

Arte, espacio, ecología

JOHN K. GRANDE

Arte, espacio, ecología
Dos miradas, veinte entrevistas

Prefacio:

EDWARD LUCIE-SMITH

Traducción de:

ROCÍO ARREGUI PRADAS Y JAVIER MARTÍNEZ CANO



Sevilla 2023

Colección Arte
Núm.: 74

COMITÉ EDITORIAL:

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)

Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: El artista NILS-UDO a su paso por España, gracias a la invitación de la Universidad de Sevilla, emprendió diversas obras en nuestro país, esta en concreto junto con Carlos de Gredos en Cerro Gallinero.

Créditos de la obra: GINSTERLICHT 3 autor: NILS-UDO. Sierra de Gredos España 2021.
Impresión con pigmento perdurable 150x200 cm. Cortesía del artista

Título original en inglés: Art Space Ecology. Two View, Twenty Interviews

Traducción: Rocío Arregui Pradas y Javier Martínez Cano

© Editorial Universidad de Sevilla 2023
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© John K. Grande 2023

© Prefacio de Edward Lucie-Smith 2023

© Traducción de Rocío Arregui Pradas y Javier Martínez Cano 2023

Impreso en papel ecológico

Impreso en España-Printed in Spain

ISBN 978-84-472-2470-8

Depósito Legal: SE 1623-2023

Diseño de cubierta y maquetación: referencias.maquetacion@gmail.com

Impresión: Podiprint

Índice

JOHN K. GRANDE	9
NOTA DE LOS TRADUCTORES AL ESPAÑOL	11
PREFACIO: LA CIENCIA ES ROMANTICISMO –O VICEVERSA–	13
<i>Edward Lucie-Smith</i>	
INTRODUCCIÓN: ARTE, ESPACIO, ECOLOGÍA.....	17
#1 RÉQUIEM POR UN GLACIAR.....	27
<i>Paul Walde</i>	
#2 AGUAS CRECIENTES	37
<i>Jason deCaires Taylor</i>	
#3 LA FORMA PROVIENE DE LA DIVERSIÓN.....	43
<i>Jan-Erik Anderson</i>	
#4 CAMINANDO SOBRE LA ANTIGUA BABILONIA.....	55
<i>Milos Sejn</i>	
#5 SE TRATA DEL HÁBITAT.....	63
<i>Buster Simpson</i>	
#6 CON LA NATURALEZA EN LA MENTE	73
<i>Peter Hutchinson</i>	
#7 ENTORNOS EN CONFLICTO.....	81
<i>Lise Autogena y Joshua Portway</i>	
#8 ESCULTURA Y ECOLUCIÓN	91
<i>Chris Booth</i>	
#9 ¿CÓMO DE GRANDE ES ESTO?.....	101
<i>Newton y Helen Harrison</i>	

#10 NATURALEZA EN PAZ	107
<i>Pilar Ovalle</i>	
#11 ES MEJOR AMAR A LOS INSECTOS.....	113
<i>Michael Nicoll Yahgulanaas</i>	
#12 TECLEANDO TIPOGRAFÍAS.....	121
<i>David Maisel</i>	
#13 NATURALEZA CULTURAL.....	129
<i>Alan Sonfist**</i>	
#14 DISRUPTOR	141
<i>David Mach</i>	
#15 CONTEMPLANDO LA NATURALEZA.....	149
<i>Haesim Kim</i>	
#16 HACIA LA NATURALEZA	155
<i>NILS-UDO</i>	
#17 ACCIONISMO FOTOGRÁFICO.....	161
<i>Gyenis Tibor</i>	
#18 SITUANDO LA TRASERA DE LO PÚBLICO COMO ARTE PÚBLICO.....	167
<i>Dennis Oppenheim</i>	
#19 ARS MEMORIA	175
<i>Robert Polidori</i>	
#20 SER Y FORMA	181
<i>Henrique Oliveira</i>	
BIBLIOGRAFÍA	191

John K. Grande

John K. Grande es considerado una de las figuras más destacadas en el mundo del arte y la ecología, autor de una gran variedad de libros que incluyen *Balance: Art and Nature* (1994, Black Rose Books), *Intertwining: Landscape, Technology, Issues, Artists* (1998, Black Rose Books), *Jouer avec le feu: Armand Vaillancourt: Sculpteur engagé* (2001, Lanctot), *Art Nature Dialogues* (2003, SUNY Press), *Dialogues in Diversity; Art from Marginal to Mainstream* (2007, Pari). La edición coreana de *Art in Nature* fue ganadora del Premio al Libro Público del Ministerio de Cultura de Corea del Sur en 2012. Grande ha publicado innumerables ensayos en catálogos sobre artistas en Irlanda, Bélgica, India, Hungría, República Checa, Canadá, Reino Unido, España, Polonia, Japón, Noruega y Estados Unidos. Sus publicaciones más recientes incluyen: *NILS-UDO. Sur l'Eau* (2015, Actes Sud), *Az érzékelés kapui / Gates of Perception* (2016, T3), *Nadalian* (2017, Paradise Art Center), *Bob Verschueren. Ecos de la Memoria* (2016, Fondo Arte-AS) e *In) Formation: On the philosophy and art of Alice Teichert* (2017, Hirmer Verlag).

Las exposiciones de *Earth Art* de John K. Grande, comisariadas para Royal Botanical Gardens y Van Dusen Gardens de Vancouver, Canadá; Pori Art Museum, Finlandia (2011); Meran Nature Art Spring, Italia (2014); y los Juegos Panamericanos en Toronto han ganado distintos premios, incluido el galardón a la exposición de jardines del año del Canadian Garden Council en 2015. En 2016, Grande fue uno de los comisarios de la exposición *Small Gestures* en el Mucsarnok/Kunsthalle de Budapest, Hungría. Ha sido galardonado con el título de doctor honoris causa por la Universidad de Pécs, Hungría, en 2015. Sus escritos han sido publicados ampliamente en: *Artforum*, *Vice Versa*, *Art Papers*, *British Journal of Photography*, *Public Art Review*, *Ciel Variable*, *Lensculture On Paper*, *Arte.Es*, *Artichoke*, *Border Crossings*, *Public Art Review* y *Landscape Architecture*.

Nota de los traductores al español

Arte entre el espacio y la ecología

Los inicios de la expansión del arte más allá del espacio de la galería, del salón y, en definitiva, del cuadro, no estuvieron relacionados con la ecología. Sin embargo, al entrar la mirada artística en los actuales conflictos que se desarrollan en el espacio, es decir, en el territorio, en el paisaje y en el mundo globalizado, las artistas y los artistas comenzaron a trabajar con la ecología como una necesidad urgente.

En estas miradas y exploraciones de trabajos artísticos que nos presenta John K. Grande, a modo de distendidas conversaciones con los artistas y las artistas, afloran conflictos, miradas críticas, modos de hacer creativos y fantásticas obras. Se echan en falta más miradas femeninas, que en este terreno han ido ganando en presencia desde la publicación original de la obra en 2019*. También se observan modos de hacer en el arte público muy diferentes de unos países a otros, por lo que se aportan caminos muy interesantes para seguir. Podemos, al transitar estos proyectos desde sus entrañas, aprender modos de afrontar situaciones ecológicamente críticas y desarrollar proyectos que inviten a la reflexión y promuevan el cambio, emocional y eficaz, hacia el equilibrio con los entornos.

* Nota de traducción. Para la versión original de esta publicación, en inglés, ver: Grande, John K. (2019). *Art Space Ecology. Two View, Twenty Interviews*. Black Rose Books.

Prefacio: La ciencia es romanticismo –o viceversa–

EDWARD LUCIE-SMITH

En el texto introductorio a este libro, John K. Grande declara: «el proceso del arte nos lleva de vuelta a casa, a la naturaleza». Quizás también podría haber agregado que, de igual modo, nos lleva a casa a la ciencia. Los últimos años han sido testigos de una notable unión entre arte y ciencia, especialmente en lo que se refiere a las propuestas ecológicas. Los artistas que exploran la naturaleza han empleado ambos conceptos, según los nuevos hallazgos y premisas que nos han proporcionado el avance de la investigación científica y el desarrollo tecnológico. Este proceso no es nuevo en sí mismo, pues se remonta al movimiento romántico europeo. Acaso no fue William Wordsworth (1820) quien dijo:

Para mí, la flor más sencilla que pueda crecer, puede producir
pensamientos que a menudo yacen demasiado profundos para hacer
llorar (p. 12)*.

De hecho, es posible afirmar que las verdaderas raíces del movimiento artístico romántico europeo se encuentran en un lugar aparentemente paradójico dentro de la Ilustración europea: en el rechazo de creencias irracionales que se hicieron sentir a mediados del siglo XVIII. De hecho, como las dos líneas que acabo de citar indican, los dos impulsos se desarrollaron conjuntamente.

El resultado ha sido algo paradójico, ya que un dios unificador fue reemplazado desde el centro de la conciencia europea y sustituido por el culto a la

* Nota de traducción. El original citado es: Wordsworth, William (1820). *The miscellaneous poems of William Wordsworth*. Longman. Existe traducción al castellano, por Antonio Resines: Wordsworth, William (1998). *Preludio (Poemas)*. Orbis Frabri.

ciencia. Los ritos de esta nueva religión, sin embargo, llevaron a sus participantes hacia una sensación de asombro cada vez mayor, no solo ante la complejidad del universo que habitaban, en continua expansión, sino también ante una conciencia creciente de que los componentes de este todo –desde lo casi inimaginablemente grande hasta lo menos que microscópicamente pequeño– se relacionaban entre sí.

Los contenidos de este libro son, por tanto, fragmentos de un enorme proceso de descubrimiento: de descubrir de qué está hecho el mundo, de cómo funcionan estos componentes y de cómo riman juntos. La búsqueda de interrelaciones es una de las razones de por qué se los clasifica como arte, en lugar de puramente como ciencia –aunque ahora, de hecho, es imposible separar por completo ambos reinos–.

Creo que un factor pasado por alto en este proceso ha sido la ruptura de barreras entre lo que tradicionalmente se considera como «formas europeas de pensamiento» –un pragmatismo centrado en la idea de lo humano– y las diferentes tradiciones culturales.

Una tosca ilustración de esto nos la ofrece el hecho de que, en la tradición europea, cuando se trata de representar, se tiende a centrar en el cuerpo humano, mientras que otras tradiciones, como la china y la japonesa, por ejemplo, tienden a mirar hacia otro lugar: al paisaje que rodea a ese personaje, que lo envuelve y lo empequeñece al mismo tiempo, siempre al servicio de representar la inmensidad de su entorno.

Mientras digo esto, pienso en los dibujos –que no en las pinturas– de Leonardo da Vinci. Por un lado, están sus dibujos que representan los primeros pasos verdaderos hacia la anatomía científica: disecciones del cuerpo humano, que exploran mecanismos que hasta entonces no se conocían por completo. Pero, por otro lado, están esos dibujos de turbulentos paisajes, denominados *diluvios*, realizados por Leonardo al final de su vida, cuando vivía en Amboise (Francia). La Royal Collection Trust del Reino Unido, que los tiene en posesión, los describe como: «serie de once dibujos de un poderoso diluvio que se encuentran entre las obras más enigmáticas y visionarias del Renacimiento. De tamaño modesto y densamente trabajados, cada uno muestra un paisaje abrumado por una vasta tempestad»*.

Estos dibujos no pueden ser considerados como analíticos y desapegados, como los anatómicos, sino que son explosiones sísmicas de la imaginación visionaria de Leonardo. Sin embargo, al mismo tiempo, reconocemos

* Nota de traducción. En el original en inglés: *This series of eleven drawings of a mighty deluge (RCIN 912376 - 912386) are among the most enigmatic and visionary works of the Renaissance. Modest in size and densely worked, each shows a landscape overwhelmed by a vast tempest. Véase: The Royal Collection Trust (2018). A deluge c. 1517-18. Recuperado de <https://www.rct.uk/collection/912386/a-deluge>.*

en ellos que son extrapolaciones de cosas minuciosamente observadas en el mundo de los hechos. Esencialmente, las obras contemporáneas examinadas en este libro oscilan entre estos dos mundos que habitó el genio de Leonardo, pues sin la fuerza de la imaginación detrás de ellos, perderían su poder.

El universo habitado por los artistas contemporáneos es infinitamente más complicado que el conocido por Leonardo, o incluso por cualquiera de sus coetáneos. Más complicado, de hecho, que el conocido por los sabios racionalizadores de la Ilustración europea, o los poetas y artistas del movimiento romántico, que pretendían dar a los descubrimientos de la Ilustración una resonancia emocional, que reemplazaría a las desplazadas –pero ahora evidentemente demasiado sesgadas– certezas religiosas del pasado.

Los problemas que afrontan los artistas de hoy son complejos. Tenemos, por un lado, la imparable expansión del conocimiento científico, hasta el punto en que todos los límites se están desbordando. La única certeza que ofrece el conocimiento de este tipo es que los límites de lo que se puede conocer están constantemente retrocediendo, huyendo, justo cuando estiramos la mano para agarrarlos. Por otro lado, existe el deseo de darle sentido al mundo que nos rodea de manera más próxima. Esto, en las circunstancias actuales, a menudo parece crear conflictos entre diferentes formulaciones. Más específicamente, entre lo que se ve, cómo se muestra y cómo lo que se muestra puede ser formulado con palabras.

Agréguense a esto, dos complicaciones más: primero, no existe la posibilidad de observar cualquier objeto o evento sin que el acto de ver sea afectado tanto por el contexto cultural como, además, por las experiencias personales del espectador. Segundo, las mismas consideraciones pueden aplicarse a las formulaciones en palabras, a través de las cuales tratamos de describir qué es lo que se ha visto.

Cada imagen en este libro, cada descripción de una imagen, cada formulación de lo que esa imagen significa o contiene inevitablemente van a ser culturalmente alterados, no solo una sino al menos dos veces: primero en su origen, después en el punto desde el cual se percibe.

Una de las lecciones de la ciencia moderna –en uno de sus roles más importantes, que es el de analista de la psicología humana– es que realmente no existe eso llamado «visión universal», incluso cuando de lo que se hable venga con todas las trampas de las pruebas científicas. En arte contemporáneo, llamativamente, cada ejecutante «ve» de un modo diferente. Y todo aquel que se enfrenta a lo que es llamado arte percibe la experiencia de una manera peculiar para él mismo o ella misma.

Lea este libro para descubrirlo.

Introducción: Arte, Espacio, Ecología

La estética conecta con el mundo físico del que todos formamos parte. Y la naturaleza es parte de ese mundo físico, tanto que, cualquier acción en, alrededor, con, o en contra de la naturaleza tiene repercusiones para todos nosotros. La práctica artística actual puede involucrar la estética conectiva, una participación relacional entre el artista, una variedad de culturas, el medio ambiente y el público. «Los artistas, a mi entender, son los verdaderos arquitectos del cambio, y no los legisladores políticos que implementan el cambio después de los hechos», comentó William S. Burroughs años atrás*. La memoria cultural, la estética y el arte no sobrevivirán sin constante renovación, transformación y cambio. El arte de la mano de la ecología constituye una fuente de renovación para el propio arte, el diseño, la ciencia y tantas otras áreas de las que los humanos son partícipes en el planeta tierra.

El viaje es eterno, y resuenan las voces contemporáneas que entienden el lugar de la música, de la danza y de la vida como un teatro cuyo escenario es la Madre Tierra. Todos vivimos en este escenario de Madre Tierra. Y somos parte de ella, junto con otras innumerables especies y formas de vida, algunas de las cuales están, incluso, desapareciendo en estos momentos, al igual que lo hacen muchos idiomas y dialectos. Al lenguaje le ocurre como al arte: representa una serie de visiones del mundo. Y cuando un lenguaje desaparece, también lo hace esa cosmovisión.

El arte como proceso puede ser lento, no tiene por qué ser rápido. El arte puede conectarse con el mundo natural y relacionarse con las especies vivas, con los elementos. La brecha existente entre nuestro lugar y la naturaleza –siempre presente– puede ser sanado.

Este libro presenta dos puntos de vista en cada una de sus entrevistas, por lo que el resultado es, en realidad, de cuarenta visiones distintas. Todo esto es parte de una necesaria evolución. Es posible que no lleguemos a conocer las formas en las que se mostrará el arte del futuro, pero estarán siempre

* Nota de traducción. Atribución.

involucradas en el mundo físico, mediante la física de este mundo y del universo. Si no es así, probablemente nos alejemos de este cometido. Mas tengo la convicción de que lo conseguiremos, y a medida que evolucionemos, iremos desarrollando nuevas tecnologías adaptativas que trabajen con la naturaleza y no en su contra. Formas de arte regenerativa, formas de arte que jueguen con estas nuevas tecnologías, con la naturaleza, y que podría ser parte de esa evolución. Tuve que responder recientemente a unas preguntas en la radio nacional sobre las comisiones públicas para la construcción de un nuevo mega hospital en Canadá. Aunque finalmente no fueron retrasmitidas, declaraba que necesitábamos espacios verdes en nuestros hospitales, jardines y lugares para relajarse, para estar en contacto con la naturaleza, y no que se nos presenten inmensas reproducciones fotográficas de la naturaleza, o reproducciones gigantescas de estetoscopios en acero inoxidable. ¡Qué poco imaginativos y embrutecedores pueden llegar a ser estos artistas y el arte público que han creado! ¡Supongo que será por exigencias laborales! Las comisiones de arte público que promueve Dennis Oppenheim se mueven hacia el lado opuesto –pues eso sería involucrar a la sociedad en los problemas de nuestro tiempo–, estableciendo de esta manera su propia narración.

La popularidad del arte en la naturaleza ha sufrido esporádicamente sus altibajos durante décadas, desde el *Land Art* hasta el *Earth Art* o el *Bio-Art*. Joseph Beuys, Hans Haacke, Allan Kaprow y muchos otros vaticinaron un arte medioambiental y social, a través de las *performances*, las esculturas, los objetos que proponen una narrativa; en definitiva, una obra que integraba toda una fenomenología relacionada con la naturaleza. *Earth Mound* (1954) de Herbert Bayer, en Aspen, Colorado, rememora el promontorio artificial más grande y antiguo de la tierra, en Silbury Hill, una creación colectiva y social que data del 2400 a.C. Aunque de manera más modesta, la pieza sugiere una reconexión con el pasado, algo que en la era del arte posmoderno que acabamos de atravesar nunca se ha pretendido, debido a su empeño en una interminable búsqueda de una abundante pseudo-originalidad.

Las intervenciones paisajísticas de Peter Hutchinson, en México y en las Indias Occidentales, y sus acciones e intervenciones paisajísticas, abrieron un campo completamente nuevo en el mundo de acciones e instalaciones artísticas dentro del entorno natural. En *Arte, Espacio, Ecología*, Dennis Oppenheim habla de su transición desde «land-artista» a coordinar y concebir encargos de arte público. El compromiso vital de Alan Sonfist con el medio ambiente es el resultado de una estética performativa para la reconciliación entre la humanidad y la naturaleza. Su *Time Landscape* (1965) en Nueva York sentó un precedente ambiental en el arte contemporáneo cuando fue concebido, sirviendo de puente con la primera generación de *Land Art*, conmovedor, aunque en una dirección menos minimalista u orientada a crear objetos artísticos, del mismo modo que las primeras instalaciones artísticas y planteamientos de

NILS-UDO. La «dimensión poética» del arte de NILS-UDO integra la naturaleza y, como fue el caso de *The Blue Flower: Landscape for Heinrich von Ofterdingen* (1993-1996), incluso crea un ecosistema con diez mil flores silvestres plantadas cerca de Munich. ¡NILS-UDO es verdaderamente un maestro que, modestamente, declara que su arte es solo un pretexto para mejorar nuestra conciencia de la naturaleza misma!

El antropoceno, el incremento de la presión sobre los recursos, y una nueva hibridez cultural resultante de los efectos interculturales de la globalización, han hecho evolucionar el lenguaje del arte. El proceso del arte nos lleva de vuelta a casa, a la naturaleza. La naturaleza es siempre persistente, un telón de fondo de las inagotables acciones e intervenciones de la humanidad. Milos Sejn, cuyas primeras acciones artísticas a menudo implicaban simplemente caminar, o moverse a través de diferentes entornos, intervino un terreno abandonado en la República Checa para construir *Solar Mountain* (2012-14), incluyendo un arroyo que la atraviesa, campanas y piedras curativas. Es un lugar para la contemplación y la renovación, una iniciativa destacable, pero poco conocida. Nunca es demasiado tarde para que la estética evolucione hacia la integración de la naturaleza en el mundo del arte. ¿No ha sido acaso la naturaleza siempre parte del arte? ¿Por qué se da este gran distanciamiento de la naturaleza en las galerías contemporáneas? Casi todos los grandes artistas, históricamente, han recurrido a la naturaleza como fuente de su arte. ¿No somos acaso parte de la naturaleza?

Este libro, *Arte, Espacio, Ecología. Dos miradas, veinte entrevistas* aporta, a través de su mirada informal e intercultural, modalidades más cercanas –para estudiantes, artistas, diseñadores, arquitectos, paisajistas, planificadores y lectores en general–, de percibir el renovado consenso creativo. Su intencionalidad se acerca a la antropología, a un modo de presentar ejemplos y puntos de vista que abran un discurso multicultural, con una cosmovisión entretejida, donde la naturaleza cuente. Los procesos de los artistas, así como los objetos producidos, nos guían con sus prototípicas formas de ver hacia nuevas expresiones y edificaciones del lugar, de la identidad y de la comunidad. Entre los primeros pioneros del Eco-Arte que generaron este movimiento, están los artistas de Santa Cruz (California, EE.UU.), Newton y Helen Mayer Harrison, que cambiaron el curso del arte trabajando en todo el mundo con el desarrollo de prototipos para ecologizar la civilización, incluyendo *A Vision for the Green Heart of Holland* (1994) y el proyecto, mucho más ambicioso, *The Force Majeure* (2010). El enfoque interdisciplinario que tienen «los Harrison» involucra a biólogos, ecologistas, arquitectos, urbanistas y al público. Entablan diálogos colaborativos para aportar ideas y soluciones que apoyen la biodiversidad y el bienestar de la comunidad.

Hoy en día, los artistas trabajan y promueven el intercambio de forma global, a menudo evitando los centros de arte tradicionales, y con un sentido

de estética del lugar, del sitio, donde lo realmente importante es la comunidad. Para comprender el arte contemporáneo no podemos aplicar un mero truco, idea o concepto de usar y tirar. El arte no necesita estar basado simplemente en ideas, aunque las ideas sean emocionantes. La naturaleza diseña inconscientemente, sobrenaturalmente, y puede adaptarse a las formas en las que diseñamos, producimos y creamos.

Los proyectos más destacados de Buster Simpson se comprometen con los problemas del siglo XXI, como por ejemplo la localización de recursos hídricos dentro de las ciudades o la construcción de esculturas con una utilidad poética. Sus proyectos sirven para preservar las costas a medida que sube el nivel del mar, o construir esculturas refugio, como los *wickiups*, con los que recupera y establece nuevas conexiones con las tradiciones amerindias Kikapoo en el oeste americano.

Haesim Kim, de Corea del Sur, trabaja con gran sensibilidad y comprensión, entrelazando delicadamente aspectos personales con la naturaleza y la comunidad. Sus acciones artísticas se acercan a la vida con unos resultados que se aproximan a la autobiografía.

El arte, e incluso la relación de la sociedad con la naturaleza, es más que un diálogo, porque ofrece el desarrollo de un nuevo paradigma, de nuevas formas de concebir los procesos, y la esencia del gesto del artista. Al igual que el paisaje y el cambio ambiental en nuestro planeta, el compromiso de los artistas con estos temas evoluciona cada vez más desde un sesgo teórico y conceptual (algo que ya enfatizó el primer *Land Art*) hacia la acción y el arte orientado al proceso, o hacia un arte que implica la integración del paisaje como parte de su lengua vernácula. El arte y la ecología serán fundamentales para la práctica artística en el futuro, como Massimo Morasso dejó claro en su manifiesto *Carta di Arenzano per la Terra e per l'Uomo* (2001) que: «la manipulación sistemática de los paisajes en toda la tierra, y la consecuente decadencia ecológica y estética, provocan la pérdida irreparable de los valores simbólicos inherentes a los paisajes mismos» (p. 6)*.

Nos hallamos inmersos en el proceso de reevaluar la gran brecha que hemos abierto entre nosotros mismos, las economías con las que nos hallamos involucrados y la naturaleza, que es la que proporciona los recursos de toda la producción. El mundo físico y la experiencia sensorial táctil es la clave para trabajar con el medio ambiente. Una ecología de los materiales y la cultura es

* Nota de traducción. En el original italiano: *La manomissione della costituzione geografico-paesaggistica dei luoghi e il conseguente degrado ecologico ed estetico, comporta la perdita, incommensurabile, dei valori simbolici ad esse inerenti*. Véase: Morasso, Massimo (2001). *Carta di Arenzano per la Terra e per l'Uomo*. Recuperado de https://www.comune.arenzano.ge.it/uploads/file/uffici/ambiente/patto_dei_sindaci/CARTA_DI_ARENZANO_PER_LA_TERRA_E_PER_L_UOMO.pdf.

indivisible de los entornos en los que vivimos, que están cambiando como resultado de la intervención humana, del crecimiento de la población, y de las prácticas irresponsables en la extracción y el aprovechamiento de los recursos. La ciencia ayuda a desarrollar nuevos sistemas que puedan compensar estos impactos humanos, y el arte juega aquí su papel.

Los artistas de *Arte, Espacio, Ecología* provienen de muy diferentes orígenes, y sus diferentes prácticas reflejan la diversidad de un mundo donde muchas corrientes, fuentes e influencias se unen para producir una nueva y hermosa hibridación que nos abre a nuevas perspectivas sobre el mundo en el que nos encontramos. Para la tribu de los Haida, de la Columbia Británica (Canadá), algo tan simple como utilizar un martinete tallado en piedra para instalar redes de pesca en el río, es arte. El arte era indivisible de la sociedad y la sociedad inseparable del mundo natural. El mundo natural sigue siendo un contexto para el arte contemporáneo, tanto como el mundo de las imágenes, de la imaginería, ya se trate de una pantalla, un vídeo o una fotografía. Ya sea en parques escultóricos, en colecciones o en obras de arte públicas, el proceso artístico de Chris Booth se basa en elementos indígenas maoríes y aborígenes, captando aspectos de la topografía, la historia natural, las formas del paisaje y, más recientemente, del cultivo de hongos. Booth categoriza estos trabajos como *Losas, Mantas de Tierra, Cantos Rodados, Columnas y Esculturas Vivientes*.

Year of the Blink (2017), de Michael Nicoll Yahgulanaas, muestra una nueva e ingeniosa hibridación del Manga Haida. Su escultura y arte reflejan su ascendencia y tradiciones. La lengua vernácula Haida Manga que utiliza Yahgulanaas, como vemos en *The Flight of the Hummingbird* (2008), una antigua historia de conectividad con la naturaleza, ejemplifica el potencial de la evolución intercultural del arte en el futuro. El antropoceno refleja el impacto de la actividad humana, y si queremos sobrevivir como especie, tenemos que regular, integrar y transformar nuestras acciones y estilos de vida a nivel mundial. Las acciones y eventos de Paul Walde, incluido el *Requiem for a Glacier* (2014) y *Tom Thomson Centennial Swim* (2017), generan nuevas conexiones entre comunidades de personas muy diferentes, tanto del mundo del arte como del mundo en general. Esta es la dirección acertada que está tomando el arte en nuestros tiempos.

Como la cultura, la naturaleza se ha convertido en un fenómeno intocable, lejano, con el que a menudo no nos comprometemos. Es interesante observar cómo los padres y madres de Silicon Valley, con pleno conocimiento de los impactos de las pantallas, animan a sus hijos a no utilizar tecnología. Las imágenes de la naturaleza, las imágenes que representan la cultura, pueden acabar reemplazando a la cultura viva. Por supuesto, es esencial la conexión con el mundo antiguo a través de las imágenes que nos llegan por las pantallas, pero la naturaleza misma es la fuente primordial para la memoria.

Puede estimular el relato y mejorar la imaginación a través de señales reales, muchas señales...

Cuando observamos el diseño y la estética, incluso la arquitectura, de culturas tradicionales, podemos encontrar una poética funcional aparentemente universal, común al arte y al diseño. La casa donde vive Jan-Erik Andersson en Turku, Finlandia, diseñada junto al arquitecto Erkki Pitkäranta, se inspiraba en un cuento sobre una hoja que el propio Andersson escribió. La historia cuenta que, en un mes de agosto, August Strindberg estaba pintando en el parque de Vita Bergen, en Estocolmo, y una gota de su pintura cayó sobre una hoja. La hoja voló con el viento y aterrizó en el alféizar de una ventana en el castillo de Turku, donde estaba encarcelado el rey Erik XIV. El rey dibujó un corazón en la condensación de la ventana y la hoja voló de nuevo para aterrizar finalmente en el lugar donde Andersson iba a construir su casa, *Life on a Leaf* (2009). Esta casa, fruto de la colaboración entre artistas, es donde Andersson y su familia viven actualmente.

Arte, Espacio, Ecología incluye a tres fotógrafos que se han comprometido con el medio ambiente de formas completamente diferentes. Las panorámicas de la tierra de David Maisel ofrecen formas casi abstractas de geoestructuras y morfologías. Nos muestran las fuerzas vitales de la tierra como si fuera un cuerpo vivo, lo que es en realidad. Por otra parte, las fotografías de Robert Polidori sobre las inundaciones en Nueva Orleans, o de estructuras en ruinas y en desintegración, nos dan motivos para una profunda reflexión. Finalmente, Tibor Gyenis, como Jeff Wall, produce instalaciones y luego las fotografía, pero estas instalaciones tienen un impacto ambiental y social en su contexto, que Gyenis cosifica a través de su arte.

Lo que queda de manifiesto a través de estos dos puntos de vista, y de las veinte entrevistas realizadas, es una parábola de la civilización y del poder de la naturaleza, lo interesantes que podemos llegar a ser los humanos, por lo que hemos hecho y por cómo nos adaptamos, creamos y reaccionamos. El funeral ambiental de Paul Walde por un glaciar sugiere un incipiente nuevo romanticismo generado por el cambio climático, con un eco lejano de las pinturas de Caspar David Friedrich. Los parques de arte subacuáticos de Jason deCaires Taylor, que incluyen el Museo Subacuático de Arte cerca de Cancún y la de Isla Mujeres en Punta Nizuc, en México; o el primer museo subacuático de Europa, el Museo Atlántico de Lanzarote, en Islas Canarias, España. Las composiciones de DeCaires Taylor de personas y escenografías realizadas con cemento de PH neutro, existen en un mundo que quizás nunca hayamos visitado, amenazado por el cambio climático, la sobrepesca, la acidificación de los océanos y la pérdida de hábitats. Con los arrecifes de coral en declive y desapareciendo, y el increíble volumen de plástico en nuestros océanos, que dañan y amenazan la vida marina, las esculturas submarinas de DeCaires Taylor proporcionan entornos para la regeneración de corales, algas y vida submarina.

La digitalización del artefacto, de la cultura, nos aleja de la experiencia directa del mundo físico, incluso de la palabra hablada e inmediata, de la conectividad social. La sabiduría adquirida con el tiempo se descarta como la basura, mientras que la basura de datos crece exponencialmente. El arte puede encarnar el respeto mutuo entre el artista y el contexto social y natural del mundo en el que vivimos. En el mejor de los casos, lleva consigo una energía que se trasmite. El artista/actor está involucrado en la reactivación de la imaginación humana, y este proceso implica una comprensión del *capital natural* del mundo, que existe en todas sus regiones geopolíticas. Podemos compartir este conocimiento sobre el capital de la naturaleza con la comunidad global.

¡Necesitamos ejercitar nuestras almas, individual y colectivamente! La coreografía se está desarrollando en tiempo real... y como actores podemos percibir la relación entre el cuerpo y la tierra. El intercambio intercultural entre especies es clave para la supervivencia.

El *Foghorn Requiem* (2013), de Lise Autogena y Joshua Portway, consistente en un concierto que incluye barcos, con sirenas para la niebla, y una orquesta en el faro de Souther, cerca de Newcastle-upon-Thyne (Reino Unido); así como su trabajo en Groenlandia y el proyecto *Black Shoals* (2015-16); todos requieren del compromiso de la comunidad y atañen a sus problemas ambientales en esta era de globalización.

Podemos ver la tierra como un cuerpo. Podemos tratar la tierra como un cuerpo. Podríamos ver nuestros cuerpos como tierra. Podríamos tratar nuestros cuerpos como a la tierra. Podemos respetar la tierra como si fuera nuestro propio cuerpo.

En un sistema basado en la abstracción del valor, donde el capital depende de sistemas crediticios, no existe una ética de causa y efecto. Y entonces la disrupción, la destrucción, la extracción de recursos y sus derivados se justifican como creadores de puestos de trabajo. Pero estos son trabajos a corto plazo, y el falso crédito, una ilusión. Cuidar y regular el uso de recursos, así como generar recursos renovables son valores esenciales para el futuro, para toda la humanidad. Miremos los bosques, los caladeros de pesca, el agotamiento de los recursos subterráneos y submarinos. Existen límites al crecimiento. Tal como ha hecho Islandia, podemos establecer el crédito de la naturaleza como un valor real.

Las esculturas y ensamblajes de Pilar Ovalle involucran la recolección de madera en los bosques chilenos y el aprovechamiento de madera descartada. Ovalle reúne madera desgastada y desechada para construir obras de arte que son un lenguaje por derecho propio: intrincado, íntimo, eco-social, pero siempre arte. Las historias que sus esculturas cuentan son eternas. El escultor brasileño Henrique Oliveira produce instalaciones muy poderosas, intervenciones *on-site*, realizadas reciclando restos de madera contrachapada en

entornos ingeniosos, creando estructuras que expresan la increíble fuerza de la naturaleza en medio de la arquitecturas y estructuras que los humanos construimos. Entender los límites de los recursos es realmente liberador. Hacemos más con menos y desafiamos nuestra creatividad mediante un utilitarismo poético. Aquí es donde el arte puede entrar en juego. De hecho, siempre ha sido parte de la cultura viva. Rara vez se diagnostica clínicamente en culturas vivas. ¡El arte está demasiado cerca de la vida!

La ansiedad viene producida por la fabricación de montañas de productos. David Mach realiza instalaciones inmersivas con toneladas de materiales reciclados, evidenciando lo que consumimos en la vida real, transformándolos en ambientes eco-barrocos a base de revistas, automóviles y camiones usados, objetos que representan la cultura de consumo. Los paisajes digitales de David Mach son sublimes, al igual que sus obras cubiertas de metal con formas de ramas o sus ingeniosos *collages*.

A veces, las acciones, las transiciones y las transformaciones pueden cambiar nuestra perspectiva, nuestra forma de ver lo que puede ser el arte. Las transformaciones no son solo causadas por personas, sino también por animales, peces, hormigas... Las preguntas que preocupan a cualquiera de nosotros son las mismas preguntas que preocupan a cualquier persona en casi cualquier lugar de la tierra. ¿Qué es un recurso? ¿Son los recursos algo que extraemos o eliminamos, o algo que podamos regenerar para las generaciones futuras? Los recursos ocultos pueden enriquecernos. El empirismo o la razón plantea una agenda para la tierra, pero el espíritu sugiere un menú diferente.

El banco de la naturaleza ha sido y sigue siendo vaciado. La tierra todavía tiene algunas reservas de este banco de la naturaleza. Pero ¡cuidado! No habrá nada en la cuenta del mundo del futuro cuando los intereses globales lo eliminen todo. La palabra «desierto» probablemente fue inventada por una civilización que cultivó la tierra. La definición según los diccionarios es algo así como una tierra o región no cultivada y deshabitada por seres humanos. El medio ambiente implica un lugar y algo que lo rodea, un ambiente. De nuevo, aplicamos un diagnóstico estructural a lo que es un sistema ecológico fluido: la naturaleza.

La tecnología y los supuestos pragmáticos que conlleva presuponen una fórmula estructural para todo lo existente: el mundo tal como es. Y así se construye la noción de progreso inmersa en la de tecnología. La tecnología impulsa el progreso, por así decirlo, y los imperativos de la tecnología toman el control. Nuestras psiques internas chocan con las imágenes y lo intuitivo, la imaginación, que se alimenta de la naturaleza; los incontrolados y crecientes volúmenes de datos y las imágenes crean una estética embrutecida, mientras que la naturaleza fomenta un diálogo integrador. Se crea un relato...

¿Cómo se expresa el/la artista con el lenguaje de su propia cultura? ¿Es este lenguaje intercultural o monocultural? La hibridación siempre ha estado

con nosotros. A medida que las civilizaciones caen, las nuevas toman préstamos y adoptan aspectos de estas. Así, el intercambio intercultural forma parte necesaria de la evolución. ¿Cómo devalúa las culturas regionales la mercantilización del arte? Cuando la máquina del mundo del arte gira, absorbe y mercantiliza la especificidad cultural, el aparataje de la cultura del objeto y el mercado dejan a muchos artistas despojados de su individualidad, a medida que son absorbidos por la cultura global. ¡Aunque no a los inteligentes! Estos mantienen la integridad y los valores geoespecíficos, más allá de que se expongan en todo el mundo. A medida que se sanea la diversidad cultural, se convierte en parte de la brecha entre la imagen simplificada, la cultura de datos y el mundo físico. Percibidas dentro de una corriente pragmática, las nuevas tecnologías no son en absoluto pragmáticas: fomentan una cultura pasiva, una visualidad panóptica y desenfocada, siempre informativa. La descentralización o el culto al entretenimiento constituyen hoy, culturalmente, un mantra económicamente obligatorio.

Un arte basado en el intercambio con los sistemas vivos de la naturaleza implica una experiencia directa. Ha llegado el cambio climático. El antropólogo Wade Davis lo ha escrito en *The Wayfinders. Why Ancient Wisdom Matters in the Modern World* (2009):

Como resultado del calentamiento global, la temporada de caza Innu ha sido reducida a la mitad. Nuevas especies de aves como petirrojos han aparecido en el Ártico. Tenemos esta tragedia y tal vez el inspirador ejemplo del Ártico. Un pueblo que ha soportado tanto enfermedades epidémicas, la humillación y violencia en las residencias escolares, la cultura de pobreza inherente al sistema de bienestar, la exposición a drogas y alcohol que ha llevado a tasas de suicidio seis veces superiores a las del sur de Canadá; ahora en la víspera de su resurgimiento como cultura política renacida, social y psicológicamente, se enfrentan a una fuerza más allá de su capacidad para resistir. El hielo se está derritiendo... (p. 213)*.

La economía surge de las mismas raíces que la ecología. La naturaleza es la casa donde todos vivimos. La naturaleza es la capital. Somos parte de la naturaleza. Nuestro capital social siempre se basa en el capital natural. La tierra, el aire, el agua y todas las especies de seres vivos que componen la biosfera de la Tierra son la fuente de cualquier seguridad verdadera. Nuestro ecosistema asegura nuestra supervivencia y bienestar. La naturaleza es la

* Nota de traducción. El original citado es: Davis, Wade (2009). *The Wayfinders. Why Ancient Wisdom Matters in the Modern World*. House of Anansi. Existe traducción al castellano, por Juan Fernando Merino y Juan Manuel Pombo: Davis, Wade (2015). *Los guardianes de la sabiduría. Su importancia en el mundo moderno*. Sílabá Editores.

fuelle de toda economía. El capital natural se ignora en gran medida, al igual que el bienestar producido por entornos naturales y sostenibles.

Descubrimos los mismos fenómenos en el mundo del arte contemporáneo que en el mundo del petróleo. La valoración del arte es tan arbitraria como la de todos los recursos. El arte sin contexto, sin lugar ni pretexto en el mundo vivo parece estar altamente valorado. El arte que representa una desconexión con el mundo físico y natural en el que vivimos, se convierte en una mercancía como cualquier otra. Los caminos que trazamos, que discurren por los campos de la tierra, implican elecciones. Las elecciones son sociales, estéticas, prácticas e involucran al mundo natural.

El intercambio naturaleza-cultura es eterno. La vida es sagrada. Somos parte de la vida. La naturaleza es el arte del que formamos parte.

Réquiem por un glaciar

PAUL WALDE*

Paul Walde es artista, compositor y comisario. Su trabajo sugiere inesperadas interconexiones entre paisaje, identidad y tecnología. Entre las exposiciones más recientes de su obra, se encuentran: *Au Loin Une Île*, en Mains d'Oeuvres, París, Francia (2018); *Records and Wireframes*, en Dundee Contemporary Art, como parte del Festival NÉON de medios digitales en Dundee, Escocia (2017); y *The View from Up Here*, en el Museo de Anchorage, Alaska, y el Nordnorsk Kunstmuseum en Tromsø, Noruega (2016 y 2017). En 2013, completó *Requiem for a Glacier* [fig. 1], una *performance* sonora *site-specific*, realizada por un coro de cincuenta y cinco voces y una orquesta en vivo en el glaciar Farnham, en las montañas Purcell, Columbia Británica. *Requiem for a Glacier* se produjo posteriormente en una instalación de vídeo y sonido multicanal, como parte esencial de exposiciones individuales del artista en Canadá: WKP Kennedy Gallery, North Bay, Ontario (2017); Galería de arte L'Université Laval, ciudad de Quebec, Quebec (2014); Galería de arte Evergreen, Coquitlam, Columbia Británica (2014); Centro de Arte Oxygen, Nelson, Columbia Británica (2014); y Centro Cultural Langham, Kaslo, Columbia Británica (2013). En 2012 se trasladó a Victoria, Columbia Británica, donde es profesor asociado de artes visuales y jefe de departamento en la Universidad de Victoria. Walde es miembro fundador de Audio Lodge, un colectivo de arte sonoro canadiense y de Experimental Music Unit (EMU), grupo de música experimental con sede en Victoria.

JKG: ¿Puedes hablarme de *Requiem for a Glacier*? Parece una ofrenda a la naturaleza...

* Nota de traducción. Véase la página web del artista: <http://paulwalde.com/>



Figura 1. *Requiem for a Glacier* (2013). Fotograma de videoinstalación. Cámara: Aaron Veale. Imagen cortesía del artista

PW: Sí. El trabajo se concibió como un funeral prematuro por el glaciar Farnham, que sigue aún ahí, pero que cada día disminuye y está amenazado por un importante proyecto de construcción de una estación de esquí. La pieza fue escrita e interpretada para el glaciar, no hubo audiencia. La pieza celebra el glaciar, imaginando su funeral, deseando que su vida posterior sea eterna. Analiza algunas de las causas de su muerte, incluida la acumulación de CO² en la atmósfera y el proyecto de desarrollo turístico que fue aprobado por el Gobierno de la Columbia Británica en 2012.

JKG: ¿Quién hizo la composición?

PW: Yo mismo la hice. Esta fue mi primera pieza para orquesta y coro, y mi pieza más extensa hasta la fecha. Comencé a trabajar con notación musical en el 2000, para mi exposición *Northern Symphony* en V. MacDonnell Gallery en 2001, para la que compuse un cuarteto de cuerda de cinco movimientos basado en las marcas de roídas de los castores en el tronco de un árbol talado frente a mi estudio. Con el *Requiem*, pude ampliar mis ideas sobre la música, la música clásica como un significante de «alta cultura»; de esta manera el público entiende que está teniendo lugar una actividad cultural. Realizar un trabajo en un lugar y en un paisaje específico implica, en un sentido general, que el paisaje en sí es parte de la cultura. Por supuesto, las culturas indígenas llevan diciendo esto durante milenios, pero la sociedad norteamericana llega tarde al emplear este concepto.

JKG: ¿Supuso mucha logística?

PW: ¡He llegado a dar una charla de una hora solo para hablar de ello! Pasé un año y medio trabajando en la logística para este proyecto. Tuve la ayuda de Kiara Lynch, que era la comisaria del Centro Cultural Langham, organización colaboradora desde un principio, y fue ella quien invitó a la



nación Kootenay a participar. El proyecto involucró a cerca de 100 personas: 55 artistas, conductores, sherpas, catering, un equipo de seguridad de montañismo y un equipo de filmación. Meses de ensayos vocales y 3 días de ensayos generales con todo el grupo en Nelson. Logísticamente, tuvimos que apanárnoslas para conseguir llevar a todo el mundo a esta ubicación remota, que está a cuatro horas conduciendo hacia las montañas Purcell, por una interminable carretera desde Invermere. Dos días antes de llegar, la carretera estaba cerrada debido a los deslizamientos de lodo causados por el calentamiento global. Se había derretido el *permafrost* a gran altitud, que normalmente permanece congelado. Tuve que hacer reajustes para alimentar y albergar a todo el grupo y asegurarnos de que no se dejara nada en el lugar, incluidos los desechos humanos. Como te puedes imaginar, esta fue toda una empresa. La pieza terminó adquiriendo un fuerte cariz activista, ya que muchos lugareños de ambos lados de los Kootenays estaban interesados en participar en el proyecto. En ese sentido, el compromiso de la comunidad con el concepto de la obra lo hizo posible. Desde la perspectiva del montañismo, tuve la suerte de tener a Pat Morrow, que es la primera persona en escalar las siete cumbres más altas de los siete continentes. Pat fue quien nos llevó por primera vez a Farnham en 2012 para visitar el lugar y ponernos en contacto con algunos de los mejores guías de montaña. Además, también se ofreció como voluntario, uniéndose al equipo como camarógrafo.

JKG: Para *Tom Thomson Centennial Swim* (2017) coreografiaste a nadadores y fue realmente una inmersión en la naturaleza de Canoe Lake, como la de Tom, un artista que nunca separó la naturaleza de las llamadas actividades humanas...

PW: Los nadadores y los músicos sincronizados se convierten en indicadores de que algo cultural está ocurriendo en el paisaje, de que el paisaje es un lugar para la actividad cultural. En la obra, los movimientos de los nadadores hacían referencia al movimiento de los troncos –un paisaje que era habitual en Canoe Lake hace 100 años–, así como a relojes y al paso del tiempo, tanto hacia adelante como hacia atrás, en referencia a la efeméride del Centenario de Canadá, en 1968. Parte del trabajo consistía en afrontar la ironía de que el tema favorito de Thomson, el lago, fue también lo que literalmente lo «consumió». Relacionar todo esto con una prueba de natación de larga distancia fue una forma de tentar al destino, y una oportunidad para explorar y comprender este paisaje y su historia a través de una experiencia performativa. El agua estaba fría, oscura y de color té, las corrientes en Canoe Lake son impredecibles entre las islas; aunque había pasado varios días en el lago era fácil desorientarse, que es exactamente lo que sucedió durante el evento. Fui arrastrado fuera del recorrido por fuertes corrientes y vientos, y terminé muy cerca de donde se descubrió el cuerpo de Thomson. Esto no era parte del plan: el plan era nadar el curso más corto, desde el extremo sur del lago hasta el *Tom Thomson Memorial Cairn* en el extremo norte. Estas descripciones del agua, lo que subyace debajo de la superficie de las cosas, resultan poco evidentes en las pinturas de Thomson. El baño en sí representa la lucha necesaria para sobrevivir en el paisaje y la formidable fuerza que esto representa. La pieza también intenta resaltar lo joven que es Canadá como nación y, por tanto, lo escueta que es la historia del arte no indígena en este país. Es asombroso que la *Fuente* de Duchamp se expusiese por primera vez el mismo año de la muerte de Thomson, 1917*. El evento fue diseñado alrededor del concepto principal de «viajar» todo un periodo que abarcase cien años: comenzar en 2017 en un extremo del lago y llegar a 1917 en el punto medio, el mismo día de la muerte de Thomson, regresando así a 2017 al final del nado. La comunión con Thomson tuvo lugar en este punto medio, el 8 de julio de 1917, con un minuto de silencio que se registró desde el fondo del lago.

JKG: ¿Hubo un componente musical?

PW: Hubo un componente musical: *Passing Through Water* (2017) fue compuesta para acompañar el recorrido a nado de tres kilómetros de longitud por el lago Canoe. La pieza fue escrita para cuatro instrumentos de viento y mandolina (que es el instrumento que tocaba Thomson). La métrica y los tiempos están adaptados a mi frecuencia de nado, en relación a mis patadas y mis brazadas, que se alternan de un 6/4 en la primera mitad a 4/4 en la segunda mitad. Yo quería que la partitura fuera algo que pudiera

* Nota de traducción. Se refiere a la obra *Fountain* (1917), de Marcel Duchamp.

haber sido concebido en cualquier momento de los últimos 100 años. El trabajo atemporal de Erik Satie fue una inspiración para esta empresa, particularmente *Vexations* y *Gnossiennes* (ambos c. 1893). La natación de larga distancia es muy repetitiva, es una actividad rítmica y meditativa, por lo que el reto estaba en crear una obra que fuera a la vez parecida a un *dirge* –un canto fúnebre–, hipnótico, pero transformador. Una de las limitaciones de la pieza era componer una obra de unos 45 minutos de duración que pudiera adaptarse a una banda de música con liras, atriles portátiles en miniatura e instrumentos que cupieran en una canoa, y que los músicos pudieran tocar cómodamente; esto se logró escribiendo una partitura modular, en la que se repiten secciones y los elementos se intercalan sonoramente.

JKG: ¿R. Murray Schafer fue una inspiración para ti en cuanto al enfoque cultural ambiental que concibes?

PW: Murray Schafer sería más un antecedente que una influencia directa en mi trabajo, principalmente por lo difícil que resulta escuchar de primera mano la mayor parte de su trabajo, ya que no es sencillo conseguir las grabaciones. Dicho esto, respeto profundamente la labor que ha hecho y sigue haciendo, especialmente en torno a la definición de ecología acústica y su trabajo realizado directamente en el paisaje, como en la serie *Patria* (1998). Sin embargo, estoy mucho más influenciado por el trabajo de John Cage, cuyo pensamiento, conceptos y música han sido una influencia directa.

JKG: ¿Cómo evolucionaste para hacer proyectos como *Alaska Variations* (2015-16)? [fig. 2].



Figura 2. *Alaska Variations. Dance I*. 2015-16. Fotograma de videoinstalación de 3 canales. Cámara: Michael Conti. Imagen cortesía del artista

PW: La música y la composición han sido una parte de mi práctica artística desde el año 2000, cuando empecé a trabajar en *Northern Symphony*, una instalación que contó con una partitura para un cuarteto de cuerda basado en las marcas de las roídas de los castores encontradas en un árbol talado frente a mi estudio en el norte de Ontario, Canadá. En esta obra, la composición de música clásica fue utilizada como un significante cultural en contraste con la información encontrada en la naturaleza. Este enfoque a la hora de usar la notación musical estándar ya lo había utilizado más recientemente en *Requiem for a Glacier*, un sonido en vivo específico para el lugar donde se interpretaba, con un coro de cincuenta y cinco voces y una orquesta. El *Requiem* fue un oratorio con cuatro movimientos basado en textos encontrados relacionados con políticas locales y datos climáticos. También fue significativo para el desarrollo de *Alaska Variations* el hecho de que el *Requiem* fuera adaptado para ser grabado y formar parte de una composición multimedia. Este trabajo combinó la grabación en vivo con metraje adicional –grabado en el mismo lugar– de secuencias performativas con algunos de los participantes en la actuación inicial.

Durante los últimos veinte años también he trabajado con notación gráfica, en la que la información visual describe la música que se reproducirá, en lugar de la notación musical estándar. La mayor parte de mi trabajo en esta área ha consistido en registrar información de la naturaleza directamente, e interpretarla a partir de estos registros, como si fuesen esporas de hongos. Además de esto, me ha interesado la notación verbal, o partituras instructivas, en las que la prosa se utiliza para dar pautas a los intérpretes o ejecutantes. Este tipo de puntuación tiene más sentido cuando los objetivos del trabajo son menos musicales, más conceptuales, científicos o indeterminados. A lo largo de los años, he acumulado una colección bastante grande de estas partituras, que en su mayor parte no se han ejecutado. De hecho, muchas son irrealizables debido a su naturaleza visionaria.

Desde que inicié mi práctica profesional en 1994, he usado el paisaje como un dispositivo para cuestionar problemas de identidad, tecnología y las presiones a las que se enfrenta el medioambiente. El calentamiento global se convirtió en el foco de esta investigación en 2003, en un viaje de investigación al Yukón durante el cual me di cuenta del problema del derretimiento del *permafrost* y el impacto que esto tiene en el clima global.

En 2015, por invitación de Julie Decker, directora del Anchorage Museum, viajé a Alaska por primera vez, en una visita para preparar mi estancia en Polar Lab prevista para el año siguiente. Durante esta visita pasé gran parte del tiempo experimentando a la intemperie con los materiales disponibles e interactuando directamente con el paisaje. En un viaje de un día al glaciar Matanuska con el artista de Anchorage Michael Conti, me interesó el sonido de nuestros bastones de esquí perforando la nieve, en un paisaje por

lo demás silencioso. Caminando sobre hielo expuesto, bajo el cual el agua había retrocedido, noté que el bastón de esquí al atravesar el hielo era capaz de hacer una descripción sónica del grosor, el carácter del hielo y el espacio que se situaba debajo. Este fue el origen de *Ice Record*, una de las nueve piezas en *Alaska Variations*.

Al regresar a Victoria, donde actualmente vivo y trabajo, agregué esta partitura a otras que había escrito previamente. Entonces se me ocurrió que varias de estas partituras podrían interpretarse en Alaska y que realizarlo en este entorno sería elaborar variaciones de estas piezas que reflejarían las especificidades del momento y el lugar en que fueron realizadas. Como composición resonarían metafóricamente entre sí, produciéndose una especie de retrato de este entorno.

Además de las partituras instrumentales, quería repetir el enfoque que usé para *Northern Symphony* utilizando la interpretación del material encontrado en el lugar, así como notaciones gráficas basadas en formas de la naturaleza. El tema para ambos enfoques apareció poco después de llegar a Anchorage, en febrero de 2016, cuando visité el Glen Alps Trailhead and Lookout, que es parte del Parque Estatal Chugach, pero está ubicado dentro de la ciudad de Anchorage. Fui a Glen Alps para explorar posibles ubicaciones para realizar algunas partituras porque buscaba espacios relativamente tranquilos cerca de la ciudad, que fuesen cómodos para viajar con el equipo, el personal y los músicos. Estando allí me interesé por la distribución de la flora en el lado del pico Little O'Malley que, según una investigación, está en transformación debido al cambio climático. Decidí mapear la vegetación existente y traducir la ubicación y el tamaño de los árboles y arbustos en notación estándar, siendo cada especie representada por un grupo de instrumentos. El resultado fue *Glen Alps*: una partitura escrita para tenor, soprano, cuarteto de cuerda y percusión. Se realizaron para la instalación cuatro variaciones de este mismo tema musical, lo que ayudó a vincular los elementos tan dispares del álbum. Su libreto estaba basado en los nombres latinos de la flora representada en la obra.

En la primera visita a Glen Alps, también descubrí una gran cantidad de mordiscos de alces en los árboles de los senderos que conducen a Little O'Malley. He trabajado con marcas de animales encontradas en el campo desde 1995, pero no había retomado esta parte de mi investigación desde hacía más de una década. Aunque me crié en el norte de Ontario, cerca de los Grandes Lagos, y pasé una buena parte de mi vida adulta allí, nunca había visto alces mordisqueando del modo que lo hacen en esta zona, donde utilizan los senderos para acceder fácilmente a los árboles. Anteriormente, en mi obra había usado técnicas de grabado para registrar esta información –impresión en relieve y calcos–. Sin embargo, en esta ocasión las marcas eran demasiado grandes e inaccesibles para capturarlas de una manera práctica.

Algunos experimentos iniciales con fotografía también resultaron poco prácticos debido a la naturaleza de las marcas, así como a la escala, altura y ubicación, muy alejadas del camino o simplemente porque se encontraban bajo la nieve. Al final me decidí por un método que todavía no había utilizado para crear una partitura: el *video-gráfico*. Pude capturar estas marcas realizando un paneo de arriba abajo y entre los troncos de los árboles; en la postproducción orquesté el modo en el que se iban a reproducir, así como la velocidad y duración. Mientras rodaba la partitura, me imaginé las voces y el modo de ejecutarla, y también me inspiró el trabajo del violonchelista Alex Waterman, de Nueva York, decisivo en el resultado final. Waterman no es solo un instrumentista tremendamente consumado, sino también musicólogo con amplios conocimientos y experiencia con la notación gráfica. Alex accedió gentilmente a interpretar una partitura titulada *Gnaw IX*, que rememora los títulos de obras anteriores relacionadas con marcas de roeduras de principios de los noventa, y sin duda porque *Gnaw* también era el título de una obra de Janine Antoni*. Durante mi estancia en Polar Lab decidí trabajar con una serie de partituras registradas con la cámara que servirían como base de un sonido multipantalla y una vídeo-instalación. Empecé con ocho puntajes, todos escritos antes de dicha estancia, cinco de los cuales se interpretaron: *5 Planes, Battery* (renombrada *All Terrain*), *Ice Record*, *Experimental Climate Change Research No.1*, y *Dance 1*, así como una variación adicional de *Ice Record: Ice Groove* y el mencionado *Gnaw IX* y *Glen Alps*.

La partitura de *Glen Alps* se escribió durante la residencia y se grabó inmediatamente en Surreal Sound, del productor de Anchorage Kurt Reimann, con un conjunto de músicos locales reclutados rápidamente, que incluyeron a la solista Judy Berry –componente de la Compañía de la Ópera de Anchorage–. El rodaje se realizó en la antigua Love Church (actualmente estudios para artistas en Spenard), así como en Glen Alps Trailhead and Lookout. Se realizaron cuatro versiones de la grabación en la postproducción: se incorporaron vídeos de *performances* en vivo, *performances* grabadas, así como animaciones representando gráficamente la partitura que se editaron para acompañar las variaciones. *Glen Alps Variations* incluye una grabación en directo que se utiliza para acompañar las imágenes de la iglesia: una versión re-espacializada que suena como si se estuviera en una enorme catedral, realizada con la toma de la ubicación de los vocalistas, una versión en la que la animación de la partitura se reproduce en sentido inverso, y una versión final que combina metraje y audio de todas las partituras en una mezcla de compilación del álbum.

* Nota de traducción. Se refiere a la obra titulada, como se ha establecido, *Gnaw* (1992), de Janine Antoni.

Alaska Variations fue una oportunidad para mí, donde tomé conciencia de varias ideas que había estado desarrollando durante años, incluida una gran variedad de formas de interpretación, de trabajo con artistas y músicos locales, y de la creación de una obra cuyo enfoque está determinado, en gran parte, por su relación con un tiempo y un lugar concretos. La intersección de la Alaska urbana con los vastos espacios naturales que la rodean propició una mirada sobre la invasión humana de los espacios salvajes del norte, los efectos de nuestra presencia allí y en el planeta, al tiempo que saludó lo que es de verdadero interés en estas relaciones.