



TODAS LAS PALABRAS  
PARA DECIR ROCA  
ALL THE WORDS FOR ROCK

**TODAS LAS PALABRAS  
PARA DECIR ROCA  
NATURALEZA Y CONFLICTO**

ALL THE WORDS FOR ROCK  
NATURE AND CONFLICT

24 NOVIEMBRE 2017 – 27 MAYO 2018 24 NOVEMBER 2017 – 27 MAY 2018

c e n t r o d e  
a r t e s v i s  
u a l e s f u n  
d a c i ó n h e  
l g a d e a l v  
e a r c á c e r e s

**EXPOSICIÓN**

EXHIBITION

COMISARIO  
*CURATOR*

Julián Rodríguez

COORDINACIÓN  
*MANAGEMENT*

María Jesús Ávila

PRODUCCIÓN  
*PRODUCTION*

Roberto Díaz

Alberto Gallardo

REGISTRO  
*REGISTRAR*

Antonio A. Caballero

ADMINISTRACIÓN  
*SECRETARIATS*

Ángela Sánchez

María de los Ángeles Martínez

TÉCNICO DE AUDIOVISUALES  
E ILUMINACIÓN

*AUDIOVISUAL TECHNICIAN  
AND LIGHTING*

Carlos Rodríguez

Creamos Technology

TRANSPORTE  
*TRANSPORTATION*

Exgoarte

MONTAJE  
*INSTALLATION*

Exgoarte

Colaboración  
*Collaboration*

Mario S. Brown

José Manuel Calle

Emma García

Sara Jorge

Elizabeth Murillo

Ester Ollero

Sara Vicente

SEGURO  
*INSURANCE*

Axa Art

**CATÁLOGO**  
CATALOGUE

**EDICIÓN**  
*EDITION*

Centro de Artes Visuales  
Fundación Helga de Alvear  
Cáceres

**CONCEPTO**  
*CONCEPT*

Julián Rodríguez

**TEXTOS**  
*TEXTS*

Julián Rodríguez  
Eva Lootz  
Guillermo Altaras  
Jesús Aguado  
César Rendueles  
Rubén Hernández  
Sergio Rubira  
Alberto Santamaría  
Henry David Thoreau  
Robert Macfarlane  
Luis Francisco Pérez

**DOCUMENTACIÓN**  
*DOCUMENTATION*

Roberto Díaz

**TRADUCCIONES**  
*TRANSLATIONS*

Logios Traducciones

**PRODUCCIÓN**  
*PRODUCTION*

Futura

**DISEÑO**  
*DESIGN*

www.inmedia-estudio.com

**FOTOCOMPOSICIÓN**  
**Y FOTOMECÁNICA**  
*LAYOUT*  
*AND COLOR SEPARATIONS*

Tercero mar

**IMPRESIÓN**  
**Y ENCUADERNACIÓN**  
*PRINTING*  
*AND BINDING*

Tercero mar

**CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS**  
*PHOTOGRAPHIC CREDITS*

Archivo Helga de Alvear  
Joaquín Cortés

ISBN: 978-84-942467-3-9  
DEPÓSITO LEGAL: CC-368-2017

HECHO EN ESPAÑA  
*MADE IN SPAIN*

Henry David Thoreau  
*Walden*  
*Musketaquid*  
*Un paseo de invierno*  
Errata naturae editores

Robert Macfarlane  
*Naturaleza virgen*  
Alba Editorial

El comisario quiere agradecer su ayuda a las siguientes personas en la preparación de este catálogo:  
*The curator wishes to thank the following people for their help in the preparation of this catalogue:*  
Irene Antón y Rubén Hernández (Errata naturae editores), Luis Magrinyà y Cristina López (Alba Editorial), Robert Macfarlane, Giulia Bernabe, Isabella Depiazzi, Alex Bowler, Alejandro Schwartz

© de esta edición/ *this edition*:  
Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear Cáceres  
© de los textos/ *all texts*:  
sus autores/ *the authors*  
© Alba editorial/Catalina Martínez Muñoz, Errata naturae editores Marcos Nava, Miguel Ros González  
© Robert Macfarlane/Granta Books  
© de las imágenes/ *all images*:  
sus autores/ *the authors*  
© Sergi Aguilar, Lothar Baumgarten, Joseph Beuys, Peter Hutchinson, Richard Long, Eva Lootz, Mitsuo Miura, Julian Rosefeldt, Karin Sander, Adolfo Schlosser, VEGAP, Cáceres, 2017  
© Estate of Gordon Matta Clark/ VEGAP, Cáceres, 2017  
© Manolo Millares. VEGAP, Cáceres, 2017  
© Albert Renger-Patzsch-Archiv/Ann und Jürgen Wilde/VEGAP, Cáceres, 2017  
© Estate of Robert Smithson/ VAGA, NY-VEGAP, Cáceres, 2017

**FUNDACIÓN  
HELGA DE ALVEAR  
PATRONATO  
BOARD OF TRUSTEES**

**PRESIDENTA  
PRESIDENT**

LEIRE IGLESIAS SANTIAGO  
Consejera de Cultura e Igualdad  
de la Junta de Extremadura  
*Minister of Culture and Equality,  
Government of Extremadura*

**VICEPRESIDENTA  
VICE-PRESIDENT**

HELGA DE ALVEAR

**VOCALES  
BOARD MEMBERS**

ÁLVARO SÁNCHEZ CORTINA  
Diputado de Cultura de la Excma.  
Diputación de Cáceres  
*Deputy of Culture of the Hon.  
Provincial Council of Cáceres*

ELENA NEVADO DEL CAMPO  
Alcaldesa-Presidenta del Excmo.  
Ayuntamiento de Cáceres  
*Mayoress-President  
of the Ayuntamiento de Cáceres*

SEGUNDO PÍRIZ DURÁN  
Rector Magnífico de la  
Universidad de Extremadura  
*Rector of the Universidad  
de Extremadura*

FRANCISCO PÉREZ URBAN  
Director General de Bibliotecas,  
Museos y Patrimonio Cultural de  
la Junta de Extremadura  
*General Director of Libraries,  
Museums and Cultural Heritage  
of the Government  
of Extremadura*

JOSÉ JIMÉNEZ JIMÉNEZ

JOSÉ MARÍA VIÑUELA DÍAZ

**SECRETARIO  
SECRETARY**  
RAFAEL FUSTER TOZER



Cuando la Junta de Extremadura, junto a otras instituciones públicas extremeñas, apoyó la generosa propuesta de Helga de Alvear de compartir su colección con la sociedad, estaba apostando por la cultura como motor de desarrollo económico y social, como oportunidad para nuestra tierra, por el valor del arte y de los creadores. Potenciar y difundir la creación artística contemporánea es tomar el camino de la creatividad, la innovación, la investigación, la educación; en definitiva, por la firme creencia de que la cultura es una riqueza que nos posiciona y nos proyecta en el exterior.

Desde que el Centro de Artes Visuales de Cáceres, regido por la Fundación Helga de Alvear, se abriera al público con *Márgenes de silencio*, se han llevado a cabo en este centro una serie de exposiciones temporales que revisan, desde distintos puntos de vista, la que puede considerarse la más importante colección privada de arte contemporáneo internacional de España y una de las más importantes de Europa.

*Todas las palabras para decir roca. Naturaleza y conflicto* se suma a las exposiciones realizadas hasta ahora sobre la Colección, muestras participativas, en las que el espectador deja de ser un receptor pasivo para intervenir activamente en el proceso. Está comisariada por Julián Rodríguez, extremeño, de Ceclavín, que ha desarrollado una prestigiosa carrera llena de reconocimientos como escritor, director literario y comisario, principalmente de proyectos vinculados a su propia galería, Casa sin fin, pero con interesantes colaboraciones fuera de ella, como es este caso.

La exposición parte de unos versos del poeta Gary Snyder para revisar un número importante de obras que tienen en la naturaleza su nexo de unión. De manera formal en unos casos, simbólica en otros, contemplativa a veces y otras activa, se aborda el tema natural en las obras de artistas como Robert Smithson, Richard Long, Lothar Baumgarten, Adolfo Schlosser, Mathias Goeritz, Manolo Millares o Elena Asins. Otros como Cildo Meireles, Rodney Graham o



Karin Sander revisan la cuestión desde distintos géneros de la Historia del Arte, como el retrato, el trampantojo, la *vanitas* o la naturaleza muerta. La exposición se acompaña de reflexiones del propio Gary Snyder así como de otros relevantes «intérpretes» contemporáneos en cuanto a naturaleza y conflicto se refiere.

Snyder habla de las «lecciones de lo salvaje» y de cómo el aprender a descifrar los mandalas de la naturaleza nos puede ayudar en los laberintos de nuestras propias vidas. En uno de sus ensayos hacía la siguiente reflexión: «cuando uno se adentra en un camino trillado vuelve con las manos vacías, razón por la cual tiene que atreverse a adentrarse en lugares no roturados y sin explorar». Esta invitación de Snyder encaja a la perfección en una región como la nuestra en la que un escaso desarrollo industrial en el pasado nos recompensa en la actualidad con una naturaleza en un maravilloso estado de conservación.

Adentrémonos pues en esta muestra como el que se adentra en un bosque, para perdernos y encontrarnos.

Leire Iglesias Santiago  
CONSEJERA DE CULTURA E IGUALDAD

**Denise Bellon**

*Sin título (Costa de Marfil) | Untitled (Ivory Coast), 1939*







**Mark Klett**

*«Competition Hill», Glamis, California, 2/14/87, 1987*





Julián Rodríguez

## CULTIVAR UN ZARZAL

*A Álvaro Perdices, hortelano y artista*

En su imprescindible libro *El olivo y el acebuche*, el escritor italiano Vincenzo Consolo distingue en cierto pasaje, sirviéndose de la figura de Ulises, entre la vida, digamos, salvaje (él la llama «bestial») y la vida en el seno de una sociedad civil. La primera, para él, conduce de algún modo a la aniquilación de la humanidad; la segunda, a la salvación en el seno de una cultura. El título del libro es, también, muy claro: el acebuche es la variedad silvestre del olivo, su antecesor antes de que el hombre «interviniera en él». Esta defensa de la cultura, de *lo cultivado* (de Europa en definitiva, como señaló una parte de la crítica al leer el libro), fue matizada, sin embargo, por el propio autor unos quince años después: durante ese periodo (nuestro particular *fin de siècle*) había comprendido que debíamos preservar un espacio para lo salvaje, lo natural, sí, y no se trataba de un simple juego de palabras, queríamos seguir siendo hombres («Humanos»); la naturaleza inalterada debía conservarse junto a la cultivada, ambas eran necesarias. Pero lo que sabemos hoy, a pocos años de la muerte de Consolo, es que una de ellas, la primera, ha sido, *desarbolada* (ahora sí un juego de palabras), más aún. A esta conclusión no llegó el siciliano por ese «gusto por el paisaje» que Hussey (en *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*) y Bodei (en *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza*) han analizado con sutileza, sino al comprender que hoy el hombre «político» no puede vivir tan sólo en la ciudad (la πόλις). La política, como el arte, según intuyó Baudelaire en algunos momentos de *El pintor de la vida moderna*, ha de ser intérprete de su tiempo.

En otro (tiempo), el de San Gregorio, según nos recuerda José Emilio Bueruía, los hombres se dividían entre corderos y elefantes. En aquel vocabulario simbólico, «corderos eran los simples e iletrados, y elefantes los eruditos. El pontífice decía que los primeros vadeaban sin dificultad el río de las Escrituras, mientras que los segundos, paradójicamente, solían hundirse en las mismas aguas». Esa encantadora división, más del lado de las tesis de aquel Consolo de lo que podría parecer en una primera lectura, ha sido no ya *desarbolada*, sino adulterada. Por usar un verbo de este tiempo.

Que no se entienda esta exposición, ni estas palabras, como una nostalgia del mundo salvaje que está, parece, a punto de desvanecerse, sino más bien como una acción (una reflexión) sobre el espacio que ocupamos y el lugar que habitamos. Hoy, aunque sea durante unas horas, en la propia Fundación Helga de Alvear, en esta misma ciudad, Cáceres, rodeada de huertos (La Ribera del Marco) y campos.

8 de julio de 1974. Carta abierta a Italo Calvino. Firmada por Pier Paolo Pasolini. «Limitación de la historia e inmensidad del mundo rural.» Ese título, o este otro: «Carta abierta a Italo Calvino» (recogida luego en *Escritos corsarios*). «Maurizio Ferrara dice que yo añoro una “edad de oro”, tú afirmas que añoro la “Italita”; todos dicen que añoro algo, dándole a esta añoranza un valor negativo y convirtiéndola en cómodo blanco.» Pasolini ya ha explicado su parecer sobre este asunto, ya cree haberse explicado, suficientemente. En otras ocasiones. Incluso en el mismo periódico (*Paese Sera*, nacido en la postguerra y calificado todavía hoy de «filocomunista»). «¿Añorar yo nuestra “Italita”? ¿Entonces es que no has leído ni un solo verso de *Las cenizas de Gramsci* o de *Calderón*, que no has leído ni una sola línea de mis novelas, que no has visto ni una sola secuencia de mis películas, ¡que no sabes nada de mí! Porque todo lo que he hecho y lo que soy, *excluyen* de por sí que pueda añorar aquella Italia. A menos que consideres que yo he cambiado radicalmente (...) La “Italita” es pequeñoburguesa, fascista, democristiana; es provinciana y está al margen de la historia; su cultura es un humanismo escolar formal y vulgar. ¿Pretendes que yo añore todo eso?» Lo que Pasolini añora en realidad es lo que antes, en el pasado (¿hasta cuándo?) llamábamos mundo rural (aún en esta época), pero no la “Italita” que se entregó al fascismo, o que *siempre* había sido fascismo. (Como también la Pequeña España de Malraux —¿o de Orwell?—, la España fascista antes del fascismo, la España latifundista antes de

la palabra latifundio. La Extremadura latifundista.) Aquellos hombres no vivían la «edad de oro», sino la del pan: «[Aquellos hombres] vivían esa que Chilanti ha llamado la *edad del pan*; es decir, que eran consumidores de bienes estrictamente necesarios. Y quizá era eso lo que hacía tan necesaria su precaria vida [...] El que yo añore o deje de añorar ese universo campesino es asunto mío. Lo que no impide de ninguna manera que yo ejerza mi crítica del mundo actual *tal como es*: pudiendo hacerlo más lúcidamente al sentirme desvinculado y al aceptar sólo estoicamente vivir en él».

En un libro donde se reflexionaba sobre estos asuntos (*Cultivos*), decía uno mismo en voz alta: «Me gusta la tierra no como campo de cultivo, sino como paisaje». ¿Lo decía el niño que había vivido en la extremeña Sierra de Gata hasta los diez años, el descendiente de labriegos, mitad hurdano y mitad ceclavinerio? ¿Qué debemos añorar del *mundo rural*? ¿Qué debemos conservar del mundo rural? ¿Qué significan hoy, realmente, esas palabras? ¿Cuánto tiempo le queda de vida a ese mundo? A lo salvaje, ¿se oponen tanto el mundo rural como la ciudad? ¿O es la conservación de cierto mundo rural la que conseguirá conservar, de paso, el mundo salvaje? No sólo nos hacemos estas preguntas, sino algunas más: ¿Es el mundo rural sólo de los campesinos? ¿Cuándo Sciascia utilizaba los términos «patria rural» a qué se refería exactamente? ¿Cabe la ausencia de «sometimiento» en una expresión auténtica y verdadera (me estoy adelantando a Pasolini) de lo que llamamos mundo rural? «Sé muy bien, querido Calvino —sigue Pasolini—, [que hay que] derribar las paredes de la «Italita», y asomarme a otro mundo: el mundo del campo, el mundo subproletario y el mundo obrero. El orden con que cito estos mundos depende de la importancia de mi experiencia personal, no de su importancia objetiva. Hasta hace pocos años éste era el mundo preburgués, el de la clase dominada (...) El universo campesino (al que pertenecen las culturas subproletarias urbanas y, precisamente, hasta hace pocos años, el de las minorías obreras, que eran verdaderas y auténticas minorías) es un universo transnacional: que no reconoce a las naciones. Es el residuo de una civilización precedente (o de un cúmulo de civilizaciones anteriores, todas ellas muy análogas entre sí).»

«Mundo salvaje, campesinado, metrópolis.» Benjamin se pregunta sobre ello en sus días de «conversación» con su amigo Bertolt Brecht, y éste, que habla primero de espacios intermedios y de espacios consecutivos, toma el símil de una cascada de agua y su «dispersión siguiente» (dice Brecht) para hablar



de unos mundos y otros. Toda esa conversación arranca, al parecer, de unas palabras de Goethe. Precisamente, en el reciente y sugerente *La montaña y el arte*, de Eduardo Martínez de Pisón, éste nos dice: «La expresión escrita de los sentimientos ante el espectáculo de la naturaleza que proporciona la cascada será casi contemporánea e inmediatamente posterior, por ejemplo con Rousseau en 1761, con Garvey en 1769, con Goethe en 1779 (“el alma del hombre se parece al agua”) y con Wordsworth en 1793».

Esta exposición podría haberse titulado como la segunda parte, «Del jardín a lo salvaje», de un libro fundamental, *Wanderlust. Una historia del caminar*, de Rebecca Solnit. Una de las principales «líneas de fuerza» de la Colección Helga de Alvear la constituye, sin duda, un importante número de obras que tienen la naturaleza como eje o como materia paralela de discusión. Se reúnen en esta exposición, amparadas en los versos del poeta Gary Snyder (uno de los grandes «intérpretes» contemporáneos de dicho asunto), muchas de ellas; en un proyecto que recorre también, aunque sea tangencialmente en ciertos momentos, algunas de las reflexiones más relevantes sobre uno de los grandes problemas de este tiempo, y lo hace en un lugar, Extremadura, donde un retraso antaño negativo (debido a la ausencia de revoluciones industriales) ha *provocado*, a la postre, una envidiable conservación de la naturaleza en muchos lugares de su territorio. En un conocido ensayo, Snyder nos recordaba, y la lectura que hizo de él Jesús Aguado dio pie a este énfasis, «que cuando uno se adentra en un camino trillado vuelve con las manos vacías, razón por la cual tiene que atreverse a adentrarse en lugares no roturados y sin explorar». Tal cosa, para algunos visitantes, propondrá esta muestra: explorar. «Como se exploran un bosque, una montaña o una selva.»

La naturaleza está *revisada* en *Todas las palabras para decir roca* desde distintos puntos de vista: de la contemplación a la acción, de lo formal a lo simbólico. En sentido estricto, por así decirlo, o *reconstruida* (como en ciertas pinturas, vídeos o esculturas).

De Robert Smithson, Richard Long, Peter Hutchinson o Hamish Fulton a, en el caso «español» (sólo porque las obras fueron hechas aquí), Eva Lootz, Adolfo Schlosser, el Mathias Goeritz de Altamira, algunos trabajos de Manolo Millares o la «geometría natural» de los dólmenes de Elena Asins. Pero también hay espacio para piezas que, desde su anclaje en el tema central de la exposición, revisan distintas tradiciones de la Historia del Arte (del retrato al trampantojo,

de la *vanitas* a la naturaleza muerta), tal y como sucede en ciertas obras de Cildo Meireles, Rodney Graham o Karin Sander.

El subtítulo de esta exposición es *Naturaleza y conflicto*, y nos referimos a esta última palabra siguiendo la cuarta acepción del Diccionario de la RAE, que dice así: «Problema, cuestión, materia de discusión» (pensemos, por ejemplo, en las obras de Daniel G. Andújar, Lothar Baumgarten, Gabriel Orozco o Pedro G. Romero seleccionadas aquí).

No es éste un texto cerrado, concluso, sino un verdadero *work in progress* —podría seguir pensando en voz alta—, que forma parte de, por volver a un término que me interesa, una conversación y no de un monólogo. La conversación se celebra (y creo que éste es el verbo adecuado) con los textos que incluimos a continuación en el catálogo, las respuestas inmediatas y breves (pero llenas de interés) de distintos *especialistas* a una pregunta que nos hacemos cada día y que podríamos agrupar bajo un lema o título: Posibilidad de la naturaleza hoy.

No se acaba con ellas el catálogo, o libro, sino que, gracias a la complicidad de las editoriales Errata naturae y Alba, respectivamente, hemos seleccionado tres textos que nos parecen esenciales de Henry David Thoreau y otro más de Robert Macfarlane. Cualquier lector actual sabe que ambos autores (en una línea que va desde el siglo XIX hasta el presente —*Naturaleza virgen* es ya tan mítico, casi, como los libros de Thoreau—) son una referencia clave para reflexionar sobre todo lo que llamamos hoy naturaleza. Queríamos que en estas páginas hubiera, al menos, una voz del pasado y una voz del presente que fueran tan incontestables como cálidas, por usar dos adjetivos que parecen contrarios.

Por último, sumamos, antes de cerrar el volumen, dos textos que son una suerte de guía: musical una y poética la otra. No se trata de un ejercicio, permitidme la broma, estetizante, sino de «construir futuro sin olvidar la tradición», según nos dijera el propio Snyder.

Recuerdo, cada poco, estas palabras de un escritor y *jardinero*, Umberto Pasti: «Por suerte para mí, moriré antes de que el mundo esté completamente destruido por aquellos que ansían el progreso y el desarrollo, por ciegos que no saben ver la belleza insondable de una hoja de achicoria silvestre o la formidable belleza de una corola de eglantina. Ése es el único consejo que le doy a todo el mundo. Busca al jardinero que hay en ti,

conviértete en su amigo. Después, si tienes la oportunidad, planta un jardín. Si no, coloca un par de plantas en la terraza, planta algunas semillas en el alféizar de la ventana. En el mundo de los destructores es un deber. Y si realmente no puedes, identifica un lugar que sea tu jardín —no importa a quién pertenezca— y cultívalo con la imaginación». Aunque algunos la puedan entender así, no es una propuesta ingenua, naif, la suya, sino que trata de crear naturaleza, «paisajes» finalmente tan microscópicos como sublimes: unos geranios en una lata de gasolina vacía, ese zarzal que crece en una fea rotonda.



**Etel Adnan**

*Untitled | Sin título, 2014*



**Etel Adnan**

*Untitled #227 | Sin título n° 227, 2014*

## EN CUANTO AL TEMA NATURALEZA...

¿De qué hablamos cuando hablamos de naturaleza?

De entrada, diré que existe bastante confusión. A juzgar por el malestar que más de una sentimos ante parejas de conceptos como naturaleza y cultura, arte y naturaleza o materia y espíritu, pienso que, en el fondo, se trata de disyuntivas que no están a la altura de los tiempos, algo así, digamos, como fósiles del pensamiento.

Hablando coloquialmente y sin matizar: por naturaleza se suele entender todo aquello que es universal y no es producto de la intervención humana.

Pero veámoslo más despacio.

Las palabras y los conceptos que a través de ellas se expresan no son algo inamovible, sino que tienen una historia y un desarrollo, y lo que hoy en día las agencias de viaje, los ecologistas ingenuos o los críticos de arte trasnochados llaman «naturaleza» es un invento de un momento histórico preciso que tiene mucho que ver con el idealismo alemán y nada con el mundo de hoy, y por tanto, a mi modo de ver, representa el resto de una época pasada.

Veamos por qué.

La palabra «naturaleza» deriva del latín *natura*, que a su vez deriva del participio del verbo *nasci*, que significa nacer. En principio no designa las cosas «naturales» de nuestro entorno, sino que habla de los procesos que los originan, es decir, significa el proceso de engendrar. Sin embargo, con el correr de los siglos el concepto se fue solidificando, se volvió estático y se convirtió en aquello que se opone a las empresas y obras humanas, y obtuvimos así la dualidad naturaleza-cultura, que sigue ocupando un lugar nada desdeñable en las convenciones del pensamiento, lo mismo que ese otro par de pertinaz existencia que es el de materia y espíritu, dualidades que, precisamente, *me importa* desmontar.

A las mujeres nos interesa especialmente repensar esas dicotomías, porque en la pareja cultura-naturaleza al hombre se le suele situar del lado de la cultura y a la mujer del lado de la naturaleza, creando así una premisa para ejercer impunemente la violencia sobre ambas, la mujer y la naturaleza.

Tenemos de esa dualidad un reflejo muy elocuente en la pintura occidental, concretamente en el concepto de paisaje que se va introduciendo poco a poco hasta convertirse, en el siglo XIX, en un género autónomo (pienso en Turner, Friedrich o Villamil). Me diréis que ya en Giotto encontramos colinas y árboles en el fondo de la imagen, sí, pero aún no son «paisajes». El paisaje como tal es un invento de finales del siglo XVIII que tiene su apogeo en el XIX.

Lo decisivo en este aspecto es la categoría de lo sublime, explorada por Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar* (o *Crítica del juicio*, como también se ha llegado a traducir), que significa el abandono de un ideal de belleza limitada a la armonía formal, a un juego de proporciones y medidas templadas y bien acordadas, y la definitiva extensión de la estética a objetos sensibles que son percibidos como informes, monstruosos, desmesurados, desmadrados y caóticos. Esta categoría, que un viaje por la cordillera alpina puede sugerir (lo mismo que la experiencia abrumadora de una tempestad en alta mar o la desolación de un desierto), rompe el cerco de la estética clásica, abriendo rutas hasta entonces insospechadas e ignotas.

En ese trance no sólo los pintores cambian su mirada sobre el mundo y empiezan a explorar las posibilidades del paisaje, sino la naturaleza toda adquiere las connotaciones que le confiere la categoría de lo sublime.

A partir de ahí la exploración del arte se adentra en territorios abismales y tenebrosos y aparece una nueva categoría, la de lo siniestro, que dejará su impronta en obras maestras literarias como *El hombre de arena* de Hoffmann o *El corazón de las tinieblas* de Conrad, en las tempestades marinas del pintor Turner —dicen que Turner, en ocasiones, se hacía amarrar al mástil de un velero en plena tormenta para poder estudiarlo mejor—, y aun hasta en algunas películas del siglo XX, como, por citar una, *Vértigo* de Alfred Hitchcock, pasando, eso sí, por el rodeo de asumir los descubrimientos del psicoanálisis, según los cuales lo siniestro no es sino la vuelta, en lo cotidiano, de un deseo profundo, reprimido en la infancia.

En esa infinitud que la razón aprehende se halla no tanto la presencia de lo divino en nosotros, el absoluto sensibilizado, cuanto la insistencia de nuestros

deseos arcaicos y ancestrales, expulsados de nuestra conciencia, retornando ambigua y veladamente.

Éste sería el punto donde se da el paso a la Modernidad.

Porque desde Freud el pensamiento centrará en categorías antropológicas lo que el romanticismo y el idealismo alemán pensaban todavía en términos místico-especulativos.

En cuanto a la geografía y las ciencias que en el XIX cambiaron el mundo de manera radical, los descubrimientos son tales que sobrepasan ampliamente el marco de esta reflexión; sólo quiero recordaros que el XIX y «sus alrededores» es el siglo de los grandes «naturalistas», de los grandes viajeros: Humboldt, Wegener, Goethe, Darwin, Stanley, Livingstone, Amundsen, Scott, Peary, Blavatsky, Celestino Mutis, La Condamine, Malaspina o Haeckel; la lista es larguísima, así como la de los inventos y teorías que cambiaron la época: la máquina de vapor, la electricidad, la radioactividad, la radio, la fotografía, el cinematógrafo; el darwinismo, la biología, la antropología, la neurociencia y la física cuántica, disciplinas todas que contribuyeron a que hoy la ciencia nos diga que los límites entre cultura y naturaleza son difusos, que en cuanto una las mira de cerca se desdibujan y nos conducen a un territorio indescifrable e incierto.

Hablar hoy de naturaleza es arrastrar, sin darse cuenta, los restos de una visión del mundo anterior a la física cuántica, a la teoría de la relatividad, a la genética evolutiva, a la biología molecular, a la teoría del caos...

Hay quienes hablan de «segunda naturaleza», y en este sentido hoy todo lo existente sería segunda naturaleza, es decir, todo está transformado por los humanos, pero en ese caso prefiero jubilar el término naturaleza, pues ya no existe —al menos no tal y como lo concibieron un Goethe o un Jovellanos—.

A eso hay que añadir que en el continente europeo apenas existe un milímetro de bosque originario, y tampoco nuestros genes son los genes de los hombres de la Edad Media, son el producto de la evolución, somos los herederos de aquellos que fueron capaces de sobrevivir a las grandes epidemias, las de la peste, por ejemplo, o la de la gripe española a principios del siglo XX.

Por esta razón, y antes que hablar de la naturaleza, prefiero hablar de la Tierra, porque la Tierra, al margen de las dualidades mencionadas, sí existe, y, a pesar de los pesares, es un organismo vivo.

Nuestra cultura se ha empeñado en verla como algo inerte, mensurable, como extensión cuantificable que se puede cortar en trozos como se corta



una tela, como un recurso, como materia, objeto de propiedad y de dominio, susceptible de ser explotada, expoliada, esquilmada hasta talar el último árbol y quemar la última tonelada de carbón.

De querer utilizar hoy el término «naturaleza» tendrá que ser para significar un conjunto de parámetros de valor exclusivamente metodológico independiente de su no-valor ontológico, es decir, como hipótesis de trabajo, como conjunto de elementos capaces de auto-regularse, mientras que las ciencias exactas y naturales se dedican a reintegrar la cultura en la naturaleza y, finalmente, la vida en el conjunto de sus condiciones físico-químicas, como dijera Derrida.

Pensad, por tanto, en GAIA como fuente de vida, de creatividad, de productividad sostenible, principio de fuerza femenina, sí, pero concebida desde la afirmación respetuosa y no desde la voluntad de dominio o desde el temor.

Y para dar otra vuelta de tuerca al tema de la desconstrucción del concepto de *naturaleza*, en este caso más teórico, citaré las reflexiones que hace al respecto Claude Levi-Strauss, el gran antropólogo. Ya que la desconstrucción de la dicotomía naturaleza-cultura está íntimamente relacionada con la desconstrucción de la metafísica occidental.

Cuando Levi-Strauss reflexiona acerca de la oposición naturaleza-cultura se encuentra con que, en rigor y como ejemplo, es imposible darla por válida, dado que la prohibición del incesto—como algo universal y no vinculado a una determinada cultura— participa tanto de lo que llamamos naturaleza como de lo que llamamos cultura.

«Pues la prohibición del incesto presenta, sin el menor equívoco, e indisolublemente reunidos, los dos caracteres en los que hemos reconocido los atributos de dos órdenes exclusivos: constituye una regla, única entre todas las reglas sociales, que posee al mismo tiempo un carácter de universalidad» (En *Lo crudo y lo cocido*.)

Queda así claro también que la crítica del etnocentrismo llevada a cabo por la etnología no escapa al uso de conceptos que forman parte de ese etnocentrismo pero que está profundamente lastrada por toda la historia de la metafísica.

Por tanto, si hablamos hoy de naturaleza sólo podemos hacerlo en un sentido metodológico y no en un sentido ontológico, es decir, como algo que expresa verdad... y eso es lo que normalmente se olvida.



**Eva Lootz**

*Lengua de tierra* | *Earth Tongue*, 1983

**Eva Lootz** (Viena, 1940) estudió en Austria Bellas Artes, Musicología, Cinematografía y Filosofía. Vive y trabaja en España desde 1967. Su obra, por lo general instalaciones, suele interpretarse como una reflexión sobre la intervención humana en la naturaleza. En 1994 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas y su obra puede encontrarse hoy en las más prestigiosas colecciones públicas y privadas, entre ellas la Colección Helga de Alvear. En 2007 apareció su libro *Lo visible es un metal inestable*.



**Axel Hütte**  
*Yuste II*, 2002

## MAÑANA NO ESTARÁN

Los *Me acuerdo* fueron un ocurrente recurso literario del pintor Joe Brainard para describir momentos perdidos del pasado. Se trata de frases, casi siempre cortas, que empiezan con la fórmula «Me acuerdo»: «Me acuerdo de las amapolas rojas silvestres de Italia», «Me acuerdo de los días lluviosos a través de la ventana». . . Georges Perec retomó esa misma idea para pasar de la memoria individual a la colectiva, y describir la historia de Francia mezclada con sus propios recuerdos. Y, finalmente, el gran Marcello Mastroianni también recurrió a ellos en un libro de memorias tan breve como fascinante, *Sí, yo me acuerdo*: «Recuerdo la nieve en la plaza Roja de Moscú», «Recuerdo los caballos del viejo anuncio de cervezas Peroni», «Recuerdo el silencio que se hizo en el restaurante Maxim's cuando apareció Gary Cooper, vestido con un esmoquin blanco» y, sobre todo, «Recuerdo las luciérnagas, que ya no se ven». Y, al leer esta frase, nos damos cuenta de que es cierto: las luciérnagas ya no se ven porque gran parte de la naturaleza que conocemos puede ser, antes de lo que pensamos, un gigantesco *Me acuerdo*.

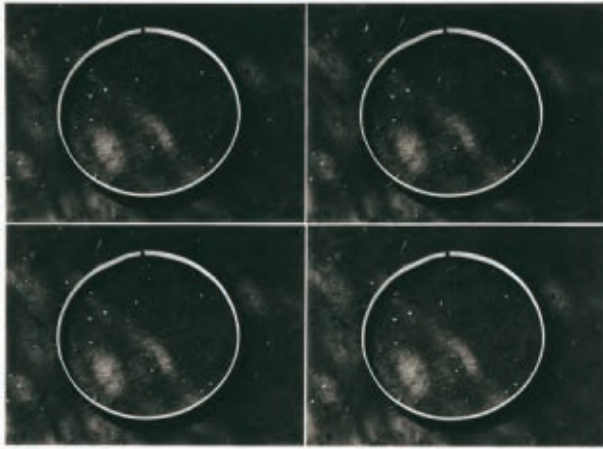
No es la primera vez que se produce una desaparición masiva; de hecho, los científicos hablan de «la sexta extinción»—título de un estupendo ensayo/reportaje con el que Elizabeth Kolbert ganó el Premio Pulitzer—; pero nunca, que sepamos, se había producido a esta velocidad, mientras que, en cambio, los animales domésticos, criados por los humanos para su servicio se multiplican agotando unos recursos finitos: el 97% de las criaturas terrestres (sin contar los insectos) son los humanos y sus animales domésticos (sobre todo vacas y cerdos, además de gallinas), y sólo el 3% son salvajes.

Algunas de aquellas extinciones masivas anteceden a la presencia humana (la extinción de los dinosaurios es la más célebre), pero otras no. Visitar una

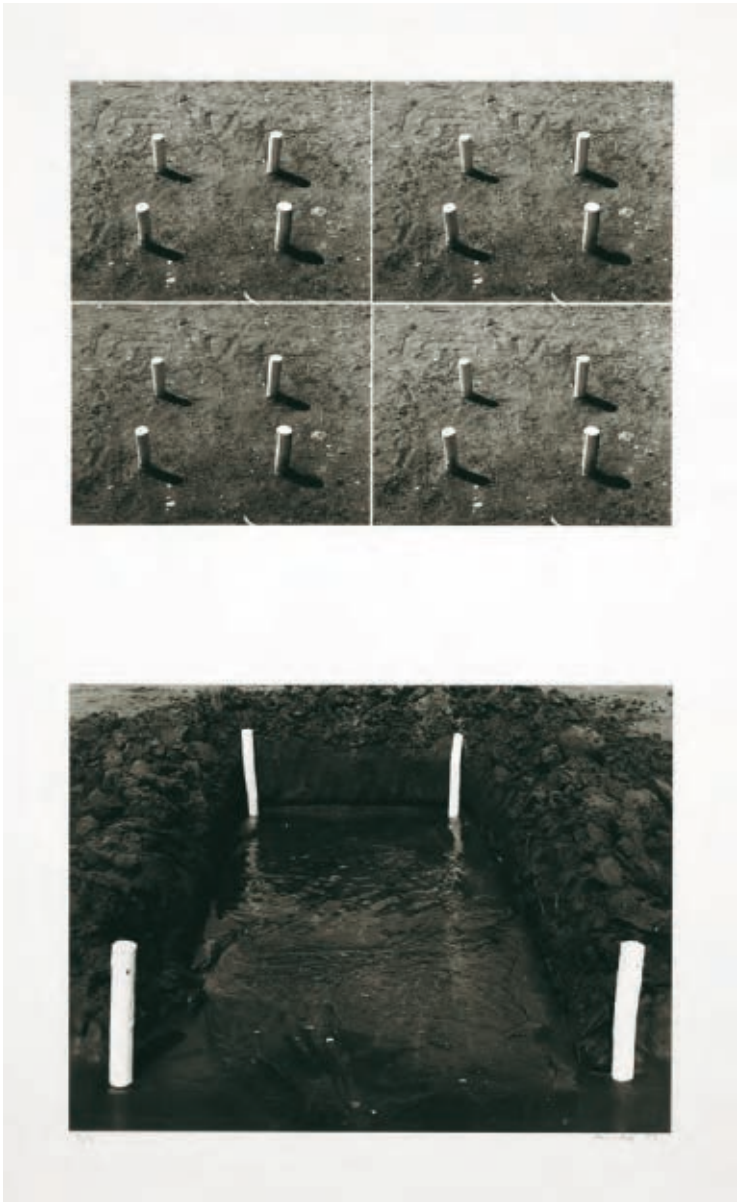
cueva prehistórica es una experiencia extraña y emocionante. Extraña porque entramos en contacto directo con un mundo totalmente diferente, en el que los *homo sapiens* —nosotros— eran unos depredadores entre otros poderosos animales, cazadores y cazados. Pero ya eran humanos, como prueba el arte que nos dejaron, un arte que transmite las mismas emociones que pueda transmitir la creación artística hoy. Esas cuevas están llenas de animales que ya no existen, como los mamuts o los uros. Durante mucho tiempo se pensó que su desaparición tenía que ver con el cambio climático —tampoco es que sea un consuelo, dado el recalentamiento que está viviendo el planeta—, pero los científicos sospechan cada vez más que algunos fueron cazados hasta su aniquilación. Seguramente sea una combinación de las dos cosas, que es exactamente lo que está ocurriendo ahora. *The New York Times* narraba recientemente que sólo este año, en Estados Unidos, a causa de huracanes e incendios, seis especies se habían quedado al borde del precipicio.

¿Es posible un mundo sin luciérnagas, sin elefantes, sin rinocerontes, un mundo donde, como en la película *Blade Runner*, las únicas criaturas silvestres sean fabricadas por el hombre? Esa idea ha dejado de estar en la ciencia ficción para instalarse en la ciencia. Puede ocurrir. Douglas Adams escribió en los noventa un delicioso libro de viajes titulado *Mañana no estarán*, en el que recorría el mundo en busca de los animales más raros —por escasos— de la Tierra. Empezaba contando la historia del Dodo, el pájaro no volador de las islas Mauricio que marineros holandeses mataron a palos por diversión en el siglo XVII hasta aniquilar la especie. Por primera vez, la humanidad fue consciente de algo que ahora nos parece obvio pero que entonces no lo era: los animales pueden desaparecer; cuando se mata al último ejemplar, ya no quedan más... Hoy es el símbolo de lo que se nos viene encima: la posibilidad de una naturaleza donde los únicos animales, además de los que están en los zoos, sean aquellos que nos comemos.

**Guillermo Altares** (Madrid, 1968), licenciado en Filosofía y periodista de *El País*, es director de su suplemento dominical *Ideas*. Ha sido también uno de los responsables de la sección de Internacional, redactor jefe de *elpais.com* y director de *Babelia*. Es especialista en temas de Naturaleza e Historia. Antes de incorporarse a *Babelia* fue redactor y corresponsal de guerra: cubrió acontecimientos como la caída de los talibanes en Afganistán en 2001, la postguerra de Irak en 2003, la guerra de Israel contra Líbano en 2006, etc.



**Mitsuo Miura**  
*Sin título* | *Untitled*, 1983



**Mitsuo Miura**  
*Sin título | Untitled, 1983*

## VERANO DEL 71 CON DELFINES

Me he bañado con delfines. Fue en Lanzarote y tenía once años. Una escalera descendía por un acantilado y acababa descansando en un pantalán de piedra. Cuando la marea subía, durante una semana que a mi hermano y a mí nos pareció eterna (lo más cerca de la eternidad, de hecho, que uno haya estado nunca), los delfines se acercaban y nosotros, sin adultos alrededor que nos lo prohibieran, nos zambullíamos dando un grito de felicidad. Los delfines eran tres, los niños éramos dos, el mar era uno e inmenso. Nos agarrábamos a sus aletas, nos abrazábamos a ellos. Se dejaban hacer. Y sabían a qué profundidad, a qué distancia, cuánto tiempo: para no ponernos en peligro, ya que no éramos peces, y para no romper una armonía que ellos también parecían disfrutar. Espirales, vueltas de campana, burbujas, aceleraciones bruscas, caídas en picado, ascensos lentos, inhalaciones y exhalaciones hondas. Así un rato y luego, súbitos y sin ceremonias, se marchaban dando saltos en dirección a un horizonte que de vez en cuando surcaban ballenas de chorros verticales y lomo plateado. Lloramos cuando no regresaron y, quizás para compensarlo, ese estío nos ofreció otros dones: pisamos uvas, condujimos (de pie, porque no llegábamos a los pedales) un todoterreno por pistas de tierra, nos subimos a árboles y tejados con un primer amor, nos regalaron un microscopio y un telescopio (esa crítica implícita de la mirada que hacen ambos instrumentos vació mis ojos de certezas para siempre), nos clavó sus agujas un erizo y sus uñas el siroco, nos hicimos amigos de un temible perro boxer o nos construimos una cabaña de piedras volcánicas que amurallamos con pitas. En el verano del 71 a uno la naturaleza le hizo posible porque le contó muchos de sus secretos. Uno fue delfín antes de estudiar su presencia en las tradiciones literarias, chamánicas y simbólicas, de conocer sus costumbres zoológicas o de visitarlos con su hija en



un acuario. Uno fue tomate cortado de la mata, frotado contra la manga y comido en dos bocados. Uno fue cueva prehistórica, fumarola, cangrejo blanco y ciego, sal, sol martilleante, luna descarada, higuera, manos entrelazadas sobre un murete con la joven alemana de labios frescos, tempestad en un barco, picadura de avispa, fogata de rastros, grillos y cigarras, siesta en una hamaca, cuentos de terror a la sombra sobre una baldosa mojada por los bañadores recién escurridos. Eso sucedió hace mucho tiempo a lo largo de tres meses donde, sin saberlo, la naturaleza y yo hicimos un pacto de sangre (y de fidelidad, de apoyo mutuo, de integración, de confianza) que no se ha cumplido por culpa mía. ¿Hará falta que recuerde una vez más cómo nos desnaturalizamos los humanos a medida que nos vamos haciendo mayores? ¿O que repase las razones sociológicas, estéticas o filosóficas por las que la naturaleza (y la Naturaleza), quizás para sobrevivir de alguna manera, nos ha retirado el saludo? Aún es posible, no me niego a pensarlo y a deseárselo, pero sus delfines, avisados de la feroz depredación a la que se entrega nuestro modelo de civilización, que es presuntuosa y banalizadoramente inculta, ya no se bañan con nosotros. O por lo menos conmigo, que ni siquiera recuerdo con exactitud cuándo los traicioné, en qué recodo del camino, sin devolverles la delicadeza que tuvieron conmigo y con mi hermano, me olvidé de su fulgurante existencia plena, y por eso acabaron boqueando desolados en la playa donde, todavía abrazado a ellos, me había puesto a pensar en el Ser y la Nada, en los endecasílabos y el verso libre, en izquierdas y derechas, en algunos nombres propios o en diccionarios y etimologías.

**Jesús Aguado** (Madrid, 1961), además de traductor, es autor de libros de poemas como *Los amores imposibles* (Premio Hiperión, 1990), *El placer de las metamorfosis (Antología 1984-1993)* (1996), *Heridas* (2004) o *Verbos* (2009), entre muchos otros. Ejerce como crítico literario en las páginas de *Babelia*, suplemento del diario *El País*.



**SMALL BIRDS**

WALKING NORTH FOR 11 DAYS TO PLASENCIA

© 2007 Hamish Fulton. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

**Hamish Fulton**  
*Small Birds. Walking North for 11 Days to Plasencia |*  
*Pájaros pequeños. Andando al norte durante 11 días a Plasencia, 2007*



SMALL BIRDS

WALKING NORTH FOR 11 DAYS TO PLASENCIA

© 2007 by Hamish Fulton. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

www.hamishfulton.com

**Hamish Fulton**

*Small Birds. Walking North for 11 Days to Plasencia |*

*Pájaros pequeños. Andando al norte durante 11 días a Plasencia, 2007*

## INSTRUCCIONES PARA OLVIDAR LA NATURALEZA

En un libro fascinante sobre la interpretación de la conducta animal Temple Grandin explica que los domadores de grandes felinos sólo pueden emplear a un león o a un tigre amaestrado unas cuantas veces en los espectáculos televisivos y en el cine si las escenas incluyen tirar al suelo a un ser humano. En realidad, es imposible domesticar a un depredador. Lo que hacen los domadores es engañarlos haciéndoles creer que siguen siendo cachorros. Pero tan pronto como el tigre o el león se hace consciente de su auténtica naturaleza, es imposible volver atrás. Los domadores, explica Grandin, intentan que el animal «no descubra que pesa trescientos kilos. Puede frenarse el desarrollo emocional de un animal negándole toda oportunidad de descubrir la fuerza y el poder que tiene, pero es imposible hacer que desaprenda su fuerza y su agresividad en cuanto la descubre»<sup>1</sup>.

La domesticación de los perros es diferente porque se basa en una estrategia exitosa de neotenia. A través de la selección artificial los hemos criado para que no maduren nunca. Por eso, los perros adultos se parecen físicamente más a los cachorros de lobo, con sus orejas caídas y el hocico romo, que a los lobos adultos y actúan como si fueran lobeznos. De algún modo, genéticamente los perros son lobeznos. Pero su impulso de dominar no ha desaparecido, se puede reactivar espontáneamente y en algunas razas es muy intenso.

Es un hecho que muchos dueños de perros potencialmente peligrosos se resisten a aceptar. Cada vez que se produce un ataque de rotweillers o pit bulls surgen numerosas voces que afirman con vehemencia que son animales de

<sup>1</sup> T. Grandin, *El lenguaje de los animales*, Barcelona, RBA, 2006.

suyo inofensivos y que su comportamiento depende exclusivamente de su proceso de socialización, es decir, de cómo sean educados por sus dueños. Es una idea grotesca, ya que las razas caninas peligrosas son, de nuevo, el producto de un proceso de selección artificial dirigido a potenciar la agresividad innata de esos animales. Pero al mismo tiempo es un error comprensible. Quienes se niegan a aceptar la brutalidad de sus mascotas proyectan sobre los animales una concepción desnaturalizada de la humanidad extremadamente popular: somos una tabula rasa, el mero producto de nuestras circunstancias sociales, pura arcilla histórica. El psicólogo conductista John B. Watson sintetizó a principios del siglo pasado esta posición antropológica en una declaración increíblemente arrogante pero epistemológicamente precisa: «Denme una docena de niños sanos bien constituidos y el ambiente específico para criarlos y les garantizo que escogeré uno al azar para formarlo, y lo prepararé para que se convierta en lo que yo deseo, es decir, un médico, abogado, artista, comerciante, pero también mendigo, y ladrón, independientemente de sus capacidades, sus gustos, su raza y sus antepasados».

No hay nada más moderno que nuestro miedo y repugnancia hacia la naturaleza. Hoy es casi universal y está presente, en distintos grados y expresiones, desde los círculos posthumanistas de Silicon Valley a las ecoaldeas. Lo natural es siniestro: es todo eso que debería ser inerte pero borbotea de una potencia que intentamos limitar calificando de «vida» la parte que nos resulta más afín.

En *Juego de tronos*, la saga de novelas de George R. R. Martin y la serie de televisión, hay una doble batalla. Por un lado, las despiadadas luchas dinásticas entre distintas casas de nobles. Por otro, el combate entre los humanos y un misterioso ejército de zombis que habitan las regiones heladas. Me encantaría que los muertos se impusieran porque me pregunto cómo sería el día después de su victoria. ¿Qué quieren los caminantes blancos? Supongo que no quieren nada y por eso son tan aterradores. No aspiran a construir nada: ni monumentos, ni leyes, ni mitos. Tal vez se trate, sencillamente, de la naturaleza que vuelve con el largo invierno.

Lo que nos asusta de lo natural no es que sea una fuerza irracional —que tal vez podríamos invocar, como creyó el romanticismo, para propiciar un incremento de la experiencia—, sino que persevera inmune a nuestros deseos, miedos, esperanzas, odios y anhelos. Nos da pánico el abismo de los ritmos

geológicos, esa inercia mineral con la que compartimos espacio pero no tiempo. O, al menos, no lo hacíamos hasta ahora.

Los medioambientalistas contemporáneos llevan tiempo alertando de que hace años que sobrepasamos el punto en el que podía evitarse la crisis socioambiental global. El colapso ya está ocurriendo. Cada vez más científicos denominan antropoceno a la actual era geológica, a fin de dar cuenta del inmenso impacto de la actividad humana sobre los ecosistemas. El resultado de la conversión de la humanidad en una fuerza geológica es que el mundo, entendido como un lugar habitable para las personas, está desapareciendo. Nuestra transformación en una potencia natural a través de la negación productivista de los límites naturales desafía la posibilidad de la vida humana.

La ocultación de la naturaleza es una garantía de padecer su regreso con una violencia y una fuerza desatadas. La única manera de minimizar el peso de las inercias naturales en nuestra vida es, justo al contrario, la consciencia de la fragilidad de nuestra inserción en la biosfera. Así que, desde cierto punto de vista, tal vez las comunidades primitivas en las que el cuidado e incluso el culto del entorno biológico ocupaban un lugar central y que Occidente siempre ha tratado, en el mejor de los casos, con condescendencia, sean las sociedades más exitosas a la hora de desarrollar un espacio contingente de autonomía humana. La fantasía de la independencia y el dominio tecnológico, los mitos prometeicos, en cambio, nos condenan a no poder olvidarnos nunca de la naturaleza, a su permanente presencia como un retorno de lo reprimido.

**César Rendueles** (Gerona, 1975) es ensayista. Actualmente es profesor de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid. Miembro fundador del colectivo de intervención cultural Ladinamo, dirigió proyectos culturales durante ocho años (2003-2012) en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 2011 fue comisario de la exposición *Walter Benjamin. Constelaciones*. Entre sus obras publicadas se encuentran *Sociofobia: El cambio político en la era de la utopía digital* (2013) y *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura* (2015).



**René Zuber**

*Sin título (Paisaje griego) | Untitled (Greek Landscape), 1934*

## DESDE EL DESIERTO

Comienzo a escribir unas quinientas palabras sobre «la posibilidad de la naturaleza hoy» e inmediatamente pienso en aquellos lugares donde la Naturaleza, con mayúsculas, aún persiste salvaje y prácticamente intacta: la sabana centro-oriental de Brasil, los bosques de la cuenca del Congo, las montañas de Altai, la selva del norte de Birmania, el lago Baikal, los valles de McMurdo en la Antártida. . . Pero sé que me engaño, pues estos lugares son la excepción. La realidad del planeta es otra.

Escribo en mi casa, a las afueras de un pueblo de Cáceres, rodeado de bosques de robles y castaños en las faldas del pico Almanzor. Hoy es 1 de noviembre de 2017 y estoy sentado con el portátil en la mesita que tenemos junto al huerto, en el que, inconcebiblemente, aún siguen madurando los tomates. La higuera que queda enfrente no ha perdido aún una sola hoja y yo estoy en manga corta. Durante todo el mes de octubre, la temperatura diurna no ha bajado de los veinticinco grados. Nadie en el pueblo había visto algo así, nunca, como tampoco habían visto la garganta de Alardos reseca ni los frutales cargados con tanta tristeza. Ésta es la realidad del planeta.

Los mundos aparecen y desaparecen, los imperios se alzan y se derrumban. Nada permanece excepto el cambio, pensaba Heráclito. Pero esto no son más que palabras secuestradas y obligadas a decir aquello que no significan. Palabras con las que protegernos de la riada, el vendaval, la sequía. Palabras con las que hacernos los sordos. Pues no es cierto, los mundos no acaban como está acabando este mundo, o al menos no lo han hecho hasta ahora. Hubo extinciones masivas de especies en el pasado, hubo cambios radicales en el clima, sí, pero nada parecido a lo que estamos viviendo en el tiempo comprimido de un imperceptible parpadeo geológico. Y, por supuesto, su causa no fue un



agente racional y volitivo. Quizás lo peor es que, en el fondo, en ese fondo animal que aún cargamos, todos *sabemos* lo que está ocurriendo y lo que estamos haciendo.

Es realmente extraño vivir de este modo un colapso, o quizás varios. El colapso encadenado de los ecosistemas que poco a poco empezamos a intuir, el colapso de la civilización de la deuda y el crecimiento que poco a poco empezamos a asumir, pero también, no lo olvidemos, el colapso de nuestra imaginación. Pues quizás aquí esté la clave que podría darnos respuesta, o más bien nos la hurta, a esa inquietud sobre «la posibilidad de la naturaleza hoy». Creo que por encima de la crisis de los modelos económicos y tecnológicos con los que afrontar, a su vez, la crisis ecológica, estamos viviendo una crisis aún mayor, una auténtica parálisis: carecemos de todo relato o conjunto de historias para posicionarnos ante lo que estamos viviendo y únicamente usamos las palabras para escondernos. Tanto a nivel político, histórico o literario, estamos asistiendo a uno de los mayores fracasos de la experiencia humana, al demostrar que somos incapaces de contarnos las historias necesarias con las que hacer frente a la escala y a la violencia de los acontecimientos que va a traer el cambio climático, que de algún modo se ha convertido en lo inimaginable.

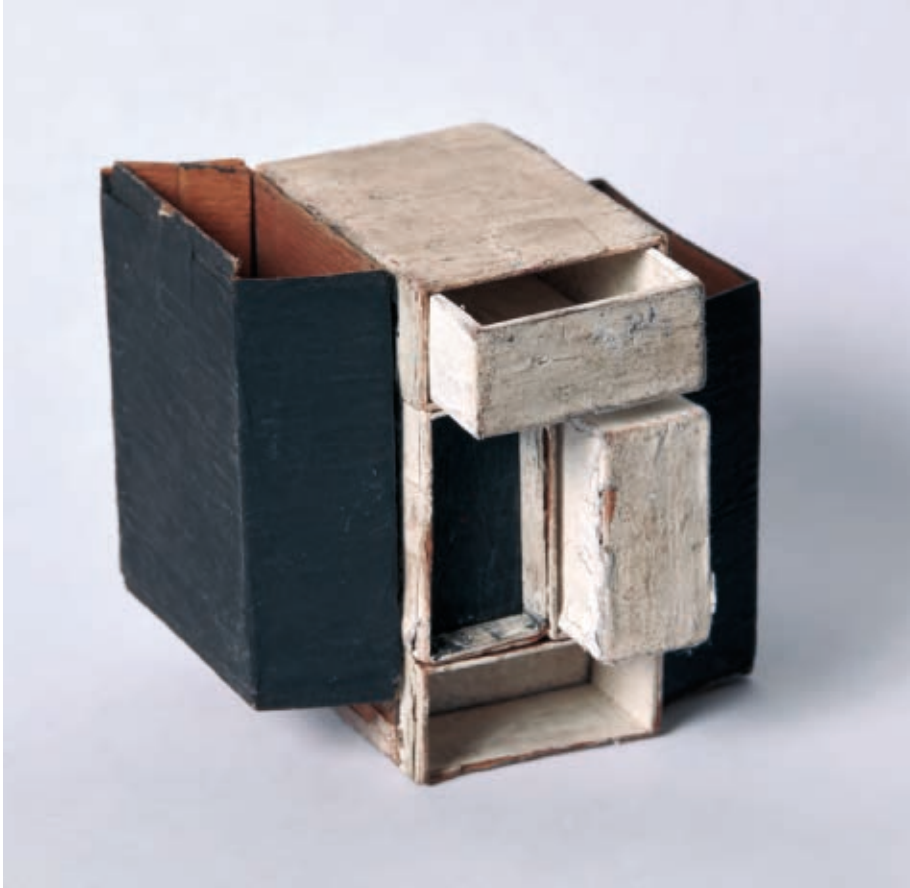
Dos terceras partes del país en el que vivo corre el gravísimo riesgo de convertirse en una zona desértica antes de 2100. Pienso en Nietzsche, en como ese augurio nihilista, «el desierto crece», en poco más de un siglo ya no parece aludir sólo a la experiencia interior del hombre moderno, sino también a su experiencia exterior, real, física. Pero sobre todo pienso en mi hija de cuatro años, en cómo le voy a explicar todo esto, con qué palabras, y en cómo y dónde vivirá ella dentro de medio siglo. Otras veces trato de pensar en D. H. Lawrence: «¡Retírate al desierto y lucha!». En cualquier caso, tal vez el desierto sea la única posibilidad.

**Rubén Hernández** (Madrid, 1978) se licenció en Historia del Arte y es investigador en el campo de la Teoría del Cine y la Estética Fílmica. Ha impartido clases en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid y comisariado diversas muestras vinculadas al ámbito del cine independiente y experimental en Europa y Latinoamérica. Codirector de la editorial Errata naturae, es responsable de la colección Libros salvajes, de la misma editorial, donde ha rescatado la mayoría de la obra de Thoreau y ha presentado en español a autores fundamentales de la *nature writing* o del ecologismo, como Annie Dillard, Sue Hubbell, Edward O. Wilson, etc.



**Mark Klett**

*View of the Grand Canyon in homage to William Bell, east of Toroweap, 7/3/88 |  
Vista del Gran Cañón en homenaje a William Bell, este de Toroweap, 7/3/88, 1988*



**Lygia Clark**

*Estruturas de caixa de fósforos | Estructuras de cajas de cerillas | Matchbox Structures, 1964*

## HACIA LO SUBLIME

Se decide a hacer un viaje. A un lugar particular que nadie espera, al menos pocos lo esperan. No es uno de los destinos habituales, de esos que aparecen en los folletos de papel barato y mala impresión que usan para promocionarse las pocas agencias de viaje que todavía no han cerrado. No se trata de ir a una de esas ciudades con algo, mucho, de parque de atracciones, en las que hay demasiado que visitar, tanto que no se puede estar, es improbable permanecer, se hace imposible quedarse. Sólo cabe pasar y detenerse lo mínimo imprescindible, lo que uno tarda en colocarse, mirar una pantalla y apretar un botón, el de la cámara fotográfica del móvil. Se desea tener un recuerdo pero, dicen, la memoria es frágil, aún más la que se mide en *bytes*, y el recuerdo se pierde porque la experiencia es siempre la misma, apenas hay cambios, se repite idéntica, una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez, creando un baile siniestro que los demás, los que están alrededor, los que se acompañan en ese momento por una casualidad, parecen imitar. El fondo es lo que varía pero ni siquiera se ha tenido tiempo de mirarlo, nadie ha girado la cabeza, se ha dado la vuelta; se ha visto únicamente a través de la superficie iluminada y brillante del cristal templado que protege la pantalla del móvil para que no se resquebraje si se cae.

Ha dejado la cámara en casa. Sin embargo, lleva el móvil aunque sabe que está prohibido utilizarlo porque él, el artista, no deseaba que se fotografiara, o así justifican el impedimento desde la institución. Quizás estaba obsesionado por controlar el modo en el que se debía de representar, como otros compañeros de generación se preocuparon por controlar el significado de su obra, escribiendo sobre ella para adelantarse a aquellos, los críticos, que lo harían después en un intento que pronto se descubrió vano. Puede que fuera



**Albert Renger-Patzsch**  
*Euphorbia Ingens*, 1925/1945-1950

también una imposición de la fundación que le había hecho el encargo, un simple problema de derechos de autor. Cogió el avión que salía a medianoche para Albuquerque, una ciudad con un nombre que desde siempre le había parecido un juego de palabras, y allí alquiló un coche porque tenía que estar en Quemado antes de las dos, además no había otro modo de llegar. Por un momento creyó estar dentro de una película, una *road movie* de los setenta en la que el protagonista atraviesa el desierto de Nuevo México buscándose. A la entrada del pueblo había un motel con una cafetería. Se llamaba Largo y el edificio principal tenía un tejado a dos aguas de uralita pintado de azul eléctrico. Quemado era pequeño, muy pequeño. En realidad casi todos los edificios se organizaban en torno a una calle, la que recorría la carretera que le había llevado allí. Aparcó y no tardó apenas en llegar al edificio de la fundación. Allí lo esperaba la furgoneta que lo adentraría en el desierto. Las cinco personas que lo acompañarían ya estaban montadas. Todo estaba muy organizado, parecía que no habían dejado nada al azar, sólo el del tiempo. ¿Habría tormenta esa noche? No era época, le habían advertido.

Por fin llegó al que llamaban *Campo de relámpagos*, una obra de Walter de Maria que se había hecho mítica porque pocos la habían llegado a ver, el esfuerzo que suponía había provocado que se conformaran con las fotografías que distribuía la fundación, no entendiendo que, con seguridad, el viaje, iniciático, formaba parte de ella. Podía pensarse como un paisaje de la tradición, una llanura que se había medido hasta la extenuación, como los paisajes fueron utilizados por los conquistadores para conocer y dominar el territorio, al fin y al cabo, país y paisaje comparten la misma raíz, tienen el mismo origen, no sólo etimológico, sino también ideológico. Es, además, una gran escultura minimalista (si es que el minimalismo existió) que consistía en cuatrocientas barras de acero inoxidable de dos pulgadas de diámetro y una altura promedio de veinte pies con siete pulgadas: habían sido situadas a doscientos pies de distancia entre ellas formando una cuadrícula cuyo perímetro tardó en recorrer, pasear, más de dos horas. Aunque quizás lo que sea o lo que se espera que sea es un tormentoso nocturno romántico que provoque la experiencia de lo sublime, de una naturaleza sublimada, grande e incomprensible, desbordante y desbordada, a pesar de las medidas, que se puede apreciar así porque se contempla a salvo, desde un lugar seguro, el de ese refugio en el que pasó la noche, ya que, de otro modo, lo sublime se convertiría en terrorífico.

**Sergio Rubira** (Madrid, 1975) es subdirector de Colección y Exposiciones del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Profesor asociado de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid y secretario académico del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Autónoma, la Universidad Complutense y el Museo Reina Sofía —todos ellos de Madrid—, ha ejercido la crítica de arte en medios como *El Cultural* de *El Mundo*. Ha comisariado, además, numerosas exposiciones en centros como el CA2M (Móstoles), el Centre d'Art La Panera (Lleida), la Bienal de Venecia de 2015, el CGAC (Santiago de Compostela), Artium (Vitoria), etc.

Alberto Santamaría

## RUTINA Y POSIBILIDAD: BRINDIS POR UN RETORNO DE LO PINTORESCO

*En el campo  
soy la ausencia  
de campo*

Mark Strand

Elfrik Jens estuvo fascinado durante décadas por el canto de un pájaro. No fue jamás capaz de identificarlo, de datar su procedencia, de definir qué ave había lanzado aquel sonido. Fue persiguiendo (y creo que «perseguir» es la palabra correcta) ese extraño timbre por decenas de paisajes, desenredando maleza, pisando barro, durmiendo bajo la lluvia. Todo lo relativo a ese sonido lo fue escribiendo y dibujando en un enorme cuaderno de tapas rojas y cuarteadas. La poesía era el único espacio, decía, donde ese pedazo de naturaleza cobraba para él verdadero sentido. Esa poesía hoy ha quedado completamente olvidada. Algunos consideran que justamente, aunque no quisiera entrar ahora en ese debate. El cuaderno rojo se puede admirar en una pequeña librería-galería de Brujas. Ahí es donde lo pude contemplar fugazmente. En su poesía hay una repetición constante de ese sonido, o el intento de su imitación simbólica. También es cierto que esa pieza sonora, repetida incasablemente en su escritura, resulta a ojos del lector actual, pesada, demasiado pesada. Aunque ésa no es la cuestión ahora. Más bien la pregunta sería: ¿de dónde procedía aquel sonido? Elfrik escuchó el canto de aquel pájaro por primera y única vez el 6 de junio de 1944, en Francia, muy cerca de Vierville-sur-Mer. No recuerda demasiado de aquel instante más allá de los muertos, los gritos y el olor, *ese olor irrespirable que acompaña a la tragedia*. Sin embargo, en medio del cruce de disparos, tras el desembarco, se hizo un breve silencio. Un silencio devastador, como si realmente fuese el mundo quien callase. Recuerda Elfrik, que entonces tenía diecinueve años, que sus dedos temblaban nerviosamente



sobre su arma. Fue justo entonces, en el momento en el que el miedo se tornaba en una masa viscosa que casi se podía tocar, cuando el sonido del pájaro lo cubrió todo por completo. Nadie más pareció escuchar aquella melodía entrecortada que atravesaba cada hoja, cada gota de lluvia, cada grito. Nada había igual sobre la tierra. El pájaro seguía cantando, sin temor, señalando sobre el ramaje los límites de un mundo en fuga. Tras la guerra sólo la búsqueda de aquella paz le empujaba a vivir. El miedo y el deseo lo retuvieron para siempre en Vierville-sur-Mer, donde murió décadas más tarde.

Sin duda, la experiencia de Elfrik es la experiencia radical de la naturaleza. Y lo cierto es que aún nos interpela su experiencia y el canto de su pájaro. Cuando reflexionó sobre ello poco antes de morir escribió: «La naturaleza es eso: rutina y posibilidad». ¿No irá todo esto de eso? *Rutina y posibilidad*. El descubrimiento de Elfrik es el mismo que un siglo antes hiciera William Wordsworth en su poema sobre el espino; es decir, la capacidad de la propia naturaleza para dirigir nuestra forma de habitar. Y es lo mismo que Wallace Stevens recogía en el poema «Anécdota del tarro». «Nada había igual», dice Stevens al final de poema. El tarro en medio de la naturaleza era él mismo quien daba sentido a la naturaleza. Es ahí, en los pequeños y casi invisibles límites de la naturaleza donde la naturaleza se nos da, o mejor, se nos ofrece como principio alejado de toda comprensión interesada.

*Rutina y posibilidad*. En esas palabras tiene hoy la naturaleza lugar. Algo nos es donado en el instante en el que penetramos en ella y nuestra misión entonces debería ser ir a su encuentro, dejarnos atravesar por su silenciosa electricidad. Tiene ahí *todo* su lugar. Un pájaro que canta, la lenta cosecha que no termina de dársenos en todo su espacio y esplendor, viejos palomares que se mantienen como único principio de existencia en medio de la nada, el caminar mientras los saltamontes salpican el vacío. El descubrimiento hoy es sencillo, o eso parece: ya no nos vale lo sublime, queremos lo pintoresco, necesitamos que vuelva William Gilpin para decirnos, como el pájaro le dijo a Elfrik, que la naturaleza siempre devuelve algo a sus esclavos. De pronto, un sonido, ese crujir de algo en la copa del árbol, por ejemplo. Eso «lo buscamos entre todos los componentes del paisaje (árboles, rocas, suelos agrietados, bosques, ríos, lagos, llanuras, valles, montañas) y en todas las distancias. Estos objetos —continúa hablando William Gilpin desde 1791— producen *en sí mismos* una infinita variedad. No hay dos rocas o dos árboles exactamente iguales.

Varían [...] debido a su combinación y, casi tanto, debido a las diferentes luces y sombras y a otros efectos atmosféricos. A veces encontramos entre ellos la manifestación de un todo pero, con más frecuencia encontramos sólo partes bellas».

La enseñanza de Elfrik, con toda su carga trágica no es otra que ésta: necesitamos con urgencia el retorno de (a) lo pintoresco. *Un nuevo pintoresco* capaz de hacernos entender que es la naturaleza realmente quien se hace la pregunta: ¿por qué estás tú ahí en lugar de nada?

**Alberto Santamaría** (Torrelavega, Santander, 1976), doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca, es profesor de Teoría e Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de dicha universidad. Entre sus ensayos podemos citar *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime* (2005), *El poema envenenado. Tentativas sobre estética y poética* (2008) o *Arte (es) propaganda* (2016). Es autor también de poemarios como *El orden del mundo: cuaderno de Budapest* (2003), *Notas de verano sobre ficciones del invierno* (2005) o *Yo, chatarra, etcétera* (2015), entre otros.





**Sergi Aguilar**  
*El Voladero, 2015*



**Richard Billingham**

*Graveyard* | *Cementerio*, 2001

## ANEXO I



Voy y vengo en la Naturaleza con una extraña libertad, como parte de ella misma. Mientras camino por la orilla pedregosa de la laguna en mangas de camisa, a pesar de que el día es frío, nublado y ventoso, no veo nada particular que atraiga mi atención, me siento inusualmente cercano a todos los elementos. Las ranas toro trompetean para anunciar la noche y el viento ondulante me trae la nota del chotacabras desde la otra orilla. La afinidad que siento con las palpitantes hojas de alisos y álamos casi me corta la respiración, pero al igual que la del lago, mi serenidad se riza sin llegar a perturbarse. Estas pequeñas olas levantadas por el viento de la tarde están tan lejos de la tormenta como la tersa superficie reflectora. Aunque ya oscurece, el viento sopla y ruge aún en los bosques, las olas siguen chocando y algunas criaturas acallan al resto con sus cantos. El reposo nunca es completo. Los animales más salvajes no descansan, sino que buscan ahora su presa; el zorro, la mofeta y el conejo vagan sin temor por los bosques y los campos. Ellos son los guardianes de la naturaleza, los eslabones que unen entre sí los días de la vida animada.

Al volver a mi casa descubro que he tenido visita y que han dejado sus tarjetas, un ramillete de flores, una guirnalda hecha de fronda perenne, un nombre escrito a lápiz sobre la hoja amarilla de un nogal o una astilla. Los que no vienen a menudo a los bosques suelen recoger algún objeto con el que jugar por el camino, y luego lo tiran, de forma casual o intencionada. Alguien ha pelado una varita de sauce, la ha trenzado en forma de anillo y la ha dejado sobre mi mesa. Siempre sabía si habían llegado visitantes durante mi ausencia por las ramitas o hierbas dobladas, o por las huellas de sus zapatos, y habitualmente podía determinar el sexo, la edad y la clase social a la que pertenecían gracias a leves señales que hubieran dejado, como una flor caída, por ejemplo, o un manojo de hierbas arrancado y arrojado luego junto al ferrocarril,



a media milla de distancia, o por el persistente olor de un cigarro o una pipa. De hecho, muy a menudo el leve olor de una pipa me advertía del paso de algún viajero por la carretera principal, a sesenta varales de distancia.

Generalmente hay espacio suficiente a nuestro alrededor. Nuestro horizonte no se halla nunca del todo a mano. El espeso bosque no llega hasta nuestra puerta, tampoco la laguna, sino que siempre hay una suerte de claro, un espacio familiar y conocido, apropiado, cercado y reclamado por la Naturaleza. ¿Por qué disfruto de esta vasta extensión, varias millas cuadradas de bosque deshabitado que el resto de los hombres ha dejado para mí? Mi vecino más cercano se halla a una milla de aquí, y es imposible ver ninguna otra casa, salvo que uno suba a la colina que queda a media milla de la mía. Mi horizonte está limitado por bosques, una vista distante del ferrocarril que pasa junto a la laguna, por un lado, y la cerca que bordea el camino del bosque por el otro. En gran medida, el lugar donde vivo es tan solitario como las llanuras. Es tanto Asia o África como Nueva Inglaterra. Es como si tuviera mi propio sol, mis propias luna y estrellas, y también un pequeño mundo para mí solo. Por la noche ningún viajero pasó por mi casa o llamó a mi puerta, como si fuera el primer o el último hombre. Excepto durante la primavera, cuando de vez en cuando venía alguno de la ciudad a pescar algún pez gato —sin embargo, era evidente que pescaban mucho más en la laguna de Walden de sus propias naturalezas, donde cebaban sus anzuelos con la oscuridad—, pero se iban pronto, generalmente con las cestas poco cargadas, y nos dejaban «el mundo a la oscuridad y a mí», de modo que el negro corazón de la noche nunca era profanado por ninguna vecindad humana. Creo que la mayor parte de los hombres aún teme un poco la oscuridad, aunque las brujas hayan pasado ya por la horca y se las haya reemplazado por la cristiandad y las velas.

Sin embargo, a veces constataba que cualquier objeto natural puede procurar la compañía más dulce y tierna, la más inocente y alentadora, incluso para el pobre misántropo y para el hombre más melancólico. No puede haber una melancolía realmente negra para el que vive en medio de la naturaleza y goza de sus sentidos. Jamás hubo una tormenta tal que un oído sano e inocente no pueda convertir en música eoliana. Nada puede empujar con tal fuerza a un hombre sencillo y valiente hacia la tristeza vulgar. Mientras disfrute de la amistad de las estaciones, sé que nada puede convertir la vida en una carga para mí. La suave lluvia que hoy riega mis judías y me retiene en casa no es

ni taciturna ni melancólica, sino un bien para mí. Aunque me impida escardar, vale mucho más que mi trabajo. Si continuara hasta el punto de pudrir las semillas que planté y destruyera las patatas que están aún enterradas, sería sin embargo beneficiosa para las tierras altas, y si es buena para esos pastos también lo es para mí. A veces, cuando me comparo con otros hombres, me parece que los dioses han sido más generosos conmigo, más allá de algunos méritos de los cuales soy consciente; como si me otorgaran una garantía y una seguridad de la que ellos carecen, como si fuera guiado y cuidado de manera singular. No me regalo a mí mismo, es posible que sean ellos quienes me regalen. Nunca me he sentido solo o apesadumbrado por el sentimiento de la soledad, salvo en una ocasión, pocas semanas después de llegar a los bosques, cuando, durante una hora, temí que la vecindad de los hombres fuera esencial para llevar una vida serena y saludable. Estar solo se convirtió en algo desagradable. Pero, al mismo tiempo, me daba cuenta de que estaba sufriendo una ligera dolencia que afectaba a mi humor y pude prever mi mejora. En medio de una lluvia suave, mientras prevalecían aún estos pensamientos, fui consciente de pronto de la dulce y beneficiosa compañía que me ofrecían la naturaleza y el repiqueteo acompasado de las gotas y cada sonido y cada imagen alrededor de mi casa, una amistad infinita e inefable, como una atmósfera fortificante que hizo desdeñables todas las ventajas imaginadas de la vecindad humana, y no he pensado más en ellas desde entonces. Cada pequeña aguja de los pinos crecía y se henchía de simpatía y amistad. Percibí de forma clara la presencia de algo que tenía que ver intrínsecamente conmigo, incluso en situaciones que solemos imaginar salvajes y desoladas, y también que mi pariente más cercano y más humano no era un hombre ni un ciudadano, y por ello pensé que ningún lugar me resultaría extraño en adelante.

*Traducción de Marcos Nava*



**Elena Asins**

*Albiko Trikuharri II | Dolmen de Albi II | Dolmen of Albi II, 2002-2003*





**Cildo Meireles**

*Percejo-Cerveja-Serpente* | *Chincheta-Cerveza-Serpiente* | *Drawing Pin-Bear-Snake*, 1980

Las formas de la belleza caen de manera natural en el camino de quienes llevan a cabo su propia obra, como caen las virutas rizadas del cepillo del carpintero y se apiña el serrín en torno al barreno. La ondulación es el más dulce e ideal de los movimientos, provocado por un fluido que cae sobre otro. Las olas son un vuelo más elegante. Desde la cima de una colina podemos ver en ellas la repetición infinita de las alas de las aves. Las dos líneas onduladas que describen el vuelo de los pájaros parecen copiadas de las olas.

Los árboles constituían un cercado admirable para el paisaje, bordeando el horizonte por doquier. Los árboles aislados y las arboledas que habían quedado en pie en aquel tramo parecían dispuestos de manera natural, aunque el agricultor sólo hubiese consultado a su propia conveniencia, pues también él forma parte del esquema de la Naturaleza. El Arte jamás podrá igualar el lujo y la exuberancia de la Naturaleza. En el primero todo está a la vista, pues no puede permitirse ocultar la riqueza; sin embargo, es tacaño en comparación con la Naturaleza, pues, aun cuando ésta sea escasa y pobre en el exterior, nos satisface con la garantía de la generosidad de sus raíces. En los pantanos, donde sólo despunta aquí y allá un árbol de hoja perenne entre las alfombras ondulantes de musgo y arándanos, la desnudez no sugiere pobreza. La píceca solitaria, de la que rara vez me había percatado en los jardines, me atrae en lugares como éstos, y ahora comprendo por primera vez por qué los hombres intentan hacerla crecer junto a sus casas. Sin embargo, y por perfectos que puedan ser los especímenes de ciertos jardines, allí su belleza es en gran medida ineficaz, pues no tenemos esa garantía de riqueza similar bajo ellos y a su alrededor, que resalta su belleza. Como hemos dicho, la Naturaleza es un arte mayor y más perfecto, el arte divino, aunque existan similitudes entre sus acciones y las del arte humano, incluso en los detalles y las nimiedades.

Cuando el pino colgante cae sobre el agua, el sol y las olas, y el viento que lo frota contra la orilla, confieren a sus ramas unas formas fantásticas, blancas y suaves, que parecen obra de un torno. El arte del hombre ha imitado sabiamente esas formas que toda la materia tiende a adoptar, a imagen de las hojas y la fruta. Una hamaca colgando en una arboleda asume la forma exacta de una canoa, más ancha o más estrecha, de bordes más altos o más bajos, como si hubiera más o menos personas en ella, y se balancea en el aire con el movimiento del cuerpo como la canoa en el agua. Nuestro arte deja sus virutas y su polvo alrededor; su arte se exhibe incluso en las virutas y en el polvo que nosotros hacemos. Se ha perfeccionado a sí misma tras una eternidad practicando: el mundo está bien conservado, la inmundicia no se acumula, el aire de la mañana es claro, incluso hoy, y el polvo no se posa sobre la hierba. Contemplemos ahora cómo la noche se cierne sobre los campos, cómo las sombras de los árboles se arrastran más y más en la pradera, y en breve las estrellas vendrán a bañarse en estas aguas retiradas. Los proyectos de la Naturaleza son seguros y nunca fracasan. Si me despertase de un profundo sueño podría saber en qué lado del meridiano está el sol por el aspecto de la naturaleza y por el canto de los grillos. Y, sin embargo, ningún pintor puede plasmar esta diferencia. El paisaje contiene un millar de esferas que indican la división natural del tiempo, las sombras de un millar de agujas que marcan la hora.

*Traducción de Miguel Ros González*

Henry David Thoreau, «Caminar» (de *Un paseo invernal*), 1861

Quisiera hablar a favor de la Naturaleza, de la libertad absoluta y de lo salvaje, en contraposición a la libertad y la cultura meramente civiles, y considerar al ser humano como un habitante o una parte constitutiva de la Naturaleza, y no tanto como miembro de la sociedad. Quisiera hacer una declaración radical y, si se me permite, enfática, pues ya hay suficientes defensores de la civilización: el sacerdote, el consejo escolar y cada uno de vosotros os encargaréis de ello.

*Traducción de Marcos Nava*





**Peter Hutchinson**  
Tulip Piece | Pieza de tulipán, 1970

William Blake percibía el mundo entero en un grano de arena. A John Ruskin le fascinaba el desarrollo del musgo y de los líquenes en las rocas y en los troncos de los árboles. Dorothy Wordsworth escribió dos elegantes diarios —el diario de Alfoxden, de la época en que los Wordsworth vivieron en Somerset, en 1797-1798, y el diario de Grassmere, donde refiere su vida en Dove Cottage entre 1800 y 1803— en los que revela una atención al detalle que respalda la alusión a «la visión salvaje» de su hermana que William Wordsworth hace en Tintern Abbey. John Clare —cazador, avistador de nidos, caminante nocturno y explorador desde una edad muy temprana— escribió como tributo al paisaje de su Northamptonshire natal poemas de intrincada sencillez en los que se aprecia la sorpresa de sus descubrimientos inesperados en el curso de aquellos años de exploración natural.

El pintor de acuarelas John Sell Cotman pasó cuatro meses a partir del verano de 1805 en Brandsby Hall, al norte de York, donde trabajó como profesor de dibujo de las cuatro hijas de la señora Cholmeley, terrateniente del lugar. Cotman exploró el paisaje de los alrededores: los ríos, las cascadas y los bosques de Durham y el norte de Yorkshire. Provisto de pinturas y pinceles, remontaba el río Greta cada vez más lejos, adentrándose en la zona de cascadas próxima a Kirkham. Sus acuarelas experimentaron un cambio notable en este período: hasta entonces había cosechado su fama con grandes motivos arquitectónicos, como Cadair Idris, Newburgh Priory y la catedral de Durham. Aquel verano, sin embargo, descubrió la fascinación por lo pequeño: una cancela caída sobre el brazo de un arroyo, un peñasco que asomaba bajo un puente, una arboleda o el vapor que ascendía discretamente de una poza fluvial. Las acuarelas que pintó en aquellos meses son minuciosas en el detalle y de tonos muy sutiles. En una carta dirigida a su mentor, Dawson Turner, explicaba que había pasado el verano principalmente «coloreando [*sic*] la naturaleza»,

«haciendo copias de esa veleidosa [sic] Dama, justamente apreciada por esta cualidad». Había descubierto la belleza de lo local.

El escritor de finales de la época victoriana Richard Jefferies dedicó buena parte de su vida al estudio y a la descripción de los condados rurales del sur de Inglaterra, como Wiltshire, Sussex, Gloucestershire y Somerset, paisajes que para él bullían de vida natural. Jefferies no mostraba interés por la noción decimonónica de «naturaleza» a gran escala de los artistas norteamericanos, un fenómeno que sólo podía experimentarse entre las ciudadelas de roca roja del desierto o en las cumbres erosionadas por los glaciales. Para Jefferies la naturaleza virgen existía con la misma intensidad en las arboledas y en las colinas de Inglaterra, lugares sobre los que escribía con tanta pasión como ponían sus contemporáneos en crónicas sobre el Amazonas, el Pacífico, las Rocosas o el Gran Desierto de Arena. La naturaleza era alegría, pero también amenaza, y la fuerza del mundo natural un recuerdo de la fragilidad de la existencia humana en la Tierra. En 1895 publicó *After London, or Wild England* [Después de Londres, o Inglaterra salvaje], una fantasía futurista situada en la década de 1980, cuando tras una catástrofe ecológica sin determinar gran parte del sur de Inglaterra se encuentra anegado por las aguas y el espacio donde se asienta la ciudad de Londres es reclamado por los pantanos, la vegetación y los bosques: «Zarzas y brezales [...] se encontraban en el corazón de los campos. Entre medias crecían matas de espino, y los retoños del roble prosperaban y florecían protegidos de los animales por las púas y las espinas de los matorrales. Jóvenes fresnos, robles, sicomoros y castaños de Indias levantaban sus cabezas [...] y entre árboles y matorrales, la mayor parte del país se convirtió en un inmenso bosque».

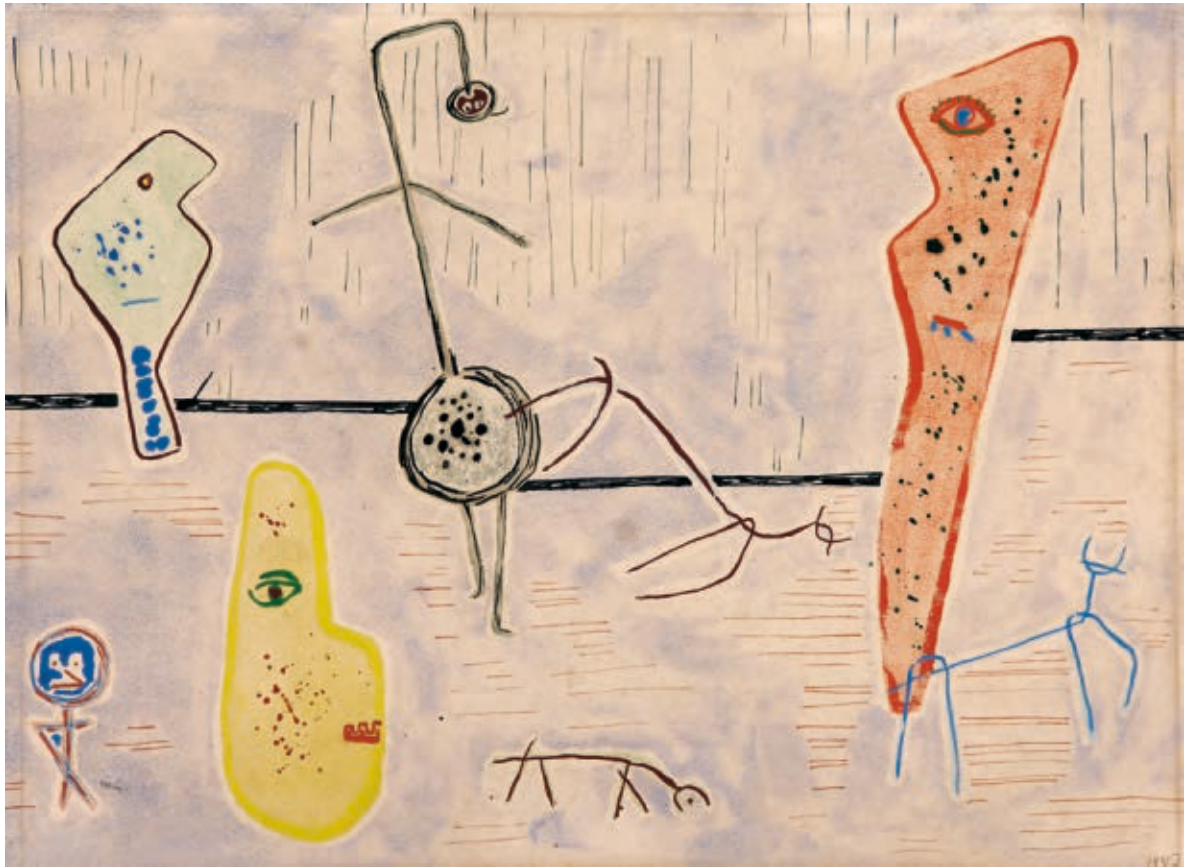
Y es obligado mencionar a Stephen Graham, que falleció en 1975 a la edad de noventa años y figura entre los más famosos excursionistas de su tiempo. Recorrió una vez a pie Estados Unidos, Rusia dos veces y Gran Bretaña en varias ocasiones, y su libro de 1923, *The Gentle Art of Tramping* [*El honorable arte de vagabundear*] es un himno a la naturaleza virgen de las islas británicas. Graham decía: «Uno tiende a pensar que Inglaterra es una red de carreteras salpicada de edificios públicos, empapelada con anuncios de las petroleras y destrozada por las contaminadas ciudades industriales». Lo que se proponía demostrar en su libro era que la naturaleza seguía existiendo en todas partes.

Graham consagró su vida a eludir «los caminos pavimentados y las carreteras asfaltadas», para lo cual caminó, exploró, nadó, escaló, durmió al raso, allanó y «vagabundeó» —según su propia expresión— por todo el mundo. Se aproximaba a los paisajes en diagonal, buscando siempre nuevas maneras de recorrerlos. «Patear es desviarse de lo evidente, pues hasta la carretera más sinuosa resulta en ocasiones demasiado recta».

«Distanciarse de lo evidente» lo llevó en el Reino Unido a lugares «innombrables [...] salvajes, boscosos y pantanosos». En *The Gentle Art* describe cómo dibujó un mapa «de cuento de hadas» de los claros, los campos y los bosques que visitó, de su red personal de lugares intactos y poco conocidos.

Graham estaba imbuido de una inocencia eduardiana —inocencia, que no idiotez— que a mí me atrae de un modo muy profundo. Cualquiera que sea capaz de observar sinceramente que «hay en Rutland emociones impronunciables, acaso más que en el camino de Khiva», merece, en mi opinión, ser apreciado y respetado. Graham pertenecía a una casta de caminantes para quienes la naturaleza y el prodigio siempre fueron de la mano. Su libro fue un himno al poder subversivo del caminar, a la capacidad del camino para transformar el trasnochado mundo en un espacio nuevo, sorprendente y maravilloso, asombrándonos ante el paisaje familiar.

*Traducción de Catalina Martínez Muñoz*



**Mathias Goeritz**

*Personajes de Altamira | Characters of Altamira, 1947*

## ANEXO II



Jesús Aguado

# LA LENGUA DE LOS PÁJAROS

## ALGUNOS POETAS CONTEMPORÁNEOS DE LA NATURALEZA

Uno

La poesía sube colinas, bordea ríos, navega mares, se inclina ante una flor, acecha fieras, alza la vista al cielo, rumia con las vacas, arranca moras y patatas, se hunde en la nieve, se empapa con la lluvia, se abrasa al sol, oscila con las ramas de un árbol, se precipita siguiendo los pasos de las rocas de un acantilado, se adentra en los bosques, escarba como las hormigas, cae al suelo imitando el movimiento súbito de la fruta madura. La poesía, por muy urbanos, antropomórficos y tecno-científicos que sean sus temas, es el arte de la respiración al aire libre: el arte de ser uno mismo el aire libre que respira. Arte del afuera, por tanto, en cuyo «extraordinario territorio ontológico» (lo dice Kenneth White, que acuñó los muy fecundos y tan desatendidos términos «biocosmopoesía» y «yoga poético», en su poema «Estudio de Montaña») la escritura debe aspirar a algo más que al arte «de hacer versos / con generalidades embotadas / y con lamentaciones personales» para hacer «una poesía / discreta como una respiración / poesía como el viento / y la hoja de arce» (de nuevo White, «Labrador» y «La casa del rompeolas»). Arte también, y como consecuencia de eso, de la disolución de yo y su reintegración («interpenetración» según Gary Snyder) en una Totalidad que podemos llamar Naturaleza y que explica por qué tantos poetas contemporáneos, desde el siglo XIX del romanticismo europeo y el trascendentalismo norteamericano, hayan recurrido a la mística occidental (Meister Eckhart, Jacob Böhme, Juan de



la Cruz, Angelus Silesius) y oriental (el budismo zen o mahayana, el hinduismo, Han Shan y Nagarjuna, Basho y Kabir) como brújula para no perderse en ese territorio peligroso. Desde Thoreau o Emerson, que tanto marcaron a generaciones posteriores como la de los *beats*, y desde el expansivo Walt Whitman (una cordillera desfilando a paso de marcha) o la contenida Emily Dickinson (una primula dejándose acariciar por la brisa en un parterre del jardín), sobre todo la poesía en lengua inglesa (pero sin olvidar la rusa de las estepas, la griega del Mediterráneo o la centroeuropea de las brumas y los glaciares) se ha puesto a meditar en este afuera, en «lo natural» a lo que cualquier afuera apunta, que plantea inmensos desafíos (el puesto del hombre en el cosmos, repetiremos por enésima vez mirando de reojo a Max Scheler) existenciales y estéticos.

## Dos

Lo primero, siempre, es aprender la lengua de los pájaros, que es como se tituló el libro del maestro sufi del siglo XII Farid al Din Attar, porque, al habitar las alturas y haber vencido la gravidez que lastra al resto de seres materiales, están más cerca de lo divino y pueden imitar las voces del cielo, lugar o no-lugar que para algunos tendrá connotaciones religiosas y para otros simbolizará sólo ese deseo de infinito que despierta en los hombres su relación con los océanos, los desiertos, la noche, los misterios de la fisiología (y de la sociología, su hermana pequeña) o los fenómenos meteorológicos. La historia de la poesía universal es, quizás por esto, un gran tratado de ornitología. Uno abre casi cualquier libro y lo primero que escucha es un revoloteo, un piar interminable, un crascitar, un zurear, un crotorar, un silbar. Las páginas se despliegan como alas. Las líneas se tensan como alambres (el tendido eléctrico, las cuerdas donde se seca la ropa) para que se posen. Los lomos parecen alféizares o promontorios para que oteen el horizonte desde ahí. Hay cuervos: en Edgar Allan Poe, en Gary Snyder, en Ted Hughes, en Kenneth White, en Robert Bringhurst (que regresa al primero para, dando un rodeo por los indios haida del Canadá que conoce tan bien, resolver este enigma transmitido de poeta a poeta asegurando que el verdadero cuervo era el propio Poe). Hay mirlos: Wallace Stevens los contempló de trece maneras diferentes. Hay colibríes, pelícanos, azores, alondras, gallinas, pavos, buitres. Para Kenneth White «todas las aves hablan

/ la lengua de la aurora / cada una en su dialecto»: la lengua de la aurora, la lengua de los pájaros, la lengua de la poesía, la lengua de la naturaleza, la lengua del desmigajamiento del ego («con las migas del Yo / alimentaré las palomas del alma», escribe Kenneth Rexroth). W. H. Auden, en su «Discurso a las bestias» (donde alaba «con qué rapidez y habilidad» éstas ejecutan «los principios de la Naturaleza» y que está incluido en un libro que agradece, desde el mismo título, a la niebla su trabajo de impedir a la luz que nos ciegue del todo), dice de las aves que, aunque es imposible encontrar a un Mozart entre ellas, al menos tampoco incluyen «tontos genialoides como Hegel» o «listillos repugnantes como Hobbes». Seamus Heaney habla, en «San Francisco y los pájaros» (texto incluido en «Muerte de un naturalista»), de esos poemas que el santo escribió con pájaros o «bandadas de palabras» (que juzga como su obra más excelsa, mucho mejor, desde luego, que las que acabaron sobre el papel) y John Berger ve, por una parte (en «Páginas»), en los pájaros «letras que alzan el vuelo» y, por otra (en «Palabra II»), afirma que «Como un pájaro / la lengua / vuela en arcos de palabra escrita». Porque se trata de eso: de la relación entre la lengua y esa libertad que ejemplarizan las aves. Se trata de que la lengua alcance el vuelo. Se trata de que la lengua vuelva a ser, como reitera Gary Snyder en numerosos poemarios y ensayos, salvaje, biológica, animal (sin olvidar que «plantas y animales son también gente»).

### Tres

Los cangrejos fantasmas son los únicos juguetes de Dios, apunta Ted Hughes, que tenía al zorro como animal totémico y que consideraba que los osos son los barqueros que nos llevan «a la tierra de los muertos». En su obra hay decenas de textos protagonizados por animales. En uno de ellos un jaguar del zoológico de Londres, donde el autor trabajó durante un tiempo como vigilante, y que recuerda tanto la pantera de Rilke, es un visionario y, como tal, no puede ser apresado por ningún barroto. El poeta habla de sí mismo, claro, o, para ser más precisos, de la lucha interna entre sentirse encerrado en los estrechos límites de una sociedad y de una biografía y su deseo de fugarse, de expandirse, de inaugurarse en un afuera que le devuelva su naturaleza originaria. Un animal (o un arroyo, una montaña, un bosque, un páramo,

una cascada, una nube, un helecho), un visionario: con la chispa que brota del acto de frotar estas dos realidades uno puede encender el fuego de la vida y, si tiene esa vocación, escribir poemas como llamas para calentar a los demás. Es por eso, como afirma Wallace Stevens en uno de sus *adagia*, que «un poema no necesita tener significado y, como muchas cosas en la Naturaleza, a menudo no lo tiene», aunque, por ser su relación con la Naturaleza de carácter competitivo (como se puede comprobar en «Seis paisajes significativos», donde se mide con un árbol alto y descubre que él lo es mucho más porque llega hasta el sol con sus ojos), lo que quizás esté insinuando es que a quien le compete establecer la cualidad significativa de algo es al ser humano, no a la Naturaleza. Gary Snyder cree justo lo contrario: de haber rivalidad, quienes vencerían serían siempre los riscos y los insectos, a los cuales tienen que asemejarse las palabras si es que quieren seguir siendo útiles en la tarea de (re)construcción del sentido.

#### Cuatro

Ecología del lenguaje y del pensamiento, que deben aprender de las piedras y de las ballenas (y del zen, entre otros) a no tener opinión o, de tenerla, a no apegarse a ella. Ética de la voz, que sólo debe gastarse en defensa de los excluidos, entre los que el propio Snyder pone a las montañas, los ríos, los árboles y los animales. Responsabilidad con el territorio, que abarca el físico que habitamos, un entorno al que debemos respeto, conocimiento y amor, y el espiritual que nos envuelve (y aquí los presocráticos sirven a la causa de estos autores, que los citan y homenajean en multitud de poemas) como Tierra, como Agua, como Fuego, como Aire, como Espacio o como Mente (Snyder establecerá en «En cuanto a los poetas» una tipología de éstos a partir de cuál de los elementos citados predomina en ellos). Complicidad instintiva con los tejones, las nutrias, los cardos, los salmones, las estrellas, las uvas, las rosas, los lobos, las abejas, las libélulas, los zopilotes o el viento, pero sin caer en sentimentalismos ni moralinas que rebajen la potencia de la interrelación: por muy avanzados que estuvieran en la práctica de la *ahimsa* o no violencia, ese no causar daño innecesario a los seres vivos por minúsculos que sean, Snyder persigue a palos a un mapache que incursiona de noche en su cocina (en

«Noche verdadera») y su amigo Lew Welch, que desapareció para siempre en un bosque cercano a la cabaña de aquél en la Sierra Nevada de California, hace lo propio con una rata que interrumpe su descanso y sus meditaciones (el «Bardo budista se convierte en asesino de ratas»).

## Cinco

Pero cómo abrir las puertas del campo. Cómo forzar la cerradura de ese Afuera o Naturaleza al que canta cualquier poema de cualquier época y lugar sea cual sea su marco cultural, su asunto, su estilo o su finalidad. Cómo lograr que las hayas y los topos y las tormentas le acojan a uno en su seno a-lingüístico y le den de comer y de beber. No es fácil porque para eso necesitamos palabras justas y, como dice Robert Bringhamst en «El río de Ptahhotep», éstas escasean «más que el jade». Y porque estamos más acostumbrados a atrapar pájaros (así se llama un poema de este mismo autor que dedica, significativamente, a Martin Heidegger, un filósofo al que Auden hubiera colocado junto a Hegel y Hobbes por su escasa sintonía con las bestias) que a serlo nosotros mismos. Pero Lew Welch le da las gracias a un montón de leña, Auden, como ya dijimos, a la niebla, Snyder al mango de un hacha y White a las ballenas: la palabra justa es la palabra «gracias» porque dentro de ella cabe todo y porque fuera de ella se disuelve todo en la paz suprema. Uno dice «gracias» y entonces, como sucede en el poema «En Remaurian» de John Berger, se da cuenta de que es la montaña la que suda cuando uno asciende por ella, y ella la que debe descender de él antes de que oscurezca. Uno dice «gracias, Naturaleza» (pero dónde encontrar este raro jade y cómo cosecharlo sin hacerle ni hacernos violencia) y es la poesía la que, a su manera caótica, imprevisible y hermosísima, escribe. De eso se trata.

### BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Aguado, Jesús (ed.), *No pasa nada. Los poetas beat y Oriente*, El Bardo, 2007.  
Auden, W. H., *Gracias, niebla*, trad. Silvia Barrero, Pre-Textos, 2000.  
Berger, John, *Poesía: 1955-2008*, trad. Pilar Vázquez, Nacho Fernández y José María Parreño, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2014.  
Bringhamst, Robert, *La belleza de las armas*, trad. Marta del Pozo y Aníbal Cristobo, Kriller71, 2013.

Heaney, Seamus, *Muerte de un naturalista*, trad. Margarita Ardanaz, Hiperión, 1996.  
Hughes, Ted, *El azor en el páramo*, trad. Xoán Abeleira, Bartleby, 2010.  
Snyder, Gary, *De la mente salvaje*, trad. Nacho Fernández, Árdora, 2016.  
Stevens, Wallace, *De la simple existencia. Antología poética*, trad. Andrés Sánchez Robayna, Debol-  
sillo, 2006.  
Welch, Lew, *Círculo de hueso*, trad. Benito del Pliego y Andrés Fisher, Varasek, 2013.  
White, Kenneth, *Atlántica*, trad. Álvaro García, Centro Cultural Generación del 27, 1997.

## ANEXO III



Textos de Luis Francisco Pérez

Selección de piezas musicales de Julián Rodríguez

## MÚSICA PARA UNA EXPOSICIÓN

### Ludwig van Beethoven

#### «Szene am Bach» (Escena junto al arroyo), *Sexta Sinfonía (Sinfonía Pastoral)*

Beethoven dio por finalizada su *Sinfonía pastoral* en 1808 en la localidad de Heiligenstadt, entonces un pueblo cercano a Viena y que hoy forma parte de la capital austriaca. Fue en este mismo lugar de reposo donde el genial compositor alemán escribió lo que se conoce como el *Testamento* de Beethoven. Ocurrió el 10 de octubre de 1802, y en dicho documento confiesa de una manera muy entrañable la insoportable tragedia de su progresiva sordera, hasta el punto de que concluye con esta clara intención de suicidio: «Adiós, y no me olvidéis del todo cuando haya muerto; merezco esto de vosotros porque, a menudo, en vida, he cavilado sobre cómo haceros felices. Así sea. Ludwig van Beethoven». La *Pastoral* es un canto de amor a la Naturaleza (con mayúscula, ciertamente), pero también es una obra muy piadosa de profunda demostración de amor al Creador. De alguna manera, establece con esta sinfonía una tensión dialéctica muy interesante con la anterior, es decir, con la muy terrible y justiciera y brutal y bellísima (otra clase de belleza) *Quinta Sinfonía*. Se entiende que con la *Pastoral* deseara volver a una naturaleza íntima, familiar, doméstica, confortable. *Humana*, en definitiva. Estructurada en cinco movimientos (*Despertar de agradables sensaciones al llegar a la campiña; Escena junto al arroyo; Fiesta campestre; La tormenta y Canto del pastor*), no se puede decir que sea una obra programática, al menos en el sentido más moderno que sí se da en los poemas sinfónicos de Richard Strauss. Ahora bien, desde el mismo título hasta las declaraciones del propio compositor o de otros músicos, sí



se puede afirmar que la *Pastoral* persigue una cualidad descriptiva de la naturaleza. «La escena junto al arroyo», que aquí queremos focalizar, es el segundo movimiento de la sinfonía, un refinado y sensual *andante molto mosso* muy apropiado para intuir el fluir de las mansas aguas del arroyo. Años más tarde volvió a pasar junto al mismo arroyo acompañado de Anton Schindler (amigo, compositor y uno de los primeros biógrafos de Beethoven), y al aproximarse a sus orillas le dijo a su interlocutor: «Fue aquí donde escribí el movimiento *Por el arroyo*; y desde allá arriba, las oropéndolas, las codornices, las alondras y cucos compusieron junto conmigo». No debemos agregar nada más por nuestra parte.

### **Franz Schubert**

**«Der Lindenbaum» (El tilo), «Wasserflut» (Torrente), «Die Krähe» (La corneja), «Der stürmische Morgen» (Mañana tormentosa), del ciclo *Winterreise* (Viaje de invierno)**

Estas cuatro canciones (*lieder*) de Franz Schubert bien podrían haber sido puestas como ejemplo por Nietzsche cuando en su libro *Aurora* nos dice lo siguiente: «El oído, órgano del miedo, no ha podido desarrollarse tan ampliamente como lo ha hecho en la noche o en la penumbra de los bosques y de las cavernas oscuras, según el modo de vida predominante en la era del miedo, es decir, en la más prolongada de todas las eras humanas que jamás hayan existido: en la luz, el oído es menos necesario. De ahí el carácter de la música, arte de la noche y de la penumbra». Pido disculpas por la relativa longitud de la cita, pero me parece importante prologar con ella la glosa perteneciente a un compositor que muy probablemente sea, en términos historiográficos, el referente más *acabado*, por vida y obra, del músico romántico (*nocturno*) por excelencia, Franz Schubert. Cuatro canciones, decimos, que pertenecen con toda justicia a uno de sus ciclos vocales más famosos, bellos y cantados: *Winterreise* (*Viaje de invierno*), que consta de veinticuatro temas musicales en perfecta sincronía con la misma cantidad de poemas pertenecientes a Wilhelm Müller. Cuando un ser humano muere con treinta y un años, como es el caso de Schubert, parece de mal gusto hablar de «periodos» diferenciados en su carrera, pues *Winterreise*, y debido a la genial capacidad inventiva del autor

desde muy niño, podría haber sido creado a los dieciocho años, a los veinticinco o en el último año de vida del compositor, como efectivamente así ocurrió. *Winterreise* es por igual un canto a la naturaleza como la demostración de su temor ante ella, y en ambos presupuestos está visible la deuda que este ciclo mantiene con el movimiento literario, pero también con fuertes conexiones en la música y las artes visuales, conocido como *Sturm und Drang*, surgido en Alemania unas décadas antes, en la segunda mitad del siglo XVIII. Las cuatro canciones seleccionadas son, y de una manera bellísima, reflejos de una naturaleza tan plácida y hermosa como agresiva y cruel, sobre todo en «Wasserflut» (Torrente), donde la voz del cantante debe saber reflejar las subidas y bajadas de ese caudaloso torrente. *Winterreise*, que empieza con la frase «Fremd bin ich» (*Forastero soy*), es una de las más altas cumbres jamás compuestas de la música vocal. Un regalo por igual tanto de la naturaleza como de la inteligencia creativa y artística del ser humano. Y pertenece, ciertamente, al arte de la noche y de la penumbra.

### **Gustav Mahler**

**«Des Antonius von Padua Fischpredigt» (San Antonio de Padua predicando a los peces), del ciclo de canciones *Das Knaben Wundernhorn* (El cuerno mágico de la juventud)**

Considero muy interesante iniciar esta glosa hablando del libro de poemas *Das Knaben Wundernhorn*, pues con los datos que intentaremos ofrecer se entenderán mucho mejor los argumentos musicales que tan importantes fueron para Mahler al comenzar esta composición, y que se alargó durante más de una década (a partir de 1892) al tiempo que componía sus primeras sinfonías. La historia tiene su origen en la primera década del siglo XIX y en el punto más alto de la fiebre producida por la explosión artística del Romanticismo alemán, siendo sus principales mentores dos intelectuales muy poderosos dentro del movimiento romántico: Achim von Arnim y Clemens Brentano. Fueron ellos los que recopilaron relatos, cuentos e historias populares y anónimas, editándolas posteriormente en forma de libro, titulándolo, en aproximada traducción a nuestra lengua, como *El cuerno mágico de la juventud* (se ha versionado de diferentes maneras). El dedicatorio del libro, nada menos que Goethe,



**Eva Lootz**

*Piedra fría* | *Cold Stone*, 1985

escribió en su recensión de esta recopilación que «toda familia alemana debería poseer una copia del libro junto a sus libros de recetas y sus cantorales». Es decir, el espíritu que animó la confección del libro fue, sobre todo y por encima de todo, una demostración popular de lo más alto y noblemente *popular* (o familiar, o doméstico, o sencillo) si se me permite esta bienintencionada obviedad que en absoluto lo es. Mahler no fue el único compositor en poner música a estas historias, pues antes y después de él se interesaron por el mismo libro nada menos que Mendelssohn, Schumann, Brahms, Schreker, Zemlinsky, Schönberg, Webern o Richard Strauss (la nómina impresiona), pero fue Mahler el que consiguió una mayor altura creativa, y también la obra que mejor ha sabido mantenerse en grabaciones y salas de concierto, muy por encima de las de sus muy brillantes colegas. No existe consenso en cuanto al número exacto de canciones que conforman el ciclo, entre trece y veinte, máxime porque los cantantes suelen escoger para grabar una selección propia de todos los temas, y entre ellos está —siempre, no puede faltar— «San Antonio de Padua predicando a los peces». En esta deliciosa y muy bella composición está cifrado el espíritu de todo el ciclo y del libro que sirve de guía e inspiración: melodías y tonadas de feria de pueblo, marchas militares, sencillo humor proveniente de los metales, folclore rural que viene del fondo de los tiempos, acordes saltarines y bailables, fanfarrias y notas fáciles de memorizar... Lo *popular*, en efecto, llevado a la más alta y noble sofisticación musical e intelectual.

### **Richard Wagner**

**«Waldweben» (Murmullos del bosque), perteneciente a la ópera *Sigfrido*, segunda jornada de la tetralogía *El anillo del Nibelungo***

*Sigfrido* es, y por decirlo de una manera voluntariamente prosaica y familiar, la ópera más *dulce* (no deseo buscar otro adjetivo) de todas las que compuso Richard Wagner. Obra estratégicamente situada en el centro de la Tetralogía, entre el prólogo *El Oro del Rin* y *La Valquiria*, y teniendo por detrás el apoteósico final de *El ocaso de los dioses*, es una ópera de extraña y redentora belleza humana, como si Wagner quisiera descansar, o arremansarse, de épicas y heroicas violencias sobrehumanas, o al menos quisiera tomar un respiro antes

de acabar con la saga de dioses que sienten nostalgia de su humanidad perdida, de humanos deseosos de una deidad para ellos inalcanzable, de infra-humanos que hacen de mineros extrayendo el oro del subsuelo, de monstruos taimados, de criaturas mitológicas y dragones, o de gigantes que parecen agresivos gestores de una empresa de servicios. Pues bien, dentro de esa inmensa orgía de la representación fantástica, Sigfrido es un ser *puro*, vacunado contra el virus de la envidia y de la ambición, de la crueldad y de la miseria afectiva, y por eso mismo a lo largo de todo el drama lírico lo vemos luchando contra algo o contra alguien. Sigfrido sólo aspira a encontrar a su compañera de amor en el tortuoso camino de la vida y a olvidar lo más rápido posible a sus molestos mayores, a la enloquecida saga de donde proviene, a los insoportables personajes que bien se merecen el fuego purificador, como así sucederá, que les borrarán de la faz de la tierra. No ha de extrañarnos entonces que Wagner quisiera regalar a tan noble personaje no ya una ópera entera, también esa pequeña y exquisita joya que es la composición «Murmullos del bosque», situada en el segundo acto de la ópera. La estructura musical de estos murmullos o rumores parece un homenaje a la *Pastoral* de Beethoven, pero un homenaje turbio (Wagner fue un genio, pero no una buena persona), como si quisiera y al mismo tiempo no quisiera declarar esa admiración. Lo cierto es que «Murmullos del bosque» es un canto de y a la naturaleza de serena y *natural* belleza, sin trampas ni artificios, obligando a flautas, oboes y clarinetes a mantener en el centro de la pieza una *conversación* de estremecedora hermosura y sensualidad. Se diría que tan dulce es esa belleza que parece tocada por el mismo muchacho que, pequeña flauta en ristre, inmortalizara Édouard Manet en *El pífano*.

### **Anton Webern**

#### ***Sechs Bagatellen für Streichquartett* (Seis bagatelas para cuarteto de cuerda)**

No sabemos con exactitud el año de composición de esta obra tan justamente famosa de Anton Webern (Viena, 1883-Salzburgo, 1945), pero bien podemos creer que fue *pensada* en torno a 1910 —el año en que Matisse pinta dos obras de radical importancia para el arte del siglo xx: *La Danza II* y *La Música*—, y

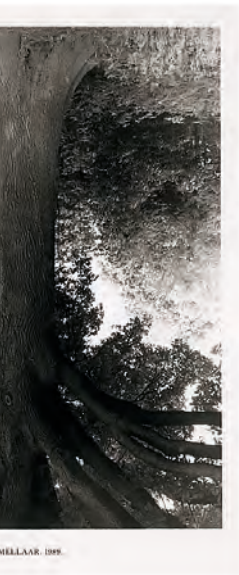
finalizada en el último año de paz de 1913, cuando Robert Delaunay crea sus primeras *Ventanas* y los iniciales paradigmas estéticos de la abstracción pictórica se debaten en toda Europa. Esa efervescencia creativa de un continente que estaba viviendo sus últimos años de tan falsa como gozosa *edad de la inocencia* es el marco donde un joven compositor vienés de menos de 30 años crea las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda*. Una obra innegablemente *monitorizada* por el que era su maestro en esos años, y de alguna manera lo fue siempre, nada menos que Arnold Schönberg, mucho más que el padre de la música clásica contemporánea del siglo xx. La primera vez que escuchamos esta obra nos llama la atención, además de la novedosa y sofisticada utilización tímbrica de los instrumentos, un rasgo temporal: *acaba demasiado pronto*. Y esa apreciación (las microcélulas en la música de Webern) sería muy acertada, sobre todo si pensamos que fue compuesta cuando aún no se habían extinguido las inacabables notas del profundo y denso sinfonismo romántico, especialmente el debido a su tocayo y paisano Anton Bruckner. En efecto, para Webern el *tiempo* es una nota más que debe reflejarse en el pentagrama, y precisamente porque compone con la humana subjetividad del tiempo, en sucesivas audiciones esta misma obra nos parecerá de una rara y sensual longitud de onda, a modo de los círculos concéntricos de una piedra lanzada en las mansas aguas de un lago alpino. Anton Webern murió en 1945 por los disparos fortuitos de un soldado norteamericano, en una zona boscosa cercana a Salzburgo, a orillas de un lago. Dos elementos de la naturaleza, bosques y lagos, que también están presentes, irreconocibles de tan estilizados, en la refinada, bella y estremecedora música de este compositor.

### **Richard Strauss**

**«Eintritt in den Wald» (Al entrar en el bosque) y «Wanderung neben dem Bach» (Paseo junto al arroyo), *Sinfonía alpina***

Cuando en 1915 Richard Strauss da por finalizada la *Sinfonía Alpina*, su último poema sinfónico para gran orquesta, es un hombre que ya ha sobrepasado el medio siglo de vida y se encuentra en la cúspide de la música alemana, sobre todo, pero también de la europea. Los reconocimientos a la extraordinaria calidad y modernidad de su música son innumerables y paralelos a





HILLAAR 1989



LINDEN, HUNSWILLER 1989



WILLOW, MULLEM 1989

**Rodney Graham**

*Flanders Trees | Árboles de Flandes, 1989*



su creciente fama mundial. Una «modernidad», justo es reconocerlo, que es, paradójicamente, muy moderna incluso cuando no lo parece, y el ejemplo perfecto de ello sería *El caballero de la rosa*, la tercera de sus óperas, que es una muy inteligente y conservadora «vuelta al pasado», pero con el fin de no quedarse sin fuerzas después del radical y brutal esfuerzo vanguardista que supuso la composición de *Salomé* y *Electra*. Pues bien, en este crucial periodo neoclásico es donde se enmarca la impresionante *Sinfonía alpina*, obra bellísima pero en términos de compromiso con la vanguardia musical es menos audaz, por ejemplo, que *Así habló Zaratustra*, otro gran poema sinfónico suyo. Dividida en veintidós escenas, este paseo desde el amanecer hasta la noche por los Alpes bávaros es una composición que debe tanto a la muy poderosa y sedimentada escuela del romanticismo musical alemán y centroeuropeo como a la admiración que Strauss siempre tuvo (no podía ser de otra manera) por la épica de las grandes óperas wagnerianas. Las dos escenas que aquí se comentan («Al entrar en el bosque» y «Paseo junto al arroyo»), un poco menos de seis minutos de duración entre ambas (el entero poema sinfónico se acerca a los cincuenta minutos), se inscriben dentro del interés programático que posee esta amplia composición de gran aliento. Situadas estas escenas al principio del poema sinfónico escuchamos en ellas ecos (lo extraño sería lo contrario) de la *Sinfonía pastoral* de Beethoven en los bucólicos reflejos de la naturaleza cuando ésta forma parte de la realidad existencial del ser humano. He citado a Beethoven, por supuesto, pero la influencia de Wagner en la utilización del *leitmotiv* es, de alguna manera, determinante en la composición de esta obra grandiosa. Richard Strauss murió muy poco después de finalizar la guerra, en 1949, cuando su mundo, más que desaparecido, había sido destruido.



**Manolo Millares**

*Pez Abisal* | *Abissal Fish*, 1969



**Adolfo Schlosser**  
*Fata Morgana*, 1991





**Adolfo Schlosser**

*Barba de cabra* | *Goat's Beard*, 1994

When the Extremadura Regional Government, together with other public authorities in the region, decided to support the generous proposal by Helga de Alvear to share her collection with society, it made a commitment to culture as a form of promoting economic and social development as an opportunity for our region, as well as to art and artists. To support and disseminate contemporary artistic creation is to take the path of creativity, innovation, research, education; in short, a belief that culture is a resource that positions us and projects us beyond our borders.

Since the Centro de Artes Visuales, run by the Helga de Alvear Foundation at Cáceres, opened to the public with *Margins of Silence*, this centre has hosted a series of temporary exhibitions that examine, from different points of view, what might be considered the most important private collection of international contemporary art in Spain and one of the most important in Europe.

*All the Words for Rock. Nature and Conflict* joins those exhibitions shown up until now: participative views of the collection in which the viewer is no longer a passive receiver but intervenes actively in the process. It is curated by Julián Rodríguez from Ceclavín in Extremadura, an acclaimed writer, literary director and curator, principally of projects linked to his own gallery, Casa sin fin, but with interesting projects outside this sphere, as in this case.

The exhibition departs from a verse by the poet Gary Snyder and includes numerous works whose connection lies in nature. Formally in some cases, symbolically in others, sometimes in a contemplative way and sometimes actively, the natural world is dealt with in the works of artists such as Robert Smithson, Richard Long, Lothar Baumgarten, Adolfo Schlosser, Mathias Goeritz, Manuel Millares and Elena Asins. Others, such as Cildo Meireles, Rodney Graham and Karin Sander look at the matter through the lens

of different art historical genres, such as the portrait, the *trompe-l'oeil*, the *vanitas* and the still life. The exhibition is accompanied by reflections by Gary Snyder as well as other contemporary interpreters of nature and conflict.

Snyder talks about the “lessons of the wild” and about how learning to decipher the mandalas of nature can help us understand the labyrinths of our lives. In one of his essays he made the following reflections: “when you walk a well-trodden path you come back with empty hands, and so you must dare to go to places that are unploughed and unexplored.” This invitation by Snyder fits perfectly in a region like ours where a lack of industrial development in the past is now compensated for by the wonderfully preserved state of nature.

Let us look, then, at this exhibition like one who goes into a forest: to get lost and to find ourselves.

Leire Iglesias Santiago  
MINISTER OF CULTURE AND EQUALITY  
EXTREMADURA REGIONAL GOVERNMENT

Julián Rodríguez Marcos

## CULTIVATE A BRIAR PATCH

*To Álvaro Perdices, gardener and artist*

In his essential book *L'olivo e l'olivastro*, the Italian writer Vincenzo Consolo distinguishes, in a particular passage, making use of the figure of Ulysses, between the wild (he calls it “bestial”) life and life in a civil society. The first, for him, leads to the annihilation of humanity; the second, to salvation within a culture. This is made clear in the book’s title, contrasting the olive tree with the *olivastro*, a wild variety of the olive, its ancestor before humans intervened. However, this defence of culture, of the cultivated (of Europe, ultimately, as was understood by many of its critics), was qualified by the author himself around fifteen years later. During that period (our own *fin de siècle*) he had come to understand that we should preserve a space for the wild, the natural, if we wished to continue to be human; unaltered nature needs to be preserved next to the cultivated, both were necessary. However, what we now know, a few years after the death of Consolo, is that the wild has been *felled* as never before. The Sicilian writer did not arrive at this conclusion because of that “taste for the landscape” that Hussey (in *The Picturesque. Studies in a Point of View*) and Bodei (in *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*) have analysed with considerable subtlety, but rather because he understood that today the “political” person cannot live only in the city (the πόλις). Politics, like art, as Baudelaire intuited at some moments in *The Painter of Modern Life*, must interpret its times.

In another book, by St Gregory, and as we are reminded by José Emilio Burecúa, people are divided into lambs and elephants. In that symbolic vocabulary, “lambs were the simple and illiterate, and elephants the erudite. The pope said that the first waded through the river of the Scriptures without difficulty, while



the second, paradoxically, would sink into those same waters.” This delightful division, which backs up Consolo’s theses more than might seem at first sight, has been not *felled*, but adulterated, to use a more modern verb.

This exhibition, and these words, should not be understood as nostalgia for the wild world that is, it seems, about to disappear, but rather as an action (a reflection) on the space that we occupy and the place we live. Today, even if just for a few hours, at the Helga de Alvear Foundation, in this very city, Cáceres, surrounded as it is by market gardens (La Ribera del Marco) and fields.

8 July 1974. Open letter to Italo Calvino signed by Pier Paolo Pasolini. “Limitations of History and Immensity of the Rural World” or, to use its other title, “Open Letter to Italo Calvino” (later collected in *Scritti corsari*). “Maurizio Ferrara says that I yearn for a ‘golden age,’ you say that I yearn for ‘Italita’ [Little Italy]; everyone is saying that I yearn for something, giving this yearning a negative value and making it into a comfortable target.” Pasolini had already offered his feelings on the matter and believes he has explained himself sufficiently on other occasions, even in the same newspaper (*Paese Sera*, founded in the post-war period and even today described as “pro-communist”). “I yearn for our ‘Italita’? Then you cannot have read even a single verse of *The Ashes of Gramsci* or *Calderón*, you haven’t read a single line of my novels and you haven’t seen even one scene of my films, you know nothing about me! Because everything that I have done and that I am, *excludes* the possibility that I might yearn for that Italy. Unless you consider that I have changed radically (...) ‘Italita’ is petty bourgeois, Fascist, Christian Democrat; it is provincial and is on the margins of history; its culture is a formal and vulgar school humanism. Do you think I yearn for all that?” What Pasolini really yearns for is what we once, in the past (until when?) called the rural world, but not the “Italita” that delivered itself to Fascism, or which *always* had been Fascism. (Just like the Little Spain of Malraux —or Orwell?—, the Spain that was Fascist before Fascism, the Spain of the landed estates before the words were used. Extremadura *latifundista*.) Those men did not live through a “golden age” but rather an age of bread: “They lived that which Chilanti has called the *age of bread*; that is to say, they were consumers of strictly necessary goods. And perhaps that was what made their precarious lives so necessary [...] Whether I yearn or stop yearning for that rural universe is my affair. Which does not stop me in any way from exercising my criticism of the modern world *as it is*: being able to do so more lucidly by feeling myself disconnected and by accepting, only stoically, to live in it.”

In a book in which I reflect on these matters (*Cultivos*), I wondered out loud: “I like the Earth not as a field, but as a landscape”. Was this really said by the boy who had lived in the Sierra de Gata hills of Extremadura until he was ten, the descendent of peasants, one half from the Hurdes and the other half from Ceclavín? What should we yearn for about the *rural world*? What should we preserve of the rural world? What do these words really mean today? How much time does this world have before it disappears? Is the rural world opposed to the wild as much as the city is? Or is the conservation of a certain rural world what will conserve, incidentally, the wild world? Not only do we ask ourselves these questions, but others, too: Does the rural world only belong to farmers? When Sciascia used the term “rural motherland” what exactly was he referring to? Is there room for a lack of subjugation in an authentic and true expression (I am “overtaking Pasolini”) of what we call the rural world? “I know well, dear Calvino,” continues Pasolini, “[that it is necessary] to tear down the walls of Italita, and to come out into another world: the world of the countryside, the lumpenproletariat world and the world of the workers. The order in which I list these worlds depends on the importance of my personal experience, not on their objective importance. Until just a few years ago it was the pre-bourgeois world, that of the dominated class (...) The rural universe (which includes urban lumpenproletariat cultures and, precisely, until a few years ago, the universe of the working minorities, which were true and authentic minorities) is a transnational universe: which does not recognize nations. It is the residue of a previous civilization (or of an accumulation of previous civilizations, all of them very similar).”

“Wild world, peasantry, metropolis.” Benjamin wonders about this in his days of conversation with his friend Bertolt Brecht, and he, who talks first of intermediate spaces and consecutive spaces, uses the simile of a waterfall and its “later dispersion” (according to Brecht) to talk about some worlds and others. All that conversation was sparked, it seems, by some of Goethe’s words. In the recent and fascinating *La montaña y el arte*, Eduardo Martínez de Pisón writes: “The written expression of feelings before the natural spectacle offered by a waterfall is almost contemporary, and immediately subsequent, for example, with Rousseau in 1761, with Garvey in 1769, with Goethe in 1779 (“the soul of man is like the water”) and with Wordsworth in 1793.”

This exhibition could have been called “From the Garden to the Wild”, the title of the second part of an important book, *Wanderlust. A History of Walking*, by

Rebecca Solnit. One of the Helga de Alvear Collection's main "lines of force" consists of a large number of works that have nature as a focus or subject for argument. Many of these are included in this exhibition, under the shelter of verses by the poet Gary Snyder (one of the great contemporary interpreters of this matter). This project also takes in, somewhat tangentially at times, some of the most important reflections on one of the great problems of our times; and this in a place, Extremadura, where something that was formerly considered backwardness (the absence of an industrial revolution) has caused an enviable conservation of the natural environment throughout much of its territory. In a well-known essay, Snyder says, and Jesús Aguado's reading of him gives rise to this emphasis, "that when you walk a well-trodden path you come back with empty hands, and so you must dare to go to places that are unploughed and unexplored." This is what this exhibition will suggest, at least to some visitors: exploring "how to explore a wood, a mountain or a forest".

In *All the Words for Rock*, nature is reviewed from different points of view: from contemplation to action, from the formal to the symbolic. *Reviewed* in a strict sense, or *reconstructed* (as in certain paintings, videos or sculptures).

From Robert Smithson, Richard Long, Peter Hutchinson and Hamish Fulton to, in the "Spanish" case (only because the works were made here), Eva Lootz, Adolfo Schlosser, Mathias Goeritz of the Altamira period, some works by Millares and the natural geometry of Elena Asins' dolmens. However, there is also space for pieces that, anchored in the exhibition's central theme, review different traditions within the history of art (from the portrait to the *trompe-l'oeil*, from the *vanitas* to the still life), as can be seen in certain works by Cildo Meireles, Rodney Graham and Karin Sander.

The subtitle of this exhibition is *Nature and Conflict*, and this last word is used following the fourth definition of it in the RAE dictionary, which is: "Problem, subject or matter for argument" (thinking, for example about the works by Daniel G. Andújar, Lothar Baumgarten, Gabriel Orozco and Pedro G. Romero selected here).

This is not a finished text, but rather a true work in progress—I could continue to think out loud—, which forms part of, to return to a term that interests me, a conversation and not a monologue. The conversation is held with the texts that are included here in the catalogue, the responses, both immediate and brief (yet full of interest), of different specialists to a question that

we ask ourselves every day, and which we could group under a motto or title: the possibility of nature today.

The catalogue, or book, does not end with them. Thanks to the involvement of the publishers Errata Naturae and Alba, respectively, three texts that seem indispensable to the matter by Henry David Thoreau, and another by Robert Macfarlane, have been selected. Any up-to-date reader knows that both authors (in a line that goes from the 19<sup>th</sup> century to the present – Virgin nature is now almost as legendary as the books of Thoreau) are vital in order to reflect on all that we call nature today. The intention was that, in these pages, there was at least one voice from the past and one from the present that were as unanswerable as they were warm, to use two adjectives that seem like opposites.

Lastly, two texts are added that act as a kind of guide: one musical and the other poetic. This is not an exercise in aestheticizing, but rather to “build a future without forgetting tradition” as Snyder himself said.

Every so often I remember these words by a writer and gardener, Umberto Pasti: “Luckily for me, I will die before the world is completely destroyed by those anxious for progress and development, by those who are so blind they cannot see the unfathomable beauty of a leaf of wild chicory or the tremendous beauty of a corolla of eglantine. This is the only piece of advice that I will give to everyone. Find the gardener within you, and make it your friend. Then, if you have the chance, plant a garden. If not, place a couple of plants on the balcony, plant some seeds on the window sill. In the world of the destroyers this is a duty. And if you really cannot, then find a place to be your garden—it doesn’t matter who it belongs to—and cultivate it with your imagination.” Although some may understand it as such, it is not an ingenuous, naïve proposal, but rather it aims to create nature, “landscapes” that are as microscopic as they are sublime: some geraniums in an empty oil can, that briar patch that grows on an unsightly roundabout.

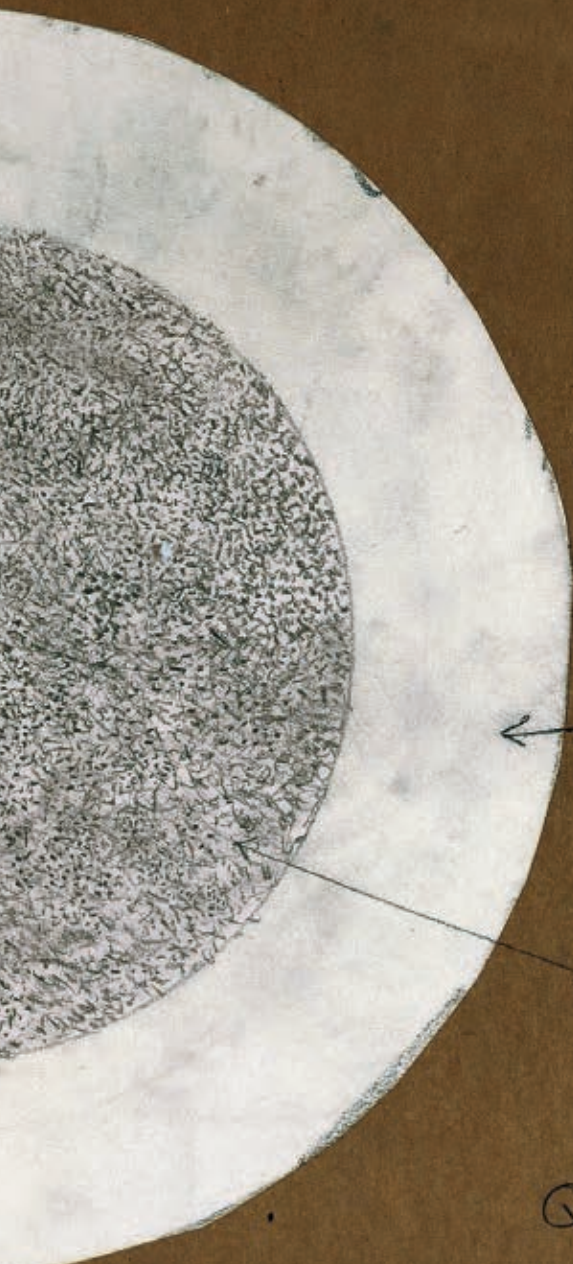
**Robert Smithson**

*Storm King Art Center Project | Proyecto para el Storm King Art Center, 1972*





Storm King Art Center Project  
R. Smith 1772



← Canal 4' deep

Gravel Island

Quarry Ground



Eva Lootz

## ON THE SUBJECT OF NATURE...

What are we talking about when we talk about nature?

To start with, I would say that there is a lot of confusion on the matter. To judge by the unease that some of us feel when faced with pairs of concepts such as nature and culture, art and nature, or matter and spirit, I think that, ultimately, these are disjunctives that are becoming irrelevant to our times and are, ultimately, fossils of thought.

Speaking colloquially and without nuances: nature is usually understood to mean everything that is universal and is not the product of human intervention.

But let us look at this more carefully.

Words and the concepts expressed by them are not something immovable but rather have a history and a development. What today is called “nature” by travel agencies, naïve ecologists and outmoded art critics is an invention of a historical moment that has close links with German idealism and little to do with the world of today and therefore, to my way of thinking, represents a remnant from a past time.

Let us look at why.

The word nature derives from the Latin *natura*, which in turn derives from the participle of the verb *nasci*, or “to be born”. In principle it did not designate the “natural” things in our environment, but rather spoke about the processes that create them, that is to say, the process of engendering. However, over the centuries the concept gradually solidified. It became static and came to mean that which is opposed to human works and enterprises; in this way we obtained the nature-culture duality, which continues to hold a far from negligible place in the conventions of thought, just like that other similarly persistent pair, matter and spirit, dualities that it is important to me to dismantle.



It is of particular importance to women to rethink these dichotomies, because in the culture-nature pair, the man is usually placed on the culture side and the woman on the side of nature, a premise created in order to perpetrate violence with impunity on both woman and nature.

This duality is eloquently reflected in European painting, specifically in the concept of landscape, which was introduced little by little until it became an autonomous genre in the 19<sup>th</sup> century (I am thinking of Turner, Friedrich and Villamil). You might tell me that already in Giotto hills and trees can be seen in the background of the image. This is true, but they are not yet “landscapes”. Landscape as such is an invention of the late 18<sup>th</sup> century and has its peak in the 19<sup>th</sup> century.

The decisive thing in this regard is the category of the sublime, explored by Kant in his *Critique of Judgement* as meaning the abandonment of an ideal of beauty limited to formal harmony, to a judgement of tempered and agreed proportions and measurements, and the definitive extension of the aesthetic to sensible objects which are perceived as formless, monstrous, disproportionate, uninhibited and chaotic. This category, which might be suggested by a trip to the Alps, the overwhelming experience of a storm on the high seas or the desolation of a desert, breaks the frame of the classical aesthetic, opening up routes that were until then unsuspected and undiscovered.

Given this predicament, not only did painters change their gaze onto the world and start to explore the possibilities of landscape, but all nature acquired the connotations conferred by the category of sublime.

From that point, art’s exploration moves into abysmal and dark territory and a new category appears, that of the sinister, which leaves its mark on literary masterpieces such as *The Sandman* by Hoffmann and Conrad’s *Heart of Darkness*, on the stormy seas of Turner in painting—it is said that on more than one occasion Turner had himself tied to a ship’s mast in mid-storm in order to study it better—, and even on 20th century films such as Alfred Hitchcock’s *Vertigo*, along with the detour involved in taking on the discoveries of psychoanalysis, according to which the sinister is nothing other than the return to the everyday of a profound desire, repressed in childhood.

In that infinity apprehended by reason is found not only the presence of the divine within us, the absolute made sensible, but also the insistence of our archaic and ancestral desires, expelled from our consciousness, returning ambiguously and in a veiled way.

This is the point when the step to modernity is made.

Because from Freud onward, thought will focus into anthropological categories what Romanticism and German idealism still thought of in mystical-speculative terms.

In terms of the geography and sciences which changed the world radically in the 19<sup>th</sup> century, their discoveries went far beyond the framework of this reflection; I need only remind you that the 19<sup>th</sup> century and thereabouts is the century of the great “naturalists”, of the great travellers: Humboldt, Wegener, Goethe, Darwin, Stanley, Livingstone, Amundsen, Scott, Peary, Blavatsky, Mutis, La Condamine, Malaspina and Haeckel; the list is long, as is the list of epoch-making inventions and theories: the steam engine, electricity, radioactivity, the radio, photography, film. The disciplines of Darwinism, biology, anthropology, neuroscience and quantum physics all contributed to the situation today whereby science tells us that the limits between culture and nature are diffuse, that as soon as we try to look at them closely they blur and take us into undecipherable and uncertain territory.

Talking about nature today is to drag up, without realizing it, the remains of a worldview that predates quantum physics, relativity theory, evolutionary genetics, molecular biology, chaos theory...

There are those who talk about “second nature” and in this respect, now, everything existing would be second nature, that is to say, everything is transformed by humans. However, I would opt to discard the term “nature” since it no longer exists — at least not as a Goethe or a Jovellanos conceived it.

Another point to make is that in Europe there is hardly one millimetre of old forest left, and our genes are no longer the same as those of men and women of the Middle Ages, but are the product of evolution. We are the inheritors of those who were able to survive the great epidemics, the outbreaks of plague, for example, or the Spanish flu of the early 20<sup>th</sup> century.

For that reason, and before talking about “nature”, I prefer to talk about the Earth, because the Earth, regardless of the dualities mentioned, exists and despite the despites, is a living organism.

Our culture has insisted on seeing it as something inert, measurable, as a quantifiable extension that can be cut into slices much like a cloth, as a resource, as matter, an object of property and dominion, susceptible to being exploited, pillaged, exhausted to the felling of the last tree and burning the last ton of coal.

Wanting to use the term “nature” today would have to be in order to signify a set of parameters of exclusively methodological value, independently of their lack of ontological value, that is to say, as a working hypothesis, as a set of elements able to self-regulate, while the exact and natural sciences are working to reintegrate culture into nature, and finally, life into the set of its physical and chemical conditions.

Therefore, think about GAIA as a source of life, creativity, sustainable productivity, principle of female strength, yes, but conceived from respectful affirmation and not from a will to dominate or from fear.

Giving another turn of the screw to the deconstruction of the concept of *nature*, in this case a more theoretical one, I will refer to the reflections of the great anthropologist Claude Levi-Strauss on the subject. For the deconstruction of the nature-culture dichotomy is intimately related to the deconstruction of Western metaphysics.

When Levi-Strauss reflects on the nature-culture opposition he finds that, strictly speaking and as an example, it is impossible to give validity to it, given that the incest prohibition—as something universal and not linked to any particular culture—participates both in what is called nature and what is called culture.

“[T]he prohibition of incest presents without the least equivocation, and indissolubly linked together, the two characteristics in which we recognized the contradictory attributes of two exclusive orders. The prohibition of incest constitutes a rule, but a rule, alone of all the social rules, which possesses at the same time a universal character” (from *The Raw and the Cooked*).

It is also clear that the critique of ethnocentrism carried out by ethnology does not escape the usual concepts that form a part of this ethnocentrism, but rather is profoundly hindered by the whole history of metaphysics.

Therefore, if we today talk of nature we can only do so in a methodological sense, and not in an ontological sense, that is to say, as something that expresses truth... and that is what is normally forgotten.

Derrida says: “what is incumbent on the exact and natural sciences is to reintegrate culture into nature, and finally, to reintegrate life into the totality of its physiochemical conditions”



**Eva Lootz**  
*Sin título* | *Untitled*, 1983

**Eva Lootz** (Vienna, 1940) studied Fine Art, Musicology, Cinematography and Philosophy in Austria. She has lived and worked in Spain since 1967. Her work, generally installations, is often interpreted as a reflection on human intervention in nature. In 1994 she received the National Fine Art Prize and her work can be found in the most prestigious public and private collections, including the Helga de Alvear Collection. In 2007 her book, *Lo visible es un metal inestable*, was published.







**Gordon Matta-Clark**

*Tree Dance | Danza del árbol, 1971*



**Eugène Atget**

*Saint-Cloud, 1904*

## THE POSSIBILITY OF NATURE TODAY LAST CHANCE TO SEE IT

*I Remember* was a clever literary resource used by the artist Joe Brainard to describe lost moments from the past. These were sentences, almost always short ones, that started with the formula “I remember”: “I remember wild red poppies in Italy”; “I remember rainy days through a window”.. Georges Perec took up this idea to go from individual to collective memory, and describes the history of France mixed with his own remembrances. Finally, the great Marcello Mastroianni used the same strategy in a short but fascinating book of memories, *Mi ricordo, sì, io mi ricordo (I Remember, Yes, I Remember)*: “I remember the snow on Red Square in Moscow”; “I remember the horses in the old advert for Peroni beer”; “I remember the silence that fell in the restaurant Chez Maxim’s when Gary Cooper appeared, dressed in a white dinner jacket” and, especially, “I remember the glow-worms, which you don’t see any more.” And reading that sentence you realise it is true: you don’t see glow-worms any more because much of the nature that we know could become, even faster than we expect, one gigantic *I remember*.

It is not the first time a mass disappearance happens; in fact, scientists talk about “the sixth extinction”; the title of the wonderful book that won Elizabeth Kolbert the Pulitzer Prize. However never, as far as we know, has this happened at such a speed. Meanwhile domestic animals, bred by humans for their own uses, multiply, exhausting the world’s finite resources: 97% of the Earth’s animals (without counting insects) are humans and their domestic animals (particularly cows, pigs and hens) and only 3% are wild.

Some of these mass extinctions occurred before humans were present (the extinction of the dinosaurs is the most famous), but others did not. Visiting a



prehistoric cave is a strange and exciting experience. Strange, because we enter into direct contact with a world that is totally different, in which *Homo sapiens*—we—were predators among other powerful animals, hunters and hunted. And they certainly were humans by then, as is shown by the art they left, an art that can transmit the same emotions that artistic creation is capable of transmitting today. These caves show animals that no longer exist, such as mammoths and aurochs. For a long time it was thought that their disappearance was due to climate change—which is not much of a consolation, given the warming that the planet is currently experiencing—, but scientists are becoming more and more sure that many of these species were hunted to extinction. Probably both causes were to blame, a situation that is being repeated now. *The New York Times* recently stated that just this year in the USA, due to hurricanes and fires, six species have been brought to the edge of the precipice.

Is it possible to have a world without glow-worms, without elephants, without rhinoceroses, a world where, like in *Blade Runner*, the only wild creatures have been made by humans? This idea is no longer science fiction and is now contemplated by science. It could happen. In 1990, Douglas Adams published a delightful book entitled *Last Chance to See* in which he travelled the world in search of its rarest animals. He starts by recounting the history of the dodo, the flightless bird from Mauritius which, in the 17<sup>th</sup> century, Dutch sailors used to kill for fun until the species was wiped out. For the first time, humanity became aware of something that seems obvious to us now but was not then: animals can disappear; when the last living member of a species is killed, there are no more... Today the dodo is the symbol of something that has come upon us: the possibility of a nature where the only animals, apart from the ones in the zoos, are the ones we keep to eat.

**Guillermo Altares** (Madrid, 1968), a Philosophy graduate and *El País* journalist, edits the Sunday supplement *Ideas*. He has also been an editor with the international section and head writer of *elpais.com* and editor of *Babelia*. He is an expert on matters related to nature and history. Before joining *Babelia* he was a war correspondent and covered major events such as the fall of the Taliban in Afghanistan in 2001, post-war Iraq in 2003, Israel's war against Lebanon in 2006 and more.



**Lothar Baumgarten**

*El Dorado - Le Gran Sabana | El Dorado – La Gran Sabana, 1977-1985*



**Lothar Baumgarten**

*Wegwurf (Gold mining) | Arrojado lejos (Minería de oro) | Thrown Away (Gold mining), 1984-1985*

Jesús Aguado

## THE SUMMER OF '71 WITH DOLPHINS

I swam with dolphins. It was in Lanzarote and I was eleven years old. There was a stairway that led down a cliff and ended at a little stone platform. When the tide was high, for a week or so, which to my brother and I seemed eternal (the closest to eternity, in fact, that I have ever been), dolphins swam close and we, without any adults to stop us, dived in with shouts of happiness. There were three dolphins and two children and one immense ocean. We grabbed their fins and hugged them. They let us. And they knew at what depth, at what distance, how long: not to endanger us, since we were not fish, and in order not to damage a harmony they too seemed to enjoy. Spirals, rolls, bubbles, quick acceleration, sharp falls and slow rises, deep breaths in and out. Like that for a while and then, suddenly and without ceremony, they left, vaulting through the water in the direction of a horizon where, every so often, the vertical spouts and silver backs of whales could be glimpsed. We cried when they didn't return and, perhaps to compensate for this, that summer offered other gifts: we trod grapes, we drove a four-by-four (standing, because we couldn't reach the pedals) along dirt tracks, we climbed trees and onto roofs with that enthusiasm only children have, we were given a microscope and a telescope (that implicit criticism of our gaze presented by both instruments emptied my eyes of certainties forever), we were pricked by a hedgehog's spines and chafed by the Sirocco wind, we made friends with a fearsome boxer dog and we built a hut of volcanic stone, and protected it with a wall of agave. In the summer of '71, nature made itself possible because it revealed its secrets. One could be a dolphin before studying its presence in literary, shamanic and symbolic traditions, knowing its zoological habits or visiting one in an aquarium with your daughter. One could be a tomato cut from the vine, rubbed against your sleeve and eaten in two bites. One was a prehistoric

cave, a volcanic fumarole, a blind white crab, salt, a blinding sun, a staring moon, a fig tree, hands held over a wall with a young German girl with cool lips, a storm in a boat, a wasp sting, a bonfire of straw, crickets and cicadas, a nap in a hammock, horror stories in the shade on tiles wet from recently wrung bathing costumes. All that happened a long time ago, during three months when, without knowing it, nature and I made a blood pact (swearing loyalty, mutual support, integration and trust) and if it has not been kept, that is my fault. Do I need to mention again how we become denatured as we grow older? Do I need to go over the sociological, aesthetic and philosophical reasons why nature (and Nature), perhaps in order to survive in some way, no longer greets us? It is still possible, I do not refuse to think it or want it, but nature's dolphins, aware of the relentless pillage engaged in by our model of civilization, which is presumptuously and trivializingly uncivilized, no longer swim with us. Or at least with me. I no longer remember exactly when I betrayed them, on what bend of the road, without reciprocating their tenderness with me and my brother, I forgot about their shining and complete existence and so they ended up gasping, desolate on the beach where, still holding them in my arms, I had started to think about Being and Nothingness, about hendecasyllables and free verse, about the right and the left, about certain proper nouns and about dictionaries and etymologies.

**Jesús Aguado** (Madrid, 1961) is a translator and author of the poetry books *Los amores imposibles* (Premio Hiperión, 1990), *El placer de las metamorfosis (Antología 1984-1993)* (1996), *Heridas* (2004) and *Verbos* (2009), as well as many more. He works as a literary critic for *Babelia*, the *El País* supplement.



**Mitsuo Miura**  
*Sin título* | *Untitled*, 1983



**Mitsuo Miura**

*Sin título* | *Untitled*, 1983

## INSTRUCTIONS FOR FORGETTING NATURE

In a fascinating book on the interpretation of animal behaviour, Temple Grandin explains that tamers of big cats can only use a performing lion or tiger a certain number of times for television or film performances that involve overpowering a human being. In reality, it is impossible to tame a predator. What such tamers do is to deceive them, making them believe that they are still cubs. As soon as the tiger or lion becomes aware of its true nature, it is impossible to go back. Trainers, explains Grandin, try to ensure that the animal “does not discover that it weighs 300 kg. It is possible to put a brake on the emotional development of an animal, by denying it every opportunity to discover its strength and power. But it is impossible to make it unlearn its strength and aggression once it has discovered this potential.”<sup>2</sup>

The domestication of dogs is different because it is based on a successful strategy of neoteny. Through artificial selection, humans have bred dogs that never fully mature. This is why adult dogs physically look less like adult wolves and more like wolf cubs, with their floppy ears and blunt snouts. What is more, they also act as if they were young. To a certain extent, dogs are wolf cubs. However, their impulse to dominate has not disappeared. It can be spontaneously re-activated and in some breeds this instinct is very intense.

This is a fact that many owners of potentially dangerous dogs are unwilling to accept. Every time a rottweiler or pit bull attack occurs, voices are raised, vehemently stating that their animals are inoffensive, and that this behaviour depends exclusively on their socialization process, that is to say, how they are

<sup>2</sup> T. Grandin, Temple, *Animals in Translation*, Harcourt, 2006.



educated by their owners. This is a grotesque idea, given that dangerous dog breeds are, once again, the product of a process of artificial selection aimed at boosting the innate aggression of these animals. However, at the same time, it is an understandable error. Those who refuse to accept the brutality of their pets project onto the animals a denatured conception of humanity that is extremely popular: we are a *tabula rasa*, the mere product of our social circumstances, pure historical clay. Early last century, the behaviourist psychologist John B. Watson summarised this anthropological position in a statement that is both incredibly arrogant and epistemologically precise: “Give me a dozen healthy infants, well-formed, and my own specified world to bring them up in and I’ll guarantee to take any one at random and train him to become any type of specialist I might select—doctor, lawyer, artist, merchant-chief and, yes, even beggar-man and thief— regardless of his talents, penchants, tendencies and race of his ancestors.”

There is nothing more modern than our fear of and repugnance towards nature. Today it is almost universal and is present, in different degrees and with different expressions, from the post-humanist circles of Silicon Valley to ecovillages. The natural is sinister: it is everything which should be inert, but which wells up from a potential that we try to limit, calling that part which we feel is closest to us, “life”.

In the George R. R. Martin novel saga and television series, *Game of Thrones*, there is a twofold battle: on the one hand, the pitiless dynastic struggles among the different noble houses; on the other, the fight between humans and a mysterious army of zombies which live in the frozen regions. I would love to see the dead win, because I wonder what the day after their victory would be like. What do the white walkers want? I suppose they do not want anything and that is why they are so terrifying. They do not aspire to build anything: neither monuments nor laws nor myths. Perhaps, quite simply, they are the nature that returns with the long winter.

What scares us about the natural is not that it is an irrational force—one that we could perhaps invoke, as romanticism believed, in order to bring about an increase in experience—but that it continues to be immune to our desires, fears, hopes, hates and longings. We have a fear of the abyss of geological rhythms, that mineral inertia with which we share space but not time; or, at least, not until now.

Contemporary environmentalists having been warning for some time that we passed the point years ago at which it was possible to avoid the global socio-environmental crisis. The collapse is already occurring. There is a growing consensus among scientists in calling the current geological epoch the Anthropocene, as a way of acknowledging the immense impact of human activity on ecosystems. The result of humanity's conversion into a geological force is that the world, understood as a place that is habitable by people, is disappearing. Our transformation into a natural force through a productivist denial of natural limits challenges the possibility of human life.

Turning our backs on nature is a guarantee that we will suffer its return with uncontrolled violence and strength. The only way to minimize the weight of natural inertias in our life is to do the opposite: to be aware of the fragility of our insertion in the biosphere. So from a certain point of view perhaps primitive communities in which the care of, and even the cult of, the biological environment hold a central place—the same communities that the West has always treated, at best, condescendingly—are the most successful societies when it comes to developing a contingent space of human autonomy. On the other hand, the fantasies of independence and technological dominion, the Promethean myths, condemn us to never being able to forget about nature, to its permanent presence as a return of the repressed.

**César Rendueles** (Girona, 1975) is an essayist. He is currently a Sociology lecturer at Madrid's Complutense University. Founder member of the cultural action group Ladinamo, he ran cultural projects for eight years (2003-2012) at the Círculo de Bellas Artes in Madrid. In 2011 he curated the exhibition *Walter Benjamin. Constelaciones*. His published works include *Sociofobia: El cambio político en la era de la utopía digital* (2013) and *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura* (2015).







**Oliver Boberg**

*Wendeplatz* | *Lugar de giro* | *Turning Place*, 2000

*Keller* | *Sótano* | *Cellar*, 2000

*Rampe* | *Rampa* | *Ramp*, 2000

*Halde* | *Pendiente* | *Eslope*, 2000



**Julian Rosefeldt**

*Requiem*, 2007

Rubén Hernández

## FROM THE DESERT

I begin to write five hundred words on “the possibility of nature today” and I immediately start to think about those places where Nature, with a capital letter, still exists in its wild, almost intact state: the savannah of central and eastern Brazil, the forests of the Congo basin, the Altai Mountains, the north Burma jungle, Lake Baikal, the McMurdo Valleys in Antarctica... But I know I am deceiving myself. The planet’s true situation is very different.

I am writing in my house on the outskirts of a small town in Cáceres province, surrounded by woods of oak and chestnut on the slopes of Mount Almanzor. Today is the 1<sup>st</sup> of November 2017 and I am sitting with my laptop at our table next to the vegetable garden where, unbelievably, the tomatoes are still ripening. The fig tree in front of me has not lost a single leaf and I am dressed in short sleeves. The daytime temperature did not fall below 25 °C in October. Nobody in the town has ever seen anything like this; just as they have never seen the Alardos Gorge so dry, or the fruit trees so parched. That is the situation of our planet.

Worlds appear and disappear, empires rise and fall. “There is nothing permanent except change,” said Heraclitus. But these are no more than words, stolen and forced to say something they do not mean. These are words to protect us from the flood, the storm and the drought. Words we can use to let us be deaf. Since it is not true, worlds do not end the way this world is ending, or at least they never have until now. There have been mass extinctions of species in the past, there have been radical changes in the climate, but nothing like what we are experiencing in the compressed time of the blink of a geological eye. And, of course, its cause was not a rational, willing agent. Perhaps the worst thing is, at the bottom, in that animal base that we still carry with us, we all *know* what is happening and what we are doing.

It is really very strange to live through such a collapse, or actually a number of them. The collapse of ecosystem after ecosystem, which we are beginning to see; the collapse of a civilization based on debt and growth that, little by little, we are beginning to come to terms with; but also, let us not ignore it, the collapse of our imagination. This perhaps offers a response, or at least a reason for our failure to respond, to that concern about “the possibility of nature today”. I believe that, above and beyond the crisis of economic and technological models that needs to be faced together with the ecological crisis, there is another, greater crisis: we lack a story or set of stories to position ourselves given what we are experiencing, and we are only using words to hide. At the political, historical and literary levels, we are witnessing one of the greatest failures of the human experience, by showing that we are incapable of telling ourselves the stories we need to in order to face up to the scale and violence of the events being brought by climate change, which in some way has become something unimaginable.

Two thirds of the country in which I live is running the very serious risk of becoming a desert before 2100. I think about Nietzsche, about how that nihilistic prediction, “the desert grows”, in just over a century has come to allude not only to the inner experience of the modern person, but also to an exterior, real and physical experience. However, more than anything else I think about my four-year-old daughter, and about how I am going to explain all this, about what words I will use, and about how and where she will live in half a century. At other times I try to think about D.H. Lawrence: “Retreat to the desert and fight!” In any case, it seems the desert may be the only possibility.

**Rubén Hernández** (Madrid, 1978) is a History of Art graduate and a researcher in the field of Film Theory and Aesthetics. He has lectured at the Autonomous University of Madrid’s Philosophy Department and curated a number of exhibitions linked to independent and experimental film in Europe and Latin America. Co-director of the publisher Errata Naturae, he manages this company’s Libros Salvajes collection, which has rescued the bulk of Thoreau’s work and has presented in Spanish major ecological and nature writers such as Annie Dillard, Sue Hubbell, Edward O. Wilson and others.

## TOWARDS THE SUBLIME

You decide to take a trip. To a particular place that nobody expects, or at least that few would. This is not one of those typical destinations, the ones that appear in the brochures, badly printed on cheap paper to promote the few travel agencies that have not yet closed. This is not about going to one of those cities with something, or a lot, of the theme park about them, in which there is too much to visit; so much that you cannot be there, it is difficult to stay a while and impossible to remain. You can only pass through, stopping the minimum, enough to stand, look at a screen and press a button, the one on your mobile's camera. You want to take memories away yet, they say, memory is fragile, even more when it is measured in bytes, and the memory is lost because the experience is always the same, there is hardly any change, it is repeated identically, again and again and again and again, creating a sinister dance that the rest, those around you, those who are your companions by coincidence, seem to imitate. The background is what varies, but one has hardly had time to see it, nobody has turned their heads or looked behind them; you are only seen through the backlit and shining surface of the tempered glass protecting the mobile screen so it doesn't crack when it falls.

You left your camera at home. However, you take your mobile even though you are not allowed to use it because he, the artist, didn't want photographs taken, or at least that is how the institution justifies the restriction. Perhaps he was obsessed with controlling the way he is represented, just as others of his generation were concerned with controlling the meaning of their works, writing about them in order to get ahead of those, the critics, who would later do so in an attempt they soon discovered was in vain. It might also have been an imposition by the foundation that had made the commission, a simple problem of copyright.





**Joseph Beuys**

*Ohne Titel | Sin título | Untitled, 1962*

You took the plane that left at midnight for Albuquerque, a city with a name you had always thought sounded like a play on words, and there you hired a car because you had to be in Quemado before two, and because there was no other way to get there. For a moment you thought you were in a film, a 1970s road movie in which the protagonist crosses the New Mexican desert in search of himself. On the edge of town there was a motel with a cafeteria. It was called Largo and the main building had a pitched asbestos roof painted electric blue. Quemado was small, very small. Actually almost all its buildings were along one street, which ran in the same direction as the road that took you there. You parked and it didn't take long to get to the foundation's office. Waiting there was the van that would take you into the desert. The five people accompanying you were already in the van. Everything was very organized and it seemed that nothing had been left to chance, only the weather. Would there be a storm that night? It wasn't the season, they had said.

You finally arrived at the *Lightning Field*, a work by Walter de Maria that had become legendary because so few had been to see it, the effort involved meaning that people rely on the photographs distributed by the foundation, not understanding that the trip, itself like an initiation, clearly formed part of the work. It could be thought of as a landscape from the tradition, a plain that had been measured to exhaustion, as landscapes were used by the conquistadors to know and to dominate the territory. After all, *país* ("country") and *paisaje* ("landscape") share the same root and have the same origin, not only etymologically, but also ideologically. It is also a great minimalist sculpture, if minimalism ever existed, which consists of four hundred bars of stainless steel, each two inches in diameter and averaging 20 feet and seven and a half inches in height. They are set at a distance of two hundred feet from each other making a grid whose perimeter took you more than two hours to walk. Although perhaps what it is, or what is hoped for, is a stormy romantic night provoking an experience of the sublime, of a nature that is sublimated, grand and incomprehensible, overflowing and exceeded, despite the measurements, which can be appreciated in this way because you can contemplate them safe, from a secure place, from this refuge where you spent the night, since, otherwise, the sublime would become terrifying.

**Sergio Rubira** (Madrid, 1975) is the Assistant Director of Collections and Exhibitions at the Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Associate Lecturer in the History of Contemporary Art at Madrid's Complutense University and Academic Secretary of the Master's in History of Contemporary Art and Visual Culture run by the Autonomous University, the Complutense University and the Reina Sofia Museum, all in Madrid. He has worked as an art critic for publications such as *El Mundo's El Cultural* and has also curated numerous exhibitions at centres such as CA2M (Móstoles), the Centre d'Art La Panera (Lleida), the 2015 Venice Biennale, the CGAC (Santiago de Compostela), Artium (Vitoria) and others.

Alberto Santamaría

## ROUTINE AND POSSIBILITY: HERE'S TO A RETURN OF THE PICTURESQUE

*In a field  
I am the absence  
of field*

Mark Strand

For decades, Elfrik Jens was fascinated with a bird's song. He was never able to identify it, to date its origin, to define what animal had been capable of projecting such a sound. He had been pursuing (and I think that pursuing is the correct word) that strange timbre through dozens of landscapes, untangling undergrowth, walking through mud, sleeping in the rain. Everything related to that sound he wrote in an enormous notebook with cracked red covers. Poetry was the only space, he said, where that piece of nature took on real meaning for him. Today, that poetry has been totally forgotten. Some consider this fair, although I do not wish to enter into that debate now. The red notebook can be seen in a small bookshop-gallery in Bruges. It was there where I was able to have a fleeting look at it. In his poetry there is a constant repetition of that sound, or an attempt at its symbolic imitation. It is also true that this fragment of sound, repeated tirelessly in his writing, is, to the eyes of a reader today, tedious, very tedious. However, that is not the matter in hand. Rather, the question is, where did that sound come from? Elfrik heard that birdsong for the first and only time on the 6th of June, 1944, in France, very close to Vierville-Sur-Mer. He does not remember much about that moment, apart from the deaths, the shouts and the smell, *that unbreathable smell that accompanies tragedy*. However, in the middle of the crossfire, after disembarking, a brief silence fell. It was a devastating silence, as if it were really the world that became quiet. Elfrik, who was 19 at the time, remembered that his fingers trembled nervously on his gun. It was then,

at the moment when the fear was turning tangible and thick, when the sound of the bird completely covered everything. Nobody else seemed to hear that faltering melody, which filled every leaf, every drop of rain, every shout. There was nothing like it on Earth. The bird continued to sing, without fear, signalling over the branches the limits of a world in flight. After the war, only the search for that peace made him live. Fear and desire were taken on forever in Vierville-Sur-Mer, where he died decades later.

Elfrik's experience is clearly the radical experience of nature and this, and the song of his bird, still speak to us. When he reflected on it shortly before his death he wrote: "nature is this: routine and possibility". Is that not what this is all about? *Routine and possibility*. Elfrik's discovery is the same made by William Wordsworth more than a century previously in his poem about hawthorn; that is to say, the ability of nature itself to direct our way of living. And the same that Wallace Stevens offers in the poem "Anecdote of the Jar". "Like nothing else" says Stevens at the end of the poem. The jar in the middle of nature was the poet himself, who gave meaning to nature. It is there, in the small and almost invisible limits of nature where nature gives to us, or better, it offers itself to us as a principle that is removed from all interested comprehension.

Routine and possibility. It is in these words that nature today takes place. Something is given to us in the instant in which we penetrate into it and our mission then should be to go to meet it, to let its silent electricity pass through us. *Everything* has its place there. A bird that sings, the slow harvest that never stops giving to us in all its space and splendour, old dovecots that are maintained as a unique principle of existence in the middle of nowhere, walking while grasshoppers fleck the emptiness. Today the discovery is simple, or seems so: we are no longer content with the sublime, we want the picturesque, we need William Gilpin to come back and tell us, as the bird told Elfrik, that nature always returns something to its slaves. Suddenly a sound, that rustling of something in a treetop, for example. "We seek it among all the ingredients of landscape, trees, rocks, broken grounds, woods, rivers, lakes, plains, valleys, mountains, and distances. These objects," wrote William Gilpin in 1791, "*in themselves*, produce infinite variety; no two rocks or trees are exactly the same; they are varied [...] by combination; and almost as much [...] by different lights and shades and other aerial effects. Sometimes we find among them the exhibition of a whole but oftener we find only beautiful parts."

The teaching of Elfrík, with all its tragic content, is this: we urgently need the return of (to) the picturesque. A *new picturesque* able to make us understand that it is really nature that asks the question: why are you there, instead of nothing?

**Alberto Santamaría** (Torrelavega, Santander, 1976), a Doctor of Philosophy from the University of Salamanca, lectures in the Theory and History of Art at the Fine Art Faculty of the same university. His critical works include *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime* (2005), *El poema envenenado. Tentativas sobre estética y poética* (2008) and *Arte (es) propaganda* (2016). He is also the author of the poetry books *El orden del mundo: cuaderno de Budapest* (2003), *Notas de verano sobre ficciones del invierno* (2005), *Yo, chatarra, etcétera* (2015) and others.



**Álvaro Perdices**

300 x 437 x 240 (*Zarzal*) | 300 x 437 x 240 (*Bramble*), 2015

## ANNEX I





I go and come with a strange liberty in Nature, a part of herself. As I walk along the stony shore of the pond in my shirt-sleeves, though it is cool as well as cloudy and windy, and I see nothing special to attract me, all the elements are unusually congenial to me. The bullfrogs trump to usher in the night, and the note of the whip-poor-will is borne on the rippling wind from over the water. Sympathy with the fluttering alder and poplar leaves almost takes away my breath; yet, like the lake, my serenity is rippled but not ruffled. These small waves raised by the evening wind are as remote from storm as the smooth reflecting surface. Though it is now dark, the mind still blows and roars in the wood, the waves still dash, and some creatures lull the rest with their notes. The repose is never complete. The wildest animals do not repose, but seek their prey now; the fox, and skunk, and rabbit, now roam the fields and woods without fear. They are Nature's watchmen—links which connect the days of animated life.

When I return to my house I find that visitors have been there and left their cards, either a bunch of flowers, or a wreath of evergreen, or a name in pencil on a yellow walnut leaf or a chip. They who come rarely to the woods take some little piece of the forest into their hands to play with by the way, which they leave, either intentionally or accidentally. One has peeled a willow wand, woven it into a ring, and dropped it on my table. I could always tell if visitors had called in my absence, either by the bended twigs or grass, or the print of their shoes, and generally of what sex or age or quality they were by some slight trace left, as a flower dropped, or a bunch of grass plucked and thrown away, even as far off as the railroad, half a mile distant, or by the lingering odor of a cigar or pipe. Nay, I was frequently notified of the passage of a traveller along the highway sixty rods off by the scent of his pipe.

There is commonly sufficient space about us. Our horizon is never quite at our elbows. The thick wood is not just at our door, nor the pond, but somewhat is

always clearing, familiar and worn by us, appropriated and fenced in some way, and reclaimed from Nature. For what reason have I this vast range and circuit, some square miles of unfrequented forest, for my privacy, abandoned to me by men? My nearest neighbor is a mile distant, and no house is visible from any place but the hill-tops within half a mile of my own. I have my horizon bounded by woods all to myself; a distant view of the railroad where it touches the pond on the one hand, and of the fence which skirts the woodland road on the other. But for the most part it is as solitary where I live as on the prairies. It is as much Asia or Africa as New England. I have, as it were, my own sun and moon and stars, and a little world all to myself. At night there was never a traveller passed my house, or knocked at my door, more than if I were the first or last man; unless it were in the spring, when at long intervals some came from the village to fish for pouts- they plainly fished much more in the Walden Pond of their own natures, and baited their hooks with darkness- but they soon retreated, usually with light baskets, and left "the world to darkness and to me," and the black kernel of the night was never profaned by any human neighborhood. I believe that men are generally still a little afraid of the dark, though the witches are all hung, and Christianity and candles have been introduced.

Yet I experienced sometimes that the most sweet and tender, the most innocent and encouraging society may be found in any natural object, even for the poor misanthrope and most melancholy man. There can be no very black melancholy to him who lives in the midst of nature and has his senses still. There was never yet such a storm but it was Aeolian music to a healthy and innocent ear. Nothing can rightly compel a simple and brave man to a vulgar sadness. While I enjoy the friendship of the seasons I trust that nothing can make life a burden to me. The gentle rain which waters my beans and keeps me in the house today is not drear and melancholy, but good for me too. Though it prevents my hoeing them, it is of far more worth than my hoeing. If it should continue so long as to cause the seeds to rot in the ground and destroy the potatoes in the low lands, it would still be good for the grass on the uplands, and, being good for the grass, it would be good for me. Sometimes, when I compare myself with other men, it seems as if I were more favored by the gods than they, beyond any deserts that I am conscious of; as if I had a warrant and surety at their hands which my fellows have not, and were especially guided and guarded. I do not flatter myself, but if it be possible they flatter me. I have never felt lonesome, or in the least oppressed

by a sense of solitude, but once, and that was a few weeks after I came to the woods, when, for an hour, I doubted if the near neighborhood of man was not essential to a serene and healthy life. To be alone was something unpleasant. But I was at the same time conscious of a slight insanity in my mood, and seemed to foresee my recovery. In the midst of a gentle rain while these thoughts prevailed, I was suddenly sensible of such sweet and beneficent society in Nature, in the very pattering of the drops, and in every sound and sight around my house, an infinite and unaccountable friendliness all at once like an atmosphere sustaining me, as made the fancied advantages of human neighborhood insignificant, and I have never thought of them since. Every little pine needle expanded and swelled with sympathy and befriended me. I was so distinctly made aware of the presence of something kindred to me, even in scenes which we are accustomed to call wild and dreary, and also that the nearest of blood to me and humanest was not a person nor a villager, that I thought no place could ever be strange to me again.



**Karin Sander**

*De la serie de obras Piezas de cocina | From the work series Kitchen Pieces*

*Curly Endive | Escarola, 2012*

The forms of beauty fall naturally around the path of him who is in the performance of his proper work; as the curled shavings drop from the plane, and borings cluster round the auger. Undulation is the gentlest and most ideal of motions, produced by one fluid falling on another. Rippling is a more graceful flight. From a hill-top you may detect in it the wings of birds endlessly repeated. The two waving lines which represent the flight of birds appear to have been copied from the ripple.

The trees made an admirable fence to the landscape, skirting the horizon on every side. The single trees and the groves left standing on the interval appeared naturally disposed, though the farmer had consulted only his convenience, for he too falls into the scheme of Nature. Art can never match the luxury and superfluity of Nature. In the former all is seen; it cannot afford concealed wealth, and is niggardly in comparison; but Nature, even when she is scant and thin outwardly, satisfies us still by the assurance of a certain generosity at the roots. In swamps, where there is only here and there an ever-green tree amid the quaking moss and cranberry beds, the bareness does not suggest poverty. The single-spruce, which I had hardly noticed in gardens, attracts me in such places, and now first I understand why men try to make them grow about their houses. But though there may be very perfect specimens in front-yard plots, their beauty is for the most part ineffectual there, for there is no such assurance of kindred wealth beneath and around them, to make them show to advantage. As we have said, Nature is a greater and more perfect art, the art of God; though, referred to herself, she is genius; and there is a similarity between her operations and man's art even in the details and trifles. When the overhanging pine drops into the water, by the sun and water, and the wind rubbing it against

the shore, its boughs are worn into fantastic shapes, and white and smooth, as if turned in a lathe. Man's art has wisely imitated those forms into which all matter is most inclined to run, as foliage and fruit. A hammock swung in a grove assumes the exact form of a canoe, broader or narrower, and higher or lower at the ends, as more or fewer persons are in it, and it rolls in the air with the motion of the body, like a canoe in the water. Our art leaves its shavings and its dust about; her art exhibits itself even in the shavings and the dust which we make. She has perfected herself by an eternity of practice. The world is well kept; no rubbish accumulates; the morning air is clear even at this day, and no dust has settled on the grass. Behold how the evening now steals over the fields, the shadows of the trees creeping farther and farther into the meadow, and ere long the stars will come to bathe in these retired waters. Her undertakings are secure and never fail. If I were awakened from a deep sleep, I should know which side of the meridian the sun might be by the aspect of nature, and by the chirp of the crickets, and yet no painter can paint this difference. The landscape contains a thousand dials which indicate the natural divisions of time, the shadows of a thousand styles point to the hour.

Henry David Thoreau, *Walking*, 1861

I wish to speak a word for Nature, for absolute freedom and wildness, as contrasted with a freedom and culture merely civil to regard man as an inhabitant, or a part and parcel of Nature, rather than a member of society. I wish to make an extreme statement, if so I may make an emphatic one, for there are enough champions of civilization: the minister and the school committee and every one of you will take care of that.







**Wolfgang Laib**

*Reishaus | Casa de arroz | Rice House, 2008*



**Mitsuo Miura**

*Sin título* | *Untitled*, 1983

William Blake perceived the world in a grain of sand. John Ruskin was captivated by the growth of lichens and mosses on trunks and rocks. Dorothy Wordsworth kept a series of elegantly attentive journals —the Alfoxden Journal, written when the Wordsworths were living in Somerset in 1797–8, and the Grasmere Journal, kept at Dove Cottage from 1800–1803, whose precision of observation supports Wordsworth’s allusion in ‘Tintern Abbey’ to his sister’s ‘wild eyes’. John Clare —from an early age a lane-haunter, a birds’-nester, a night-walker and a field-farer— wrote his artfully simple poems of praise for the landscape around his Northamptonshire home: poems that still carry the suddenness and surprise of the encounters he had during his years of countryside foray.

Over the summer of 1805, the young watercolourist John Sell Cotman spent nearly four months living at Brandsby Hall, north of York, where he was employed as drawing master to the four daughters of Mrs Cholmeley, the Hall’s owner. During that time, Cotman began to explore the nearby landscapes: the rivers, fells and woodlands of Durham and North Yorkshire. He took his brush and colours, and went on foot, pushing further and further up the River Greta, and into the fell country near Kirkham. In this period, something remarkable happened to his painting. Cotman’s fame had previously come from his grand subjects: Cadair Idris, Newburgh Priory, Durham Cathedral. But that summer, he became fascinated by the local, the small-scale: a drop-gate over a stream arm, a boulder beneath a bridge, a copse of trees, smoke rising discreetly above a river pool. The images he made in those months are subtly close-toned, attentive. He wrote to his patron Dawson Turner to explain that he had spent the summer chiefly ‘coloring [sic] from nature,’ making ‘close copies of that ficle [sic] Dame consequently valuable on that account.’ He had been converted to the beauty of the parochial.

The late-Victorian writer Richard Jefferies spent much of his life studying and describing the rural southern counties of Wiltshire, Sussex, Gloucestershire and Somerset: counties that were, to Jefferies, teeming with wildness. Jefferies had no interest in the nineteenth-century North American idea of 'wilderness' on a grand scale — a phenomenon to be experienced only amid the red-rock citadels of the desert or the glacier-ground peaks. For Jefferies, wildness of an equal intensity existed in the spinneys and hills of England, and he wrote about those places with the same wonder that his contemporaries were expressing in their reports on the Amazon, the Pacific, the Rockies and the Rub al-Khali. He found wildness joyful, but also minatory; the vigour of natural wildness was to him a reminder of the fragility of human tenure on the earth. In 1885 he published *After London, or Wild England*, a futuristic fantasia set in the 1980s, by which time, following an unspecified ecological catastrophe, much of Southern England has been flooded, and London has been reclaimed by swamp, scrub and tree:

Brambles and briars . . . met in the centre of the largest fields. Hawthorn bushes sprang up among them, and, protected by the briars and thorns from grazing animals, the suckers of elm-trees rose and flourished. Sapling ashes, oaks, sycamores, and horse-chestnuts, lifted their heads . . . and these thickets and the young trees had converted most part of the country into an immense forest.

Then there was Stephen Graham. Graham, who died in 1975 at the age of ninety, was one of the most famous walkers of his age. He walked across America once, Russia twice and Britain several times, and his 1923 book *The Gentle Art of Tramping* was a hymn to the wildness of the British Isles. 'One is inclined,' wrote Graham, 'to think of England as a network of motor roads interspersed with public-houses, placarded by petrol advertisements, and broken by smoky industrial towns.' What he tried to prove in *The Gentle Art*, however, was that wildness was still ubiquitous.

Graham devoted his life to escaping what he called 'the curbed ways and the tarred roads,' and he did so by walking, exploring, swimming, climbing, sleeping out, trespassing and 'vagabonding' — his verb — round the world. He came at landscapes diagonally, always trying to find new ways to move in or through them. 'Tramping is a straying from the obvious,' he wrote, 'even the crookedest road is sometimes too straight.' In Britain and Ireland, 'straying from the

obvious' brought him into contact with landscapes that were, as he put it, 'unnamed – wild, woody, marshy'. In *The Gentle Art* he described how he drew up a 'fairy-tale' map of the glades, fields and forests he reached: its network of little-known wild places.

There was an Edwardian innocence about Graham — an innocence, not a blitheness — which appealed deeply to me. Anyone who could sincerely observe that 'There are thrills unspeakable in Rutland, more perhaps than on the road to Khiva' was, in my opinion, to be cherished. Graham was also one among a line of pedestrians who saw that wandering and wondering had long gone together; that their kinship as activities extended beyond their half-rhyme. And his book was a hymn to the subversive power of pedestrianism: its ability to make a stale world seem fresh, surprising and wondrous again, to discover astonishment on the terrain of the familiar.



**Adolfo Schlosser**

*Madera que suena* | *Wood That Sounds*, 1977

## ANNEX II





Jesús Aguado

## THE SPEECH OF THE BIRDS

### SOME CONTEMPORARY NATURE POETS

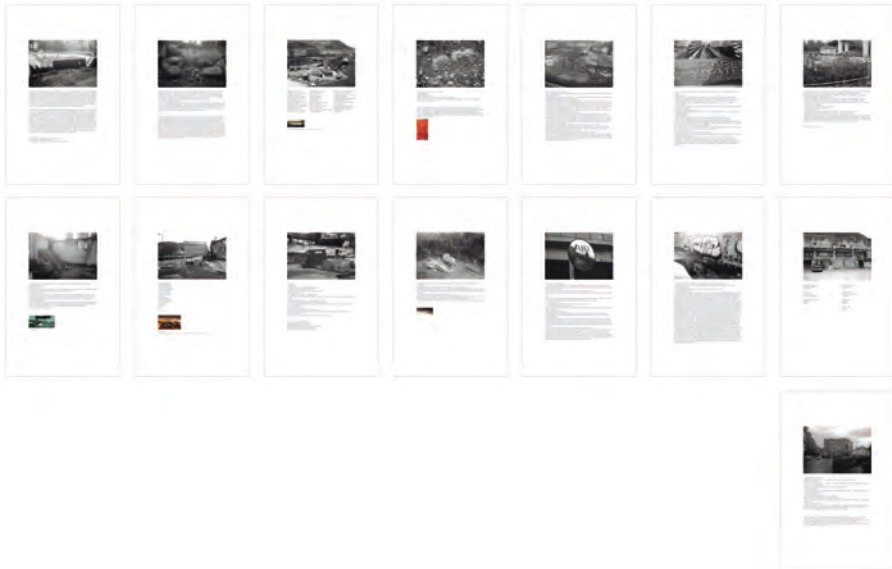
One

Poetry climbs hills, skirts rivers, navigates seas, bends down before a flower, watches wild beasts, raises its gaze to the sky, ruminates with the cows, picks brambles and potatoes, sinks into the snow, gets soaked in the rain and burnt by the sun, sways with the branches of a tree, hurls itself after rocks from a cliff, plunges into forests, scratches around with the ants, falls to the ground imitating the sudden movement of ripe fruit. Poetry, however urban, anthropomorphic and techno-scientific its subjects are, is the art of breathing the open air: the art of being the open air that breathes. The art of outside, then, in whose “extraordinary ontological territory” (says Kenneth White, who struck the very fertile and so neglected terms “biocosmopoetry” and “poetic yoga” in his poem “Mountain Study”) writing must aspire to something more than “the art of making verse/out of blunt generalities/and personal complaining” to write “a poetry /as unobtrusive as breathing/a poetry like the wind/and the maple leaf” (White again, “Labrador” and “Breakwater House”). It is the art too, and as a result of this, of the dissolution of the ego and its reintegration (“interpenetration” as Gary Snyder says) in a Totality that we could call Nature and which explains why so many contemporary poets, from the 19<sup>th</sup> century of European Romanticism and North American Transcendentalism, have resorted to Western (Meister Eckhart, Jacob Böhme, Juan de la Cruz, Angelus Silesius) and Eastern (Zen or Mahayana Buddhism, Hinduism, Han Shan and Nagarjuna, Basho and Kabir) mysticism as a compass in order not to get lost in this dangerous territory. From

Thoreau and Emerson, who so marked later generations such as the Beats, and from the expansive Walt Whitman (a mountain range marching past) or the contained Emily Dickinson (a primrose in a garden parterre letting itself be stroked by the breeze), above all poetry in the English language (but without forgetting the Russian of the steppes, the Greek of the Mediterranean or the Central Europe of the fogs and the glaciers) has meditated on this outside, on “the natural” to which any outside points, which sets great existential and aesthetic challenges (the place of man in the cosmos, we repeat once again with a glance to Max Scheler).

## Two

The first thing, always, is to learn the speech of the birds, which is the title of the book by the 12th century Sufi master Farid ud Din Attar, because, living in the heights and having overcome the weight that burdens other material beings, they are closer to the divine and can imitate the voices of heaven, place or no-place which for some will have religious connotations and for others will symbolize only that desire for the infinite that awakes in all humans their relationship with the oceans, the deserts, the night, the mysteries of physiology (and of sociology, her younger sister) and meteorological phenomena. The history of universal poetry is, perhaps for this reason, a grand ornithological treatise. If you open almost any book, the first thing you hear is a fluttering, an endless cheeping, a crawling, a cooing, a clattering and a whistling. The pages unfold like wings. The lines are tensed like wires (electrical lines, or those where clothes are hung to dry) for them to sit. The spines are like window sills or promontories from where they can scan the horizon. There are crows: in Edgar Allan Poe, in Gary Snyder, in Ted Hughes, in Kenneth White, in Robert Bringhurst (who returns to the first of these poets in order to, taking a detour through the Haida people of Canada whom he knows so well, resolve this enigma transmitted from poet to poet maintaining that the true crow was Poe himself). There are blackbirds: Wallace Stevens contemplated them in thirteen different ways. There are hummingbirds, pelicans, goshawks, larks, hens, turkeys, vultures. For Kenneth White “all birds speak/the language of the dawn/each one in its dialect”: the language of the dawn, the language of the birds, the language of poetry, the language of



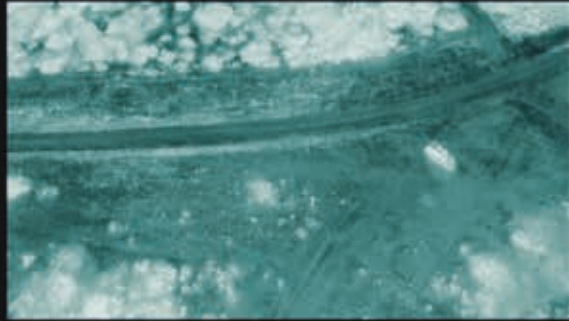
**Pedro G. Romero**

*Archivo F.X.: Los paisés (Die Hütte) | F.X. Archive.: The Countries (Die Hütte), 2008-2013*

nature, the language of the crumbling of the ego (“with the crumbs of the ego/ I will feed the doves of the soul” writes Kenneth Rexroth). W. H. Auden, in his “Address to the Beasts” (where he praises “how promptly and ably” they “execute Nature’s policies” and which is included in a book that thanks, in its very title, the fog for its work in stopping the light from blinding us completely), says of birds that, although it is impossible to find a Mozart among them, at least they do not produce “brilliant sillies like Hegel” or “clever nasties like Hobbes”. Seamus Heaney, in “St Francis and the Birds” (a text included in *Death of a Naturalist*), talks about those poems that the saint wrote with birds or a “flock of words” (which he judges to be Francis’ best poem, much better, clearly, than those which ended up on paper) and John Berger sees, on the one hand (in “Pages”), in birds “letters that take flight” and, on the other (in “Word II”), states that “Like a bird / language / flies in arcs of written word”. Because this is what it is about: the relationship between language and that freedom that is exemplified by birds. It is about language taking flight. It is about language becoming, as Gary Snyder repeats in many poetry books and essays, wild, biological, animal (without forgetting that “plants and animals are people too”).

### Three

Ghost-crabs are God’s only toys, wrote Ted Hughes, for whom the fox was a totemic animal and who considered that bears are the boatmen who take us “to the land of the dead”. In his work there are dozens of texts in which animals are central. In one of them, a jaguar in London Zoo, where the author worked for a while, and which is so reminiscent of Rilke’s panther, is a visionary and, as such, cannot be imprisoned by any bars. The poet is talking about himself, of course, or, being more precise, about the internal struggle between feeling enclosed in the narrow limits of a society and a biography, and the desire to flee, to spread out, to unveil oneself in an outdoors that returns to him his original nature. An animal (or a stream, a mountain, a wood, a moor, a waterfall, a cloud, a fern), a visionary: with the spark that flies from the act of rubbing together these two realities, one can set fire to life and, if one has the vocation, write poems like flames to give warmth to others. That is why, as Wallace Stevens says in one of his adages, “a poem need not have a meaning and like most things in nature often does



**Daniel G. Andújar**

*The Butterfly Funnel, Camino Real | The Butterfly Funnel, Camino Real, 2016*

not have,” although, since his relationship with Nature was competitive (as can be seen in “Six Significant Landscapes”, where he measures himself against a tall tree and discovers that he is taller because he reaches to the sun with his eyes), which perhaps suggests that it is up to the human being, not Nature, to establish the quality of significant for something. Gary Snyder believes just the opposite: in case of rivalry, the winners would always be the cliffs and the insects, which words should be like if they want to continue to be useful in the task of (re)constructing meaning.

#### Four

Ecology of language and of thought, which should learn from the stones and the whales (and from Zen, among other things) to not have an opinion or, if they have one, not to cleave to it. Ethics of voice, which should only be spent in defence of the excluded, among whom Snyder placed the mountains, rivers, trees and animals. Responsibility with the territory, which covers the physical one in which we live, an environment we owe respect, knowledge and love, and the spiritual one that surrounds us (and here the Pre-Socratics serve the cause of these writers, who quote them and pay homage to them in many poems) as Earth, as Water, as Fire, as Air, as Space or as Mind (in “As For Poets” Snyder would establish a typology of poets based on which of these elements predominate in them). Instinctive complicity with the badgers, otters, thistles, salmon, stars, grapes, roses, wolves, bees, dragonflies, vultures and the wind, but without falling into sentimentalism or morals that lower the power of the interrelationship: however advanced they were in the practice of *ahimsa* or non-violence, in the sense of not causing unnecessary damage to living beings however tiny they might be, Snyder, stick in hand, chases a racoon that has invaded his kitchen one night (in “True Night”) and his friend Lew Welch, who disappeared forever in a forest near Snyder’s cabin in the Californian Sierra Nevada, did the same with a rat that interrupted his rest and his meditations (in “Buddhist Bard Turned Rat Slayer”).

## Five

Yet how to open the gates of the countryside. How to force the lock on this Outside or Nature sung to by any poem from any period and place, whatever its cultural framework, style or goal. How to get the beeches and the moles and the storms to take us into their a-linguistic hearts and give us food and drink. It is not easy because in order to do this we need precise words and, as Robert Bringhamurst says in “Ptahhotep’s River”, these are “rarer than jade.” And because we are more accustomed to snaring birds (also the name of a poem by the same author, who dedicates it, significantly, to Martin Heidegger, a philosopher whom Auden would have placed together with Hegel and Hobbes for his lack of feeling for beasts) than to being birds ourselves. However, Lew Welch thanks a woodpile, Auden, as we have noted, the fog, Snyder the handle of an axe and White the whales: the precise word is the word “thanks” because within it everything fits and outside of it everything dissolves in supreme peace. One says “thanks” and then, as happens in John Berger’s poem “At Remaurian”, you realize that it is the mountain that sweats when you go up it, and the mountain that should come down before it gets dark. One says “thanks, Nature” (but where to find that rare jade and how to harvest it without doing it or doing us violence) and it is the poetry which, in its chaotic, unpredictable and very beautiful way writes it. That is what it is all about.

### Short bibliography

- Aguado, Jesús (ed.), *No pasa nada. Los poetas beat y Oriente*, El Bardo, 2007  
Auden, W. H., *Thank You, Fog*, Random House, 1974  
Berger, John, *Collected Poems*, Smokestack Books, 2015  
Bringhamurst, Robert, *The Beauty of the Weapons*, Copper Canyon Press, 1985  
Heaney, Seamus, *Death of a Naturalist*, Faber and Faber, 1966  
Hughes, Ted, *The Hawk in the Rain*, Faber and Faber, 1957  
Snyder, Gary, *The Gary Snyder Reader. Prose, Poetry and Translations*, Counterpoint, 1999  
Stevens, Wallace, *The Collected Poems*, Vintage, 1990  
Welch, Lew, *Ring of Bone*, City Lights Publishers, 2012  
White, Kenneth, *Atlantica*, Grasset, 1986





**Gabriel Orozco**

*Cuatro parques* | *Four Parks*, 1997

## ANNEX III



Texts by Luis Francisco Pérez

Selection of musical pieces by Julián Rodríguez

## MUSIC FOR AN EXHIBITION

Ludwig van Beethoven

“Szene am Bach” (Scene by the Brook) from the 6th Symphony, *Pastoral Symphony*

Beethoven completed his *Pastoral Symphony* in 1808 in the town of Heiligenstadt, at that time close to Vienna and which today lies within the Austrian capital. It was while resting there that the great German composer wrote what would become known as his *Testament*, on 10 October, 1802. In this document Beethoven confesses in a very affectionate manner the unbearable tragedy of his progressive deafness, to the point that he concludes with this clear intention to commit suicide: “Farewell and do not wholly forget me when I am dead; I deserve this of you in having often in life thought of how to make you happy. Be so. Ludwig van Beethoven”. The *Pastoral* is a love song to Nature (with a capital letter, of course), but it is also a very pious work of profound demonstration of love for the Creator. In a way, he establishes with this symphony a very interesting dialectic tension with the previous one, that is to say with the very terrible and righteous, brutal and beautiful (another kind of beauty) 5th Symphony. It can be understood that, with the *Pastoral*, he wanted to return to an intimate, familiar, domestic, comfortable and, in short, *human*, nature. Structured into five movements (“Awakening of Cheerful Feelings upon Arrival in the Countryside”; “Scene by the Brook”; “Merry Gathering of Country Folk”; “Thunder. Storm”; and “Shepherd’s Song”), it is impossible to say whether it is a programmatic work, at least in the most modern meaning that is present in the tone poems of Richard Strauss. However, based on everything from the title itself to statements made by the composer

and other musicians, it is clear that the *Pastoral* aims to describe nature. The “Scene by the Brook”, focussed on here, the symphony’s second movement, is a refined and sensual *andante molo mosso* that gives an intuitive feeling for the flow of the stream’s gentle waters. Years later Beethoven returned and passed by the same stream accompanied by Anton Schindler (composer, friend and one of Beethoven’s first biographers), and approaching the banks said to his companion: “It was here that I wrote the ‘Scene by the Brook’ movement; and from there above, the golden orioles, quails, skylarks and cuckoos composed along with me.” We need add nothing else.

### Franz Schubert

“Der Lindenbaum” (The Lime Tree), “Wasserflut” (The Torrent), “Die Krähe” (The Crow) and “Der stürmische Morgen” (The Stormy Morning), from the cycle *Winterreise* (Winter Journey)

These four songs (*lieder*) by Franz Schubert could have been offered as an example by Nietzsche when, in his book *Daybreak*, he says the following: “The ear, the organ of fear, could have evolved as greatly as it has only in the night and twilight of obscure caves and woods, in accordance with the mode of life of the age of timidity, that is to say, the longest human age there has even been: in bright daylight the ear is less necessary. That is how music acquired the character of an art of night and twilight.” Forgive me for the relative length of the quote, but it seems to me important to use it to introduce a gloss on a composer who is very probably, in historiographical terms, the most *finished*, in both his life and work, exemplar of the Romantic (*nocturnal*) musician, Franz Schubert. Four songs, let it be said, that belong with all justice to one of the most famous, beautiful and popular song cycles: *Winterreise* (*Winter Journey*), which has twenty-four songs in perfect synchrony with the same number of poems by Wilhelm Müller. When a person dies aged thirty-one, as Schubert did, it seems in bad taste to talk about different “periods” of his career, but *Winterreise*, and due to the composer’s incredible inventive ability from a young age, could have been written by him at eighteen, at twenty-five or in the last year of his life, as did in fact occur. *Winterreise* is as much a song to Nature as it is a demonstration of fear before her.

However it may be understood, this cycle owes a clear debt to the literary movement, one that had strong connections to music and the visual arts, known as *Sturm und Drang*, which arose in Germany some decades before in the second half of the 18th century. The four songs chosen are wonderful reflections of a nature that is placid and beautiful, as well as aggressive and cruel, particularly in “Wasserflut” (“The Torrent”), where the singer’s voice must reflect the swelling and receding of this mighty flood. *Winterreise*, which begins with the phrase “*Fremd bin ich*” (“I am a stranger”), is one of the highest summits of music composed for the human voice. It is a gift both from Nature and from the creative and artistic intelligence of the human being. It certainly also belongs to the art of the night and the twilight.

### **Gustav Mahler**

**“Des Antonius von Padua Fischpredigt” (St Anthony of Padua’s Sermon to the Fishes), from the song cycle *Das Knaben Wunderhorn* (The Youth’s Magic Horn)**

I think it would very interesting to begin this gloss talking about the *Das Knaben Wunderhorn* book of poems, since the information given will make it easier to understand the musical arguments that were so important for Mahler when he began this composition, a process that lasted more than a decade (from 1892), during which he was also composing his first symphonies. The story has its origin in the first decade of the 19th century and at the height of the fever produced by the artistic explosion of German Romanticism, and in fact its main mentors were two intellectuals who were also major figures in the Romantic movement: Achim von Arnim and Clemens Brentano. It was they who collected popular and anonymous stories and tales and later published them in the form of a book with the title whose rather approximate translation is *The Youth’s Magic Horn* (and it can be rendered in various ways). The book’s dedicatee, who was none other than Goethe, wrote in his comments on the collection that “every German family should possess a copy of the book next to its recipe books and songbooks.” That is to say, the spirit that animated the preparation of the book was, above all, a popular demonstration of the most completely and nobly *popular* (or family, or domestic, or simple) sphere, if you will allow me to state the obvious. Mahler was not the only composer to set these stories to music, since before and after him

Mendelssohn, Schumann, Brahms, Schreker, Zemlinsky, Schoenberg, Webern and Richard Strauss (the list is impressive) took an interest in the same book. However, it was Mahler who achieved the greatest creative heights, and also a work that has been recorded and performed consistently and much more than those by his brilliant colleagues. There is no consensus regarding the exact number of songs that make up the cycle, between thirteen and twenty, especially since singers usually chose to record their own selection from among all the songs, but always included is “St Anthony of Padua’s Sermon to the Fishes”. This delicious and beautiful composition contains within it the spirit of the whole cycle and the book that acts as a guide and inspiration: melodies and airs from a village festivity, military marches, simple humour from the brass section, rural folklore from the period’s background, danceable and somersaulting chords, fanfares and notes that stick in the memory... The *popular*, in effect, taken to the highest and most noble musical and intellectual sophistication.

### Richard Wagner

#### “Forest Murmurs” from the opera *Siegfried*, third part of *The Ring of the Nibelung* cycle

*Siegfried* is, and to say it in a way that is voluntarily prosaic and familiar, the *sweetest* (I do not wish to seek another adjective) opera of all those composed by Richard Wagner. The work is strategically situated in the centre of the Tetralogy, after the prologue *The Rhinegold* and *The Valkyrie*, and with the tremendous finale of *The Twilight of the Gods* still to come. *Siegfried* is an opera of strange and redemptive human beauty, as if Wagner wanted to take a break from epics and superhuman, heroic violence, or at least catch a breath before completing the saga of gods who feel nostalgia for their lost humanity, of humans who desire a divinity they cannot attain, of sub-humans who mine gold from the depths, of crafty monsters, of mythological creatures and dragons, and of giants who act like the aggressive managers of a service provider. So, at the heart of that immense orgy of fantasy, *Siegfried* is a *pure* being, vaccinated against the virus of envy and ambition, of cruelty and emotional misery, and that is why throughout the lyrical drama he is always struggling against something or someone. *Siegfried* only

aspires to find his lover on the tortuous path of life and to forget as quickly as possible his greater irritations, the mad saga that he has come from, those unbearable characters who so deserve the purifying fire that is coming, which will wipe them from the face of the Earth. It is no surprise, then, that Wagner wished to give such a noble figure not just an entire opera, but the small and exquisite gem that is “Forest Murmurs”, in the opera’s second act. The musical structure of those murmurs and sounds is like a homage to Beethoven’s *Pastoral*, if rather a troubled one (Wagner was a genius, but not a good person), as if he both wanted and did not want to declare that admiration. What is certain is that “Forest Murmurs” is a song about, as well as dedicated to, serene and *natural* beauty, without traps or tricks, obliging flutes, oboes and clarinets to keep up, in the centre of the piece, a *conversation* of disturbing beauty and sensuality. One might say that this beauty is so sweet that it seems to have been played by the same boy who, instrument at the ready, was immortalized by Edouard Manet in *The Fifer*.

### Anton Webern

#### *Sechs Bagatellen für Streichquartett* (Six Bagatelles for String Quartet)

It is not known exactly when this justly famous work by Anton Webern (Vienna, 1883-Salzburg, 1945) was composed. Yet we can well believe that it was *thought through* between 1910 —the year Matisse painted two works of radical importance for 20th century art: *Dance II* and *Music*—and the last year of peace, 1913, when Robert Delaunay created his first *Windows* and the early aesthetic paradigms of pictorial abstraction were debated around Europe. That creative effervescence of a continent experiencing its last years of a false yet joyful *age of innocence* was the framework in which a young Viennese composer not yet aged thirty created his *Six Bagatelles for String Quartet*. This was a work that was undeniably *monitored* by the man who was his teacher in those years, and in some ways was always to be, no less than Arnold Schoenberg, much more than the father of contemporary 20th century classical music, as if that attribute were not enough. The first time we hear this work we may be struck by, as well as a novel and sophisticated use of the instruments’ timbre, a time-related characteristic: *it finishes too quickly*. And that realization (the microcells in Webern’s music) would be right, especially considering that it was composed when the interminable notes



of that profound and dense Romantic symphonism had not yet died away, especially that of his namesake and countryman, Anton Bruckner. Effectively, for Webern, *time* is one more note that can be reflected on the musical staves, and precisely because he composes with the human subjectivity of time, on successive listenings this same piece will seem of a rare and sensual wavelength, like the concentric circles of a stone thrown into the still waters of an Alpine lake. Anton Webern died in 1945, shot in a misunderstanding by a US soldier in a wooded area near Salzburg and on a lake shore. Two elements of nature, woods and lakes, that are also present, unrecognizable because of their stylization, in the refined, beautiful and alarming music of this composer.

### Richard Strauss

#### “Eintritt in den Wald” (Entering the Forest) and “Wanderung neben dem Bach” (Wandering by the Brook), from the *Alpine Symphony*

When, in 1915, Richard Strauss concluded the *Alpine Symphony*, his last tone poem for a large orchestra, he was a man of more than fifty years and at the summit of German, but also European music. The plaudits for the extraordinary quality and modernity of his music were endless and ran in parallel to his growing fame worldwide. His “modernity”, it is only fair to say, is, paradoxically, very modern even when it doesn’t seem to be, and a perfect example of this would be *Der Rosenkavalier* (*The Knight of the Rose*), his third opera. This work is a very intelligent and conservative “return to the past”, but with the aim of not exhausting himself after the radical and brutal avant-garde effort involved in writing *Salomé* and *Electra*. So, it was during this crucial neoclassical period when the impressive *Alpine Symphony* was composed. It is a very beautiful work, but in terms of its commitment to advanced music it is less audacious, for example, than *Thus Spoke Zarathustra*, another of his great tone poems. Divided into twenty-two scenes, this poem is a walk from dawn to nightfall in the Bavarian Alps. Its composition owes much to the very powerful and established school of German and Central European musical Romanticism, and shows the admiration that Strauss always had (as could not be otherwise) for the epic scale of the great Wagner operas. The two scenes that are commented on here (“Entering the Forest” and “Wandering by the Brook”), a little under six minutes long between the two (the

whole tone poem is around fifty minutes), are part of the programmatic interest of this expansive and sweeping composition. The scenes are situated at the beginning of the tone poem and in them we can hear echoes (and it would be strange if we did not) of Beethoven's *Pastoral Symphony* in the bucolic reflections of nature when this formed part of the existential reality of humans. I have cited Beethoven, of course, but the influence of Wagner in the use of the *leitmotiv* is, in a way, central to the composition of this grand work. Richard Strauss died after the end of the Second World War, in 1949, when his world, more than disappeared, had been destroyed.





**Richard Long**

*River Avon Mud Drawings | Dibujos de todo del Río Avon, 1988*



# FICHAS DE LAS OBRAS

## ENTRIES ON THE WORKS

Las obras se presentan por orden alfabético de apellidos del autor y, dentro de cada autor, por orden cronológico.

Los títulos se indican en el idioma original seguidos de su traducción, si fuese necesaria.

Cuando en la datación de la obra aparecen dos fechas separadas por una barra indica que la segunda corresponde a la fecha de producción de la obra.

Las dimensiones, si no se dice otra cosa, corresponden a la pieza sin enmarcar. Se dan en centímetros en el siguiente orden: altura x anchura x profundidad o grosor. Si la obra se compone de más de una pieza se señala después de las dimensiones correspondientes a una única unidad, entre paréntesis, el número de piezas que la componen, antecedido por el signo “x”. Las indicaciones de duración se dan en minutos y segundos.

Works are presented in alphabetical order according to the artists' surnames, then chronologically within the oeuvre of each artist.

Titles are given in the original language, followed by their translation where necessary.

When the date of the work includes two dates separated by a dash, this indicates that the second date corresponds to the date of production of the work.

Dimensions are for the works unframed, if not otherwise stated. They are given in centimeters, in the following order: height x width x depth or thickness. For works comprising more than one element, the dimensions corresponding to one element are given followed by the number of elements of which the work is made up, in brackets and preceded by an “x”. Time information is provided in minutes and seconds.

### ABREVIATURAS ABBREVIATIONS

b/n | b/w (blanco y negro | black and white)

c-print (impresión cromogénica |  
chromogenic print)

cm (centímetros | centimeters)

ed. (edición/ editor | edition/ editor)

g (gramos | grams)

inv. (inventario | inventory)

nº (número | number)

P.A. | A.P. (Prueba de Artista | Artist's Proof)

**Etel Adnan**

Beirut, Líbano | Lebanon, 1925  
*Untitled #227* | *Sin título nº 227*, 2014  
Óleo sobre lienzo | Oil on canvas  
30,5 x 35 cm  
Inv. 41404

**Etel Adnan**

Beirut, Líbano | Lebanon, 1925  
*Untitled* | *Sin título*, 2014  
Óleo sobre lienzo | Oil on canvas  
30 x 24 cm  
Inv. 41438

**Sergi Aguilar**

Barcelona, España | Spain, 1946  
*El Voladero*, 2015  
Inyección de tinta sobre papel Hahnemühle |  
Inkjet-print on Hahnemühle paper  
60 x 199 cm  
Obra única | Unique work  
Inv. 41643

**Daniel G. Andújar**

Almoradí, España | Spain, 1966  
*The Butterfly Funnel, Camino Real* | *The Butterfly  
Funnel, Camino Real*, 2016  
Video digital HD doble canal, color, sonido |  
Dual HD digital video, color, sound  
20'  
Ed. PA. | A.P.  
Inv. 41603

**Elena Asins**

Madrid, España | Spain, 1940 – Azpirotz, España |  
Spain, 2015)  
*Albiko Trikuharri II* | *Dolmen de Albi II* |  
*Dolmen of Albi II*, 2002-2003  
Hierro esmaltado | Enameled iron  
24 x 360 x 24 cm [instalación | installation]  
24 x 24 x 24 cm (x 8)  
Inv. 40618

**Eugène Atget**

Libourne, Francia | France, 1857 –  
París, Francia | Paris, France, 1927

**Saint-Cloud, 1904**

Papel a la albúmina | Albumen print on paper  
17,8 x 21,6 cm  
Copia de época | Vintage print  
Inv. 40002

**Lothar Baumgarten**

Rheinsberg, Alemania | Germany, 1944  
*Wegwurf (Gold mining)* | *Arrojado lejos (Minería de  
oro)* | *Thrown Away (Gold mining)*, 1984-1985  
Vitrina con 13 platos de porcelana con dibujos a  
pintura y lápiz llenos de agua, y hojas secas |  
Showcase with 13 porcelain plates with paint and  
pencil drawings filled with water, and dried leaves  
138 x 114 cm  
Ed. 1/2  
Inv. 40923

**Lothar Baumgarten**

Rheinsberg, Alemania | Germany, 1944  
*El Dorado – Le Gran Sabana* | *El Dorado – La Gran Sa-  
bana* | *El Dorado – The Great Savannah*, 1977-1985  
Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |  
Silver gelatin b/w photograph on paper  
66 x 80 cm (x 4)  
Inv. 41467

**Denise Bellon**

París, Francia | Paris, France, 1902 – 1999  
*Sin título (Costa de Marfil)* | *Untitled (Ivory Coast)*,  
1939  
Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |  
Silver gelatin b/w photograph on paper  
22,5 x 14,3 cm  
Copia de época | Vintage print  
Inv. 41215

**Joseph Beuys**

Krefeld, Alemania | Germany, 1921 – Düsseldorf,  
Alemania | Germany, 1986  
*Ohne titel* | *Sin título* | *Untitled*, 1962  
Madera, piedra, cuerda y metal | Wood, stone, rope  
and metal  
30 x 50 x 30 cm  
Inv. 35994

**Richard Billingham**

Cradley Heath, Reino Unido | UK, 1970

*Graveyard* | *Cementerio*, 2001

Impresión Lightjet sobre aluminio | Lightjet-print  
on aluminium

121,4 x 149 cm

Ed. 2/5

Inv. 37162

**Oliver Boberg**

Herten, Alemania | Germany, 1965

*Wendepplatz* | *Lugar de giro* | *Turning Place*, 2000

C-print sobre aluminio | C-print on aluminium

101 x 109,5 cm

Ed. 2/5

Inv. 36942

**Oliver Boberg**

Herten, Alemania | Germany, 1965

*Keller* | *Sótano* | *Cellar*, 2000

C-print sobre aluminio | C-print on aluminium

101 x 113 cm

Ed. 1/5

Inv. 36943

**Oliver Boberg**

Herten, Alemania | Germany, 1965

*Rampe* | *Rampa* | *Ramp*, 2000

C-print sobre aluminio | C-print on aluminium

101 x 113 cm

Ed. 1/5

Inv. 36944

**Oliver Boberg**

Herten, Alemania | Germany, 1965

*Halde* | *Pendiente* | *Slope*, 2001

C-print sobre aluminio | C-print on aluminium

101 x 113 cm

Ed. 1/5

Inv. 36945

**Lygia Clark**

Belo Horizonte, Brasil | Brazil, 1920 – Río de Janeiro,  
Brasil | Rio de Janeiro, Brazil, 1988

*Estruturas de caixa de fósforos* | *Estructuras de cajas  
de cerillas* | *Matchbox Structures*, 1964

Gouache sobre cajas de cerillas encoladas | Gouache  
on matchboxes glued

5,7 x 8,9 x 5,1 cm

Inv. 41689

**Hamish Fulton**

Londres, Reino Unido | London, UK, 1946

*Small Birds. Walking North for 11 Days to Plasencia* | *Pá-  
jaros pequeños. Andando al norte durante 11 días a  
Plasencia*, 2007

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata y  
texto serigrafiado | Silver gelatin b/w photograph  
on paper and silkscreened text

111,1 x 135,1 cm

Obra única | Unique work

Inv. 39587

**Hamish Fulton**

Londres, Reino Unido | London, UK, 1946

*Small Birds. Walking North for 11 Days to Plasencia* | *Pá-  
jaros pequeños. Andando al norte durante 11 días a  
Plasencia*, 2007

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata y  
texto serigrafiado | Silver gelatin b/w photograph  
on paper and silkscreened text

112,2 x 135,6 cm

Obra única | Unique work

Inv. 39588

**Mathias Goeritz**

Gdansk, Polonia | Poland, 1915 – Ciudad de México,  
México | Mexico City, Mexico, 1990

*Personajes de Altamira* | *Characters of Altamira*, 1947

Tinta, gouache y óleo sobre papel | Ink, gouache and  
oil on paper

28,5 x 39 cm

Inv. 40541

**Rodney Graham**

Abbotsford, Canadá | Canada, 1949

*Flanders Trees* | *Árboles de Flandes*, 1989

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |

Silver gelatin b/w photograph on paper

51 x 40,5 cm (x 4); 40,5 x 51 cm (x 1)

Ed. 7/10

Inv. 33056



**Peter Hutchinson**

Londres, Reino Unido | London, UK, 1930

*Tulip Piece* | *Pieza de tulipán*, 1970

Foto collage, tinta y lápiz graso sobre papel | Photo-collage, ink and grease pencil on paper

35 x 27,5 cm

Inv. 35684

**Axel Hütte**

Essen, Alemania | Germany, 1951

*Yuste II*, 2002

C-print sobre papel | C-print on paper

172 x 207 cm [enmarcada | framed]

Ed. 2/4

Inv. 37484

**Mark Klett**

Albany, Nueva York, EE.UU. | Albany, New York, USA, 1952

*View of the Grand Canyon in homage to William Bell, east of Toroweap, 7/3/88* | *Vista del Gran Cañón en homenaje a William Bell, este de Toroweap, 7/3/88*, 1988

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |

Silver gelatin b/w photograph on paper

40,5 x 50 cm

Inv. 30730

**Mark Klett**

Albany, Nueva York, EE.UU. | Albany, New York, USA, 1952

«*Competition Hill*», *Glamiss, California*, 2/14/87, 1987

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |

Silver gelatin b/w photograph on paper

40,5 x 50 cm (x 2)

Inv. 31293

**Wolfgang Laib**

Metzingen, Alemania | Germany, 1950

*Reishaus* | *Casa de arroz* | *Rice House*, 2008

Piedra de la India, pigmento rojo, aceite de girasol y arroz | Indian granite, red pigment, sunflower oil and rice

17 x 14 x 65 cm

Inv. 40635

**Richard Long**

Bristol, Reino Unido | UK, 1945

*River Avon Mud Drawings* | *Dibujos de lodo del Río Avon*, 1988

Lodo del Río Avon sobre papel | Mud of River Avon on paper

59 x 536 cm [instalación | installation]

59 x 41 cm (x 12)

Inv. 38342

**Eva Lootz**

Viena | Vienna, Austria, 1940

*Lengua de tierra* | *Earth Tongue*, 1983

Lana de acero, tierra y parafina | Steel wool, sand and paraffin

5 x 35 x 70 cm

Inv. 35223

**Eva Lootz**

Viena | Vienna, Austria, 1940

*Sin título* | *Untitled*, 1983

Tierra y viruta de acero | Sand and steel shavings

2 x 37 x 96 cm

Inv. 35224

**Eva Lootz**

Viena | Vienna, Austria, 1940

*Piedra fría* | *Cold Stone*, 1985

Parafina sobre pizarra | Paraffin on slate

40 x 21,5 x 1 cm

Inv. 35227

**Gordon Matta-Clark**

Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1943–1978

*Tree Dance* | *Danza del árbol*, 1971

Película filmada en Super-8 pasada a 16 mm y transferida a vídeo digital, b/n, sin sonido | Movie filmed in Super-8 dumped to 16mm and transferred to digital video, b/w, no sound

9' 41"

Ed. 5/10

Inv. 40544

**Cildo Meireles**

Río de Janeiro, Brasil | Rio de Janeiro, 1948

*Percevejo-Cerveja-Serpente* | *Chincheta-Cerveza-Ser-*

*piente* | *Drawing Pin-Beer-Snake*, 1980

Oro y madera | Gold and wood

300 x 4,5 x 1 cm (x 3)

Ed. 2/3

Inv. 39546

### **Manolo Millares**

Las Palmas de Gran Canaria, España | Spain, 1926 –

Madrid, España | Spain, 1972

*Pez abisal* | *Abyssal Fish*, 1969

Técnica mixta sobre arpillera | Mixed media on burlap

65 x 81 cm

Inv. 26833

### **Mitsuo Miura**

Iwate, Japón | Japan, 1946

*Sin título* | *Untitled*, 1983

Madera de pino tallada | Carved pinewood

215 x 20 x 8 cm

Inv. 32714

### **Mitsuo Miura**

Iwate, Japón | Japan, 1946

*Sin título* | *Untitled*, 1983

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |

Silver gelatin b/w photograph on paper

48 x 30 cm

Ed. 2/5

Inv. 33201

### **Mitsuo Miura**

Iwate, Japón | Japan, 1946

*Sin título* | *Untitled*, 1983

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |

Silver gelatin b/w photograph on paper

48 x 30 cm

Ed. 2/5

Inv. 33203

### **Mitsuo Miura**

Iwate, Japón | Japan, 1946

*Sin título* | *Untitled*, 1983

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |

Silver gelatin b/w photograph on paper

48 x 30 cm

Ed. 3/5

Inv. 33204

### **Mitsuo Miura**

Iwate, Japón | Japan, 1946

*Sin título* | *Untitled*, 1983

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |

Silver gelatin b/w photograph on paper

48 x 30 cm

Ed. 3/5

Inv. 34969

### **Gabriel Orozco**

Jalapa, México | *Mexico*, 1962

*Cuatro parques* | *Four Parks*, 1997

Iris print sobre papel | Iris print on paper

60 x 87,5 cm

Ed. 2/5

Inv. 35486

### **Álvaro Perdiges**

Madrid, España | Spain, 1971

300 x 437 x 240 (*Zarza*) | 300 x 437 x 240 (*Bramble*), 2015

C-print sobre papel | C-print on paper

115 x 76,8 cm (x 13); 115 x 71,5 cm (x 1); 115 x 41 cm (x 1)

Ed. 1/5

Inv. 41445

### **Albert Renger-Patzsch**

Wurzburgo, Alemania | Würzburg, Germany 1897 –

Wamel, Alemania | Germany, 1966

*Euphorbia Ingens*, 1925/1945-1950

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |

Silver gelatin b/w photograph on paper

20,5 x 15,5 cm

Copia de época | Vintage print

Inv. 41098

### **Pedro G. Romero**

Aracena, España | Spain, 1964

*Archivo F.X.: Los Países (Die Hütte)* | *F.X. Archive: The Countries (Die Hütte)*, 2008-2013

C-Print sobre papel Hahnemühle Photo RAG de 188 g

libre de ácidos, 100% algodón | C-Print on 188 g Hahnemühle Photo RAG paper, acid free, 100% cotton

42 x 29,7 cm (x 30)

Inv. 40959

**Julian Rosefeldt**

Múnich, Alemania | Munich, Germany, 1965

*Requiem*, 2007

Película Super-16 mm transferida a video digital HD sincronizado en cuatro pantallas formato 16:9, color, sonido | 4-channel film installation, colour, sound. Filmed on Super-16mm transferred onto digital video HD 16:9

12' 01" (bucle | loop)

Ed. 1/6

Inv. 39709

**Karin Sander**

Bensberg, Alemania | Germany, 1957

*Pomegranate* | *Granada*, 2012

De la serie de obras *Piezas de cocina* | From the work series *Kitchen Pieces*

Granada y clavo de acero inoxidable | Pomegranate, stainless steel nail

Copia de exhibición | Exhibition copy

Colección privada, Berlín | Private Collection, Berlin

**Karin Sander**

Bensberg, Alemania | Germany, 1957

*Quince* | *Membrillo*, 2012

De la serie de obras *Piezas de cocina* | From the work series *Kitchen Pieces*

Membrillo y clavo de acero inoxidable | Quince, stainless steel nail

Copia de exhibición | Exhibition copy

Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid | Courtesy Galería Helga de Alvear, Madrid

**Karin Sander**

Bensberg, Alemania | Germany, 1957

*Garlic* | *Ajo*, 2012

De la serie de obras *Piezas de cocina* | From the work series *Kitchen Pieces*

Ajo y clavo de acero inoxidable | Garlic, stainless steel nail

Copia de exhibición | Exhibition copy

Colección particular, Madrid | Private Collection, Madrid

**Karin Sander**

Bensberg, Alemania | Germany, 1957

*Curly Endive* | *Escarola*, 2012

De la serie de obras *Piezas de cocina* | From the work series *Kitchen Pieces*

Escarola y clavo de acero inoxidable | Curly Endive, stainless steel nail

Copia de exhibición | Exhibition copy

Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid | Courtesy Galería Helga de Alvear, Madrid

**Karin Sander**

Bensberg, Alemania | Germany, 1957

*Artichoke* | *Alcachofa*, 2012

De la serie de obras *Piezas de cocina* | From the work series *Kitchen Pieces*

Alcachofa y clavo de acero inoxidable | Artichoke, stainless steel nail

Copia de exhibición | Exhibition copy

Colección particular, Múnich | Private Collection, Munich

**Adolfo Schlosser**

Leitersdorf, Austria, 1939 – Bustarviejo, España | Spain, 2004

*Madera que suena* | *Wood That Sounds*, 1977

Madera quemada y cuerda | Burned wood and rope

70 x 7,2 cm

Ed. 32/60

Inv. 33115

**Adolfo Schlosser**

Leitersdorf, Austria, 1939 – Bustarviejo, España | Spain, 2004

*Barba de cabra* | *Goat's Beard*, 1994

Barro, paja y zinc | Clay, straw and zinc

30 x 40 cm

Inv. 33120

**Adolfo Schlosser**

Leitersdorf, Austria, 1939 – Bustarviejo, España | Spain, 2004

*Fata Morgana*, 1991

Madera, alpaca y piñas de pino | Wood, nickel silver and pine cone

18 x 35 x 35 cm

Ed. 35/35

Inv. 41137

**Robert Smithson**

Passaic, Nueva Jersey | New Jersey, EE.UU. | USA, 1938 –  
Amarillo, Texas, EE.UU. | USA, 1973

*Storm King Art Center Project* | *Proyecto para el Storm  
King Art Center*, 1972

Lápiz sobre papel recortado y cartulina | Pencil on cut  
paper and cardboard

47,5 x 60,5 cm

Inv. 33108

**René Zuber**

Boussières, Francia | France, 1902 – Meudon,  
Francia | France, 1979

*Sin título (Paisaje griego)* | *Untitled (Greek Lands-  
cape)*, 1934

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de pla-  
ta | Silver gelatin b/w photograph on paper  
25 x 22,2 cm

Copia de época | Vintage print

Inv. 41216



# ARTISTAS

## ARTISTS

Etel Adnan, 21, 22, 176  
Sergi Aguilar, 53, 176  
Daniel G. Andújar, 159, 176  
Elena Asins, 60, 176  
Eugène Atget, 110, 176  
Lothar Baumgarten, 115, 116  
Denise Bellon, 11, 176  
Joseph Beuys, 130, 176  
Richard Billingham, 54, 177  
Oliver Boberg, 126, 177  
Lygia Clark, 44, 177  
Hamish Fulton, 35, 36, 177  
Mathias Goeritz, 70, 177  
Rodney Graham, 89, 177  
Peter Hutchinson, 66, 178  
Axel Hütte, 28, 178  
Mark Klett, 12, 43, 178

Wolfgang Laib, 147, 178  
Richard Long, 173, 178  
Eva Lootz, 27, 84, 109, 178  
Gordon Matta-Clark, 112, 178  
Cildo Meireles, 62, 178  
Manolo Millares, 91, 179  
Mitsuo Miura, 31, 32, 119, 120, 148, 179  
Gabriel Orozco, 162, 179  
Álvaro Perdiges, 136, 179  
Albert Renger-Patzsch, 46, 179  
Pedro G. Romero, 157, 179  
Julian Rosefeldt, 126, 180  
Karin Sander, 142, 180  
Adolfo Schlosser, 92, 94, 152, 180  
Robert Smithson, 102, 181  
René Zuber, 40, 181



# ÍNDICE

## INDEX

**CULTIVAR UN ZARZAL 15**

CULTIVATE A BRIAR PATCH 97

**EN CUANTO AL TEMA NATURALEZA... 23**

ON THE SUBJECT OF NATURE... 105

**MAÑANA NO ESTARÁN 29**

THE POSSIBILITY OF NATURE TODAY. LAST CHANCHE TO SEE IT 113

**VERANO DEL 71 CON DELFINES 33**

THE SUMMER OF '71 WITH DOLPHINS 117

**INSTRUCCIONES PARA OLVIDAR LA NATURALEZA 37**

INSTRUCTIONS FOR FORGETTING NATURE 121

**DESDE EL DESIERTO 41**

FROM THE DESERT 127

**HACIA LO SUBLIME 45**

TOWARDS THE SUBLIME 129

**ROUTINA Y POSIBILIDAD: BRINDIS POR UN RETORNO DE LO PINTORESCO 49**

ROUTINE AND POSSIBILITY: HERE'S TO A RETURN OF THE PICTURESQUE 133

**ANEXO I**

ANNEX I

**WALDEN, 1854 57**

WALDEN 139

**MUSKETAQUID, 1849 63**

A WEEK ON THE CONCORD AND MERRIMACK RIVERS 143

**«CAMINAR» (DE UN PASEO INVERNAL), 1861 65**

WALKING 145

**NATURALEZA VIRGEN, 2007 67**

THE WILD PLACES 149

**ANEXO II**

ANNEX II

**LA LENGUA DE LOS PÁJAROS. ALGUNOS POETAS CONTEMPORÁNEOS DE LA NATURALEZA 73**

THE SPEECH OF THE BIRDS. SOME CONTEMPORARY NATURE POETS 155

**ANEXO III**

ANNEX III

**MÚSICA PARA UNA EXPOSICIÓN 81**

MUSIC FOR AN EXHIBITION 165

**FICHAS DE LAS OBRAS 175**

ENTRIES ON THE WORKS 175

**ARTISTAS 183**

ARTISTS 183





c e n t r o d e  
a r t e s v i s  
u a l e s f u n  
d a c i ó n h e  
l g a d e a l v  
e a r C Á C E R E S









