment, li confereix l'agència.

Amb *Ghost*, l'artista posa en correspondència aquest mateix fantasma amb d'altres moments d'incomprensió profunda –l'*Air Malaysia Ghost Plane*, perdut misteriosament al mig de l'oceà Índic l'any 2014, les suposicions sobre la vida salvatge a *El cor de les tenebres* de Joseph Conrad (1899), o bé les fortificacions, tant físiques com mentals, a *Austerlitz* de W.G. Sebald (2001).

—

Alba Mayol

Anamnesi / Cartografies (2009); *Colette* (2019)

*La seva interpretació errònia de mi no era la mateixa que
la meua interpretació errònia d'ells.*
Roy Wagner

*Les coses de la natura esdevenen lliures per a ser el que
són, però per a ser el que són depenen de l'actitud
eròtica.*
Herbert Marcuse

L'objecte mai compleix la seva promesa.
Jacques Lacan

Alba Mayol (Barcelona 1979) planteja la indeterminació de l'objecte com a un mode d'eixamplar les possibilitats de relació –que du així mateix al límit.

Anamnesi / Cartografies és una col·lecció de dibuixos realitzats per disset supervivents de la Lleua del Biberó –les lleues de combatents de l'exèrcit republicà dels anys 1938 i 1939, formades per nois que aleshores eren menors d'edat. Havent viscut en primera persona la batalla de l'Ebre –una de les més sagnants i decisives de la Guerra Civil– la seva memòria ha estat

recurrentment objecte d'interès historiogràfic i mediàtic, la qual cosa, amb els anys, ha incidit en l'estabilització del seu propi relat.

Mayol va proposar als supervivents realitzar dibuixos cartogràfics sobre els moviments que efectuaren pel front de la batalla, com a estratègia per a desmarcar-los del relat oficial i retornar les seves vivències a la subjectivitat. Alhora, amb la realització de mapes s'inseria un altre mode d'alienació, tal com era transferir a la vista d'ocell unes experiències que s'havien viscut arran de terra. Desconcertats, els supervivents titubegen davant d'aquest nou objecte, que té la capacitat de fragmentar la memòria consensuada en disset batalles divergents.

Colette és un intent de materialització de la utopia, que s'aspira a connectar amb el llegat històric llibertari. Mayol va enviar una carta a Colette Durruti, filla de Bonaventura Durruti, que contenia el dibuix d'un paisatge que l'artista havia imaginat. Es tracta d'un seguit de formes indeterminades en les quals batega el potencial revolucionari que es va perdre amb la mort de del seu pare el desembre de 1936. Alhora, l'artista planteja els seus objectes com un manat de pulsions afectives que transmuten la utopia en una força libidinal infrahumana, que ja no sols s'orienta a les relacions socials, sinó a erotitzar-les de conjunt amb la naturalesa.

Abans de procedir a la materialització dels objectes que formen el paisatge, Mayol es va fixar com a condició visitar a Colette, establerta actualment en un poble al sud de França. *Je ne suis pas mon père* li va respondre en saber del projecte.