

Editorial Ecozon@ 6.2

Axel Goodbody



This new number of *Ecozon@* appears in the run-up to COP 21. The objective of the talks in Paris at the end of November, with which the “Conference of the Parties” to the United Nations Framework Convention on Climate Change comes of age, is to achieve a universal, legally binding agreement on climate. However, it is already clear that the pledges received from 140 nations to cut carbon emissions fall well short of the measures needed to prevent global temperatures rising by more than the 2°C above pre-industrial levels which economists and climate scientists have argued should be the maximum warming which policy makers allow. The world’s carbon emissions are currently around 50bn tonnes a year. To have a 50/50 chance of keeping the increase in the global temperature below 2°, the world would have to cut emissions to 36bn tonnes of carbon. However, despite significant recent pledges from major emitters, they are set to rise to 55bn by 2030.

Given this yawning gap between what reason appears to be telling us we should be doing and the public’s appetite for change, it is apposite that this issue is devoted to the question whether and how contemporary artists and writers can play a part in meeting the challenge of what the Spanish poet, translator, political sociologist and environmental philosopher Jorge Riechmann has called the “century of the great test” (in his book *El siglo de la gran prueba*). Under the heading “Artistic Ways of Understanding and Interacting with Nature”, José María Parreño presents seven essays (five of them in Spanish, and a further two in French and English), on forms of ecological art ranging from conventional canvases to Land Art and postmodern dance. Engaging with ideas of the American social theorist Jeremy Rifkin, arguments of the Scottish anthropologist Tim Ingold about human perception of the environment, the environmental aesthetics of Allen Carlson and Boaz Simmus, and Thomas Hanna’s theories of somatics (the internal perception of body movement), these essays examine the work of artists including Reiko Goto and Tim Collins, Lorena Lozano, Yolanda Gonzalez, and Lucía Loren, and of the Chilean poet-artists Raúl Zurita and Cecilia Vicuna, and review two major exhibitions “Beyond Green: Toward Sustainable Art” (Chicago 2005) and “Earth, the Art of a Changing World” (London 2009). Themes running through the essays include the ability of art to forge affective links with nature, whether it be by making abstract relations visible, by using natural materials, or by other means; the sustainability of artistic practices; the relationship between knowledge of nature and aesthetic experience; the uses of nostalgia; the ethics of care; and an ecopoetics of gestures, exemplified in choreographies reconnecting spectators with their sensory memory. In his recent book, *Ecocriticism on the Edge*, Timothy Clark has challenged the perhaps all too comfortable assumptions of some ecocritics about the importance of

literature and art as media facilitating change in social attitudes and behaviour. The essays collected here amount to a partial rebuttal, and contribute impulses for the new modes of interpretation which Clark has called for.

The General Section comprises three essays, one in French and the other two in English. Kathryn St Ours introduces the non-fiction writing, fiction and photographic work of Jean-Loup Trassard. She explores the aesthetic and ethical dimensions of the portraits of disappearing landscapes and ways of life in the rural Mayenne area in North-West France which he has drawn since the 1960s, and reflects on the potential of such literature of place to re-engage readers with the natural world around them. Trassard's historical novel *Dormance* is characterised as a work of 'eco-psychological ethnography', probing human ties with nature. In the second essay, John Charles Ryan contributes to the study of literary representations of plant life which is coming increasingly to complement cultural animal studies. Examining J.R.R. Tolkien's *Lord of the Rings* and other works on Middle-earth, Ryan notes that Tolkien conformed to cultural tradition in privileging trees, attributing to them consciousness, memory and the ability to speak, while associating herbs and other plants with the more primitive sense of smell, and constructing them in terms of their healing qualities. He argues that plant representation in literature is an intuitive grasping of facts which have only recently been confirmed in the science of plant acoustics and behaviour, but at the same time critically assesses traditional cultural representations of trees and plants in the light of plant science. In the final essay Jacob Barber discusses Werner Herzog's filmic images of the Antarctic as a site of desire, incomprehensibility and fear. He shows how Herzog's 2007 documentary *Encounters at the End of the World* critiques perceptions of the Antarctic as a static, empty wasteland waiting to be discovered and conquered scientifically, and invites us in a spirit of ironic hopefulness to find new ways of living in the world.

The Creative Art Section is closely aligned with the theme of the issue, artistic ways of understanding and interacting with nature, and complements the earlier essays on the subject. It presents 4 works that capture and reflect on the art/ nature (or art/ environment) interplay in different ways. The first consists of Lucía Loren's 'Resource Islands': these photographs record a project completed as artist in residence earlier this year. Inspired by biological experiments with the ability of esparto grass to combat erosion in semi-arid zones of southern Spain by fixing the soil and retaining moisture, "Islas de recursos" leads us to consider ways of sheltering, securing, recovering and nurturing the land. An image from her work, "Seed Balls", used in her "biorolls" has been used for the cover image of this issue of *Ecozon@*. These are followed by paintings of the Californian artist George Woodward comprising the series 'The Four Elements' and 'Rolling Drunk on Petroleum'. The Turkish photographer Tunç Özceber contributes two photographs of serene landscapes in which the human presence is in harmony with nature. The section closes with a cycle of poems by the Pennsylvanian writer Sharon White, in which humans, animals and landscape elements enter into conversation with one another.

As always, we are grateful to our book reviewers, who round off the issue by presenting eight recent publications, on subjects ranging from ecocritical studies of major women writers, James Joyce, climate fiction, and urban ecology, to collections of essays on ecocriticism in Canada, ecosemiotics, art and ecology, and the “anti-landscape” (environmentally degraded, often dystopic landscapes prompting reflection on sustainability).

Introducción. Propuestas artísticas de sensibilización e interacción con la naturaleza

José María Parreño
Universidad Complutense de Madrid, España



El número de *Ecozon@* que presentamos, titulado “Propuestas artísticas de sensibilización e interacción con la naturaleza”, se concibió como una exploración de cómo las artes plástica intervienen en la naturaleza y/o nos hacen pensarla de otro modo. Sin embargo, esta perspectiva eminentemente teórica no puede leerse hoy como una mera especulación en el vacío. La cada vez mayor conciencia de la gravedad de la situación y la reunión en París, el próximo diciembre, de la XXI Conferencia Internacional sobre Cambio Climático, convierten toda reflexión en un acicate para pasar a la acción. Por eso no es difícil leer estos artículos como si de un banco de herramientas se tratara, que facilitan la tarea de construir algo. De hecho, aquí encontraremos una panoplia de propuestas de muy distinto sentido: desde la danza postmoderna a la escritura material, pasando por la escultura que integra seres vivos. También es por tanto un panorama de primera mano de las últimas tendencias en las artes visuales.

Varios de los autores coinciden en que la crisis ecológica revela una profunda des-identificación del ser humano con la naturaleza, resultado de las varias escisiones entre una y otra que a lo largo del tiempo han ido conformando nuestra cultura. Platón, el cristianismo y Descartes, cada cual a su modo, se esforzaron por mantener separadas cultura y naturaleza. Y sin embargo siempre ha habido un pensamiento disidente, una corriente en contra,¹ que en las últimas décadas ha generado manifestaciones como las que aquí se recogen. “Las prácticas de sentir” que propone Thomas Hanna, los versos de Zurita labrados en el territorio, o la atención y el cuidado que requieren las obras de Ranieri restauran esas conexiones tiempo atrás cortadas. Sí, porque alguna clase de indiferencia especial debemos padecer los seres humanos con respecto de lo que nos rodea para que, tras cuatro décadas de advertencias sobre el deterioro del medio ambiente, la reacción tanto a nivel político como a nivel personal haya resultado tan débil. El hecho cierto es que desde los años 50 del pasado siglo los científicos nos han ido advirtiendo sucesivamente del futuro agotamiento de petróleo, del efecto invernadero, del crecimiento de la huella ecológica y de los riesgos de la pérdida de biodiversidad. El hecho cierto es también que en ningún momento nada de esto se ha

¹ Spinoza y sus seguidores reivindicaron una doctrina que, al contrario que la de Descartes, considera a Dios, pensamiento y naturaleza una unidad. En los últimos años, la revisión de la cultura moderna impulsada por la postmodernidad ha insistido en criticar la división convencional (que por cierto no se da en las culturas orientales ni amerindias). Entre los defensores de la hibridación podemos destacar a Bruno Latour y Donna Haraway.

convertido en una prioridad para ningún gobierno del mundo. Hay muchas causas, claro, para ello. Las presiones que reciben de los sectores económicos interesados en que no se produzcan cambios estructurales,² la política a corto plazo, la impopularidad de muchas de las medidas que sería necesario tomar... Sin embargo, como estamos viendo en estos años en tantas otras cuestiones, no hemos asumido el poder que como ciudadanos tenemos derecho a ejercer. El derecho y el deber. Porque es realmente posible que la presión social a favor del control de las emisiones convierta esta cuestión en prioridad para los gobiernos de todos los países.³ Para ello es necesario una ciudadanía consciente del problema, dueña de unas herramientas de acción y decidida a movilizarse.

El discurso del arte—de las distintas artes- pueden contribuir a un cambio en la opinión pública, a crear esa ciudadanía necesaria. Dado que una condición para actuar es interiorizar el problema y su urgencia. El arte puede ayudar a visibilizar situaciones abstractas (cómo el humo de tu moto se convierte en efecto invernadero). Y a empatizar con dimensiones de la vida que nos resultan ajenas (no seríamos capaces de dejar morir de sed a una mascota pero sí a un bosque). El arte participa de esta revolución cultural en ciernes visibilizando los ecosistemas al borde del colapso y las consecuencias de nuestro modo de vida, dibujando los escenarios posibles de una sociedad sostenible, enunciando las vías de transición.

Si hay una idea que planea sobre todas estas páginas, bajo apariencias diferentes, es la necesidad de ensanchar nuestro campo de percepciones, y por tanto de intereses. La problemática ecológica es, para la inmensa mayoría de nosotros, algo que conocemos intelectualmente pero que no tiene dimensión afectiva. Estamos convencidos de que sólo la experiencia es capaz de impulsar los grandes cambios que se precisan. ¿Pueden el arte y la literatura proporcionarnos esta experiencia? El conocimiento y la emoción, la ética y la estética, aparecen en estas páginas entrelazados de forma necesaria.

Nuestra época se enfrenta a una profunda transformación de la relación de los seres humanos con la biosfera. El crecimiento continuo de nuestra huella planetaria, el agotamiento de los combustibles fósiles y el cambio climático producido por el calentamiento global dan por resultado una situación insostenible. El mencionado giro en nuestras relaciones con la naturaleza se producirá inevitablemente. Sin embargo se podría realizar de manera gradual y ordenada o improvisada y catastrófica. La alternativa es radical. Dicho en resumen: o se produce una transformación de la economía a partir de un cambio de cosmovisión o se produce un colapso de la civilización. Llevar a cabo la primera alternativa, la alternativa necesaria, es una tarea de gran calado, pero lo más grave es el escaso tiempo que disponemos para ello. Necesitamos una auténtica revolución cultural para afrontar lo que en palabras de Jorge Riechmann será “el siglo de la gran prueba”, en que la humanidad tendrá que decidir si

² Las empresas de producción de electricidad, de extracción de petróleo y de gas, y la industria del automóvil constituyen parte fundamental de la economía de cualquier país. No han estado de brazos cruzados antes ni lo estarán en el futuro si ven en peligro sus beneficios.

³ Esta es la estrategia que propone, por ejemplo, Naomi Klein en *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima* (19). Señala que cambios como la abolición de la esclavitud, la discriminación racial o sexual se han llevado a cabo sólo gracias a la presión de las respectivas sociedades. Si los gobiernos no perciben el Cambio Climático como una crisis, tendrá que ser la ciudadanía la que lo convierta en tal.

evita o no un gigantesco ecocidio, para lo cual tendría que cambiar su funcionamiento actual.

En el artículo de José Albelda y Chiara Scaragmella se señala que “está probado que la identificación emocional es mucho más sólida que la comprensión racional. Por tanto, podemos afirmar que los mensajes emocionales generan más empatía y una respuesta más implicativa que la mera explicación teórica”. Opinan, como Jeremy Rifkin, que entre las estrategias para afrontar la crisis ecológica debe desempeñar un papel destacado la ampliación de la empatía a la comunidad natural. Los autores esbozan un proceso que sería algo así como: sentir más, empatizar con más, actuar por más. Y ahí vemos la importancia del arte, porque no es fácil empatizar con el metabolismo de un bosque pero sí con su representación en una forma que nos afecte. Todo depende de cómo se represente. Los ejemplos que aquí se traen son estimulantes y muy distintos: en su instalación *Plein Air* (2006-2010) Tim Collins y Reiko Goto registran y proyectan la respiración de las plantas ayudándose de tecnología avanzada. Por otro lado, la artista y bióloga Lorena Lozano crea un *Herbarium* (2013) con la colaboración de los vecinos de un pueblo, recogiendo su experiencia y reforzando los lazos emocionales con el medio.⁴

El artículo de Marco Ranieri puede leerse como un desarrollo del de Albelda y Sgaramella. De acuerdo con el diagnóstico de estos acerca de la importancia de la escisión cultura/naturaleza, así como de la eficacia de la empatía, Ranieri propone “generar o restablecer lugares físicos y/o simbólicos de contacto y dialogo íntimos donde crear, restaurar o renovar los vínculos empáticos entre los seres humanos y la naturaleza”. Su “poética de los materiales” es un breve recorrido por obras que representan ese lugar de encuentro, ordenadas según distintas estrategias: uso de materiales naturales no procesados, con gran capacidad para cargarse de significados históricos-culturales; uso de materiales sumamente delicados cuya recogida y manejo exigen un esfuerzo o atención especiales; uso de materiales nobles para confeccionar representaciones de las naturalezas más humildes. Finalmente, el uso de vegetales en crecimiento para la creación de pequeñas esculturas. Mientras que en este último caso se fomenta una ética del cuidado, en los anteriores se trataba de modificar nuestra percepción para hacerla sensible a valores naturales distintos de los habituales.

Stuart Mugridge en su artículo cita a Tim Ingold para proponer una etimología de *landscape* que le hace proceder no del griego *skopein* (ver), sino del antiguo inglés *sceppan* o *skyppan*, que significa dar forma, moldear. Modelamos el territorio en paisaje, pero también el paisaje nos modela a nosotros. La relación del artista con el paisaje ha variado, desde el paseo de Petrarca en 1363, con un libro en la mano, hasta la cima del Monte Ventoux, a Turner atado al palo mayor de un buque en medio de la tormenta, en 1842 (para pintar *Snow Storm*). En la actualidad se produce un fenómeno de alejamiento de la experiencia del lugar en beneficio de sus más precisas representaciones (GPS, Google Earth) y alejamiento también de la experiencia corporal gracias a sistemas de control del consumo de calorías o de oxígeno (la interfaz Strava, por ejemplo). Sin duda, la máxima distancia de la naturaleza se alcanza cuando la sustituyen con ventaja sus

⁴ Realizado en Cerezales del Condado (León) con la colaboración de la Fundación Cerezales Antonio y Cinia.

representaciones y eso es exactamente lo que hoy nos sucede. Mugridge nos recuerda que frente al dualismo instaurado por los sofistas, entre cultura y naturaleza, la Escuela Cínica (s. IV a.C.) consideró que lo que atañe al cuerpo atañe al alma también. Así, por ejemplo, la extenuación por el ejercicio continuado, la ascesis privativa, abría a un conocimiento más complejo del mundo. ¿Tiene esto algo que ver con la aparición de prácticas artísticas que consisten en largas caminatas o que requieren una inmersión intensa en el medio natural? Esta tendencia en el arte tiene su correlato explícito en el deporte. Correr, en todas sus variantes, es un ejercicio de ascesis en la naturaleza. De autopercepción y de inmersión en el medio. Hay una nostalgia de la naturaleza, una *naturalgia*, que concreta la nostalgia de totalidad que arrastramos como especie. Quizás en la extenuación de la carrera haya una solución transitoria.

El artículo de Néstor Domínguez Varela aborda la cuestión de la sostenibilidad y la legitimidad de las obras de arte en términos ecológicos (un panorama lleno de contradicciones y paradojas) y luego se ocupa de la cuestión de su efectividad. Ya se han realizado varias exposiciones dedicadas a esta temática, como “Beyond Green” (2006) o “Earth, the Art of a Changing World” (2009),⁵ y es posible realizar una taxonomía de las prácticas artísticas según su proximidad o lejanía de principios como la sostenibilidad y el impacto ambiental. Es fundamental, señala Varela, poder evaluar su efectividad para transformar los comportamientos de la audiencia. Esta cuestión, la del “beneficio potencial de una obra” como lo denomina Boaz Simmus, creemos que es de vital importancia en este debate. Por razones estratégicas, tanto de los artistas como de sus apoyos. Queremos decir con esto que una herramienta que pudiera visualizar este impacto facilitaría enormemente el diálogo con otras instancias alineadas en el mismo proyecto de cambio, cuyos prejuicios les llevan a minimizar el papel que en él puede tener el arte.

El artículo de Arnaldo Enrique Donoso y Ricardo Espinaza titulado “Escribir en el cielo... La escritura material de Raúl Zurita”, es un caso perfecto para realizar el análisis que proponía Varela. El poeta chileno Raúl Zurita, trazó en 1970 en el cielo de Nueva York quince versos de su poema *La Vida Nueva*. En 1993 escribió en el desierto: “Ni pena ni miedo”. Sus tres kilómetros de longitud sólo permiten verlo desde el aire (también con Google Earth, lo que remacha su dimensión tecno científica). Dos textos cuya inscripción se produce en registros que exceden lo humano, por su dimensión y su temporalidad. El tercero previsto se inscribiría en un acantilado. En todos se traslada la intimidad al paisaje, en una suerte de ruptura de las fronteras que separan lo humano de lo extrahumano. Otros artistas latinoamericanos exploran ese territorio, como Yolanda González o Cecilia Vicuña. Pero la intervención de Zurita se adscribe al Land Art, y críticos como Juan Soros han trazado una genealogía de precursores de su escritura material, entre los que están Michael Heizer (*Nine Nevada Depressions*, 1968; *Double Negative*, 1969) y Dennis Oppenheim, con su escritura en el cielo (*Whirpool*, 1973). Para

⁵ “Beyond Green: Toward a Sustainable Art”, comisariada por Stephanie Smith, se celebró en el Smart Museum of Art de Chicago entre 2005 y 2006. “Earth: Art of a Changing World”, comisariada por K. Soriano, D. Buckland y E. Devaney, se celebró en The Royal Academy of Arts de Londres entre 2009 y 2010.

Zurita la única posibilidad de levantar una vida nueva se basa en “el diálogo total de las cosas”. Por mi parte, querría señalar que han surgido estos últimos años trabajos en que lo textual no discurre por el camino del Land Art, sino por otros más acordes con una dinámica ecológica. Pienso en las palabras plantadas en Culturhaza o en los textos cosidos en las bolsas de fibra de Lucía Loren. Todos estos proyectos se sitúan en el ámbito de la escritura material, que los autores definen como “la práctica experimental de inscribir significados fuera del soporte papel, interviniendo materialmente en cuerpos y espacios colectivos, en un cruce entre arte visual, paisaje y escritura”.

El artículo de Joanne G. Clavel e Isabelle Ginot dedicado a la Danza es, sin duda, el que nos suscitaba más incógnitas. La primera, averiguar qué tipo de relación mantiene la danza contemporánea con la problemática ecológica. Las autoras constatan que son muy tenues en el sentido fuerte de la palabra ecológico. Y sin embargo, en un sentido amplio sí que podríamos decir que existe un interés que viene desde varias décadas atrás. La danza postmoderna asume las investigaciones de Thomas Hanna y sus “prácticas somáticas”, que definió como “la investigación de la unificación del cuerpo, la consciencia y el medio”. Así, las prácticas coreográficas que describen las autoras se mueven en un registro particular: crear situaciones y condiciones para que el espectador conecte con su propio cuerpo y su memoria sensorial. Dicho así parece tópico, pero tengamos en cuenta el planteamiento de la ecopsicóloga Laura Sedwell, que piensa que dado que nuestras capacidades sensoriales son la vía de relación entre nuestro ser y el mundo, el creciente embotamiento de las mismas está en el centro de la crisis medioambiental. Y que su revitalización es un paso integral hacia la renovación de nuestros lazos con la Tierra. A partir de ahí Clavel y Ginot han desarrollado lo que denominan ecopoética del gesto. Se trata de transformar nuestra percepción del cuerpo como objeto e instrumento, en la de un medio de encuentro con lo no humano. Prácticas coreográficas que las autoras consideran “dispositivos experimentales de diálogo con el mundo” con los que exploran las relaciones intersubjetivas y con el medio natural.

En lo dicho hasta ahora planeaba la pregunta de si el arte puede ayudarnos a empatizar con el entorno (a veces en un radio corto y otras veces extensísimo; en el espacio y también en el tiempo). Y a partir de esa proximidad sacar el impulso de actuar. Algo que, como sabemos, no ha conseguido el mero conocimiento de la situación. En este delicado entrelazado de conocimiento y experiencia, apreciación artística y aprecio de la naturaleza, el artículo de Fernando Arribas amplía el campo de análisis: hasta qué punto el conocimiento incrementa la posibilidad de apreciación estética de la naturaleza. Esta es la opinión del filósofo Allen Carlson, cuyo “cognitivismo estético” postula que “el conocimiento científico de los objetos y entornos naturales representa para la apreciación estética de la naturaleza el mismo papel que desempeña la historia y la crítica del arte en la esfera artística”. Si sabemos cuál es el pájaro que canta en el bosque, estaremos sin duda disfrutando con más intensidad la experiencia. Y además, ese conocimiento de un canto en concreto nos vuelve más atentos en la escucha general, nos sitúa mejor ante los que no conocemos. Pero el conocimiento puede también transformar en negativa nuestra experiencia estética de la naturaleza. Si sabemos del desastre para la biodiversidad que representan los armoniosos campos de soja

transgénica, seguramente no nos deleitaremos con su contemplación. Como se dice en una cita del texto: “los objetos y procesos no ecológicos carecerán de valor estético cuando la conciencia ecológica se haya extendido”. En efecto, el desarrollo del arte corre en paralelo al desarrollo de la sensibilidad colectiva. Pero también puede empujarla. En este número de *Ecozon@* reivindicamos la capacidad del arte y sus discursos para influir en un mundo que necesita ser pensado de otro modo.

Referencias citadas

- Riechmann, J. *El siglo de la gran prueba*. Tenerife: Editorial Baile del sol, 2013. Print.
- Klein, N. *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Paidós, 2015. Print.
- Boaz Simus, J. “A Response to Emily Brady’s ‘Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art’.” *Ethics Place and Environment* 10.3 (2007): 301-305. Print.

Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico

José Albelda

Chiara Sgaramella

Universidad Politécnica de Valencia, España

Resumen



La crisis ecológica global en la que estamos inmersos plantea la necesidad de un drástico cambio de cosmovisión hacia la sostenibilidad para eludir el riesgo de un colapso civilizatorio. En el contexto de esta deseable revolución cultural, el presente artículo indaga el papel de la estética y del arte en la transición hacia el paradigma ecológico. En concreto, se estudia la empatía como clave para superar el antropocentrismo fuerte en el que se fundamenta la relación desequilibrada entre ser humano y biosfera. Partiendo de una definición del término y de las tesis de Jeremy Rifkin sobre la “sociedad empática”, se intenta discernir la capacidad real de determinadas prácticas artísticas contemporáneas como vectores de empatía con los problemas ecológicos, en particular con aquellos que se caracterizan por su ocultación y/o invisibilidad, potenciando así la conciencia ambiental. Mediante el análisis de una selección de proyectos artísticos de enfoque ecológico, se examinan las estrategias de creación de empatía más significativas adoptadas por los artistas. La aproximación al territorio (site-specific), el carácter vivencial y multisensorial de las obras, y la participación activa del público a través de dinámicas de cocreación, se configuran como procesos simbólicos de vínculo e identificación con la biosfera, esenciales en la construcción de un paradigma estético y cultural en armonía con los equilibrios ecosistémicos.

Palabras clave: arte y ecología, empatía, sostenibilidad, conciencia ambiental.

Abstract

The global ecological crisis in which we are immersed shows the need for a drastic change toward a worldview of sustainability in order to avoid the risk of a civilization's collapse. In the context of this desirable cultural revolution, this article investigates the role of aesthetics and art in the transition toward an ecological paradigm. Specifically, empathy is studied as a key to overcome strong anthropocentrism, in which the unbalanced relationship between humans and the biosphere is rooted. Starting with a definition of the term and considering Jeremy Rifkin's thesis on the “empathic society”, we attempt to discern the real capacity of certain contemporary artistic practices to act as vectors of empathy with ecological problems, particularly those characterized by concealment and/or invisibility, thus enhancing environmental awareness. By analyzing a selection of art projects related to ecology, we examine the most significant strategies adopted by artists for creating empathy. The relationship with the territory (site-specific), the experiential and multisensory nature of the works, and the active participation of the public through practices of co-creation represent symbolic processes of identification with the biosphere that are essential for building an aesthetic and a cultural paradigm in harmony with the ecosystem.

Keywords: art and ecology, empathy, sustainability, environmental awareness.

Crisis ecológica y modelos revolucionarios

Uno de los aspectos más relevantes de nuestra época es que necesariamente vamos a vivir un profundo cambio en nuestra manera de relacionarnos con la biosfera. El crecimiento continuo de nuestra huella ecológica planetaria, superando ampliamente la biocapacidad de renovación de los ecosistemas naturales, junto al progresivo agotamiento del petróleo barato, nos va a obligar a modificar a corto o medio plazo—en cualquier caso en el siglo XXI, en palabras de Jorge Riechmann “el siglo de la gran prueba” (*El siglo de la gran prueba*, 2013)—el modelo de crecimiento continuo de la economía, que es la base del sistema capitalista neoliberal hegemónico. Dada la terquedad de las leyes físicas—nada puede crecer eternamente aumentando la entropía en una biosfera que funciona esencialmente como un sistema cerrado—dicho cambio inevitablemente se va a producir, pero puede darse a través de dos caminos muy distintos. El primero consiste en la progresiva adaptación de nuestra economía y nuestra cosmovisión a los límites de la biosfera, para lo cual haría falta un importante giro desde la expansión antrópica y el crecimiento continuo en el consumo de materiales y energía actual, a la autocontención y la armonía con los límites de los ecosistemas en cuanto a su capacidad de carga y bio-renovación. El segundo camino, del que ya tenemos algunos ejemplos en el catálogo de motivos que causaron la extinción de otras civilizaciones, es seguir la inercia del crecimiento actual hasta llegar inevitablemente al colapso civilizatorio.¹

Tanto por nuestro interés por la ética como—y sobre todo—por el impulso más básico de supervivencia, vamos a centrarnos en el primer camino, es decir, la estrecha e improbable senda que nos llevaría a un reequilibrio de nuestra especie con los ecosistemas de los que dependemos para nuestra continuidad en el planeta. Pero dicho camino nos exige un drástico cambio de cosmovisión en un tiempo breve, es decir, una auténtica revolución cultural.² Para llevar a cabo esta revolución hay que vencer en primer lugar la sólida inercia en la que estamos asentados, la ficticia escisión entre cultura y naturaleza, donde el principal mandato es la acumulación de capital entendido como un objetivo finalista, más que instrumental, así como la producción de bienes y su consumo muy por encima de las necesidades reales que de ellos tenemos. Todo ello reforzado por una educación sistémica omnipresente, que comienza en la escuela y se naturaliza en nuestro entorno mediático cotidiano, nuestro auténtico entorno cultural, mucho más poderoso que cualquier percepción directa del mundo físico y de las consecuencias reales que dicha inercia está causando.

El panorama no es en absoluto alentador, pero es precisamente la certeza de que sólo existen dos caminos, y que sólo uno de ellos es deseable, lo que nos obliga a desarrollar las estrategias más eficaces para un cambio de rumbo que, decíamos,

¹ Véase el análisis de Ricardo Almenar en *El fin de la expansión. Del mundo-océano sin límites al mundo-isla* (2012). Véase también al respecto el ya clásico ensayo de Jared Diamond *Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed* (2014).

² Particularmente interesante al respecto es el ensayo de Jorge Riechmann *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria* (2014).

necesariamente ha de asumir un modelo revolucionario. La idea de revolución implica cambios ideológicos y sistémicos drásticos en un tiempo breve, en oposición a los procesos evolutivos, caracterizados por ser más lentos y progresivos. Pero no tenemos tiempo para una evolución tranquila—la más sencilla y deseable—que exigiría varias generaciones para ir realizando progresivamente la transición hacia el paradigma ecológico. Por otra parte, la modificación urgente de la cosmovisión dominante no puede depender sólo de la demostración racional de que vamos directos hacia el desastre. De hecho desde los años 50 del pasado siglo los científicos vienen advirtiéndolo del efecto invernadero y del futuro agotamiento del petróleo, y posteriormente del crecimiento de la huella ecológica, de los riesgos de la pérdida de biodiversidad... siendo más enfáticas y públicas las advertencias desde la cumbre climática de Río de Janeiro de 1992. Pero todo ello no ha generado ningún cambio sustancial de nuestra forma de actuar en la biosfera. A ese respecto cabría concluir que los poderosos procesos civilizatorios adquieren una inercia tal que no admiten una modificación de su rumbo, a pesar de que la razón advierta de lo equivocado del mismo. Sin embargo, una simple mirada a la historia nos recuerda que sí se han producido importantes cambios de cosmovisión en plazos relativamente breves, sea por el desarrollo de una nueva fuente energética, por una innovación tecnocientífica o, también, por una revolución ideológica. Y, en algunas ocasiones, por la unión de varios de estos factores.

Vamos a centrarnos en estas últimas, las ideológicas, puesto que son las que en la actualidad pueden producir un cambio hacia la sostenibilidad.³ Las etapas de crisis de sistema son momentos oportunos para que enraícen nuevas perspectivas ideológicas que propongan, precisamente, la solución a los problemas sistémicos causantes de las mismas. Pero no todos los modelos revolucionarios que en la historia han sido eficaces son deseables. Un ejemplo de eficacia éticamente inadmisibles serían los totalitarismos ideológicos que se impusieron y luego cayeron en el siglo pasado. El nazismo nos ofrece un buen ejemplo de cambio rápido de cosmovisión colectiva, entendida como el conjunto de claves de interpretación de la realidad, de la moral, de los objetivos y de la jerarquía de valores de una determinada cultura. Cabe destacar que las revoluciones ideológicas que han triunfado en la historia no necesariamente se han apoyado en la razón, ni en la búsqueda del bien común generalizable, sino en su capacidad de influir emocionalmente en un grupo social deseoso de reafirmar su identidad superior como respuesta a etapas de crisis y opresión. El rápido auge inicial del nazismo demuestra hasta qué punto lo emocional supera a lo racional en su capacidad de generar una conciencia colectiva lo suficientemente sólida y unificada como para iniciar una nueva inercia cultural—una guerra mundial en ese caso—muy poderosa en un tiempo realmente breve. En este ejemplo, lo emocional dirigido hacia la unidad del pensamiento y la acción colectiva se apoyó muy eficazmente en la estética como factor de identidad,

³ Las revoluciones tecnológicas, como la creciente eficiencia de las energías renovables, no pueden ser una alternativa real sin un cambio ideológico profundo que las defienda frente a los grandes intereses vinculados a los combustibles fósiles, así como de la cosmovisión derivada del capitalismo de última generación unido a la estructura de poder empresarial transnacional.

de uniformización y rechazo a lo distinto, y como herramienta de identificación simbólica. La cuidada escenografía de los desfiles nazis, su interés por la propaganda y el cine, el atractivo diseño de los uniformes e insignias y, finalmente, el encumbramiento de un arquitecto, Albert Speer como renovador del diseño de la ciudad y de sus edificios emblemáticos, son un buen ejemplo de hasta qué punto es estrecho el vínculo entre estética e ideología a la hora de crear nuevos movimientos revolucionarios. También los totalitarismos comunistas de Lenin, Stalin y Mao disponían de una poderosa estética asociada y sus respectivas estrategias de construcción simbólica, utilizando modelos uniformizadores y de encumbramiento del líder bastante similares.

Sin embargo, el paradigma ecológico que defendemos se sitúa en las antípodas de los totalitarismos y de sus estrategias de dirigismo y uniformización. Necesitamos un cambio de cosmovisión apoyado en una estética que prime precisamente la diversidad, no la obediencia a partir de patrones simbólicos únicos y cerrados. Una estética que incorpore la complejidad y que se configure como una invitación a la reflexión y al cuestionamiento de los modelos dominantes y del pensamiento único. Es interesante observar cómo revoluciones menos drásticas—conllevando sin embargo cambios más profundos y duraderos—como el feminismo o la revolución *beat* de los años sesenta, han generado una estética plural y diversa, alejada de la uniformización y del dirigismo unidireccional. En ambos casos se trata de movimientos horizontales y no violentos basados en ideologías inclusivas y de valorización de la diferencia. La hibridación de distintos lenguajes y disciplinas—poesía, arte, moda, música, performance, etc.—y el difuminado de las fronteras entre arte y vida como principal recurso de empatía, han contribuido a modificar los patrones culturales hegemónicos, transformando la sociedad de manera significativa y asentando nuevos derechos y comportamientos anteriormente prohibidos o marginados.

El importante tema de la estética diversa vinculada al nuevo paradigma ecológico será motivo de trabajos posteriores, si bien aquí queremos resaltar que la diversidad no es necesariamente menos empática que los modelos estéticos uniformantes. Desde el pensamiento ecológico no podemos defender una estética unitaria, pues sería contradictorio, sino una pluralidad de modelos donde todos ellos -entre todos ellos- colaboren en la construcción del nuevo paradigma, interconectando sinérgicamente las diferencias. En ese sentido podemos confrontar la revolución *beat* de los 60, con su conocida pluralidad estética, con los ejemplos totalitarios anteriormente citados. Tenemos, pues, ejemplos distintos y antitéticos que nos muestran diversas formas de vínculo entre estética e ideología en relación a los cambios culturales revolucionarios, todos ellos eficaces, algunos uniformizadores y totalizantes, de rápida implantación y drástica caída; otros diversos y plurales, de asimilación más lenta y más perdurables en el tiempo.

En cualquier caso, podemos afirmar que toda revolución exitosa utiliza la estética,⁴ la imagen y la construcción simbólica como recursos de empatía e identidad colectiva. A este respecto es importante destacar que tanto por la experiencia histórica

⁴ Una reflexión más extensa sobre el papel de la estética y el arte en relación a la crisis ecológica planetaria la podemos encontrar en Raquejo y Parreño (eds.), *Arte y ecología* (2014).

como por los estudios psiconeurológicos, está probado que la identificación emocional es mucho más sólida que la comprensión racional. Por tanto, podemos afirmar que los mensajes emocionales generan más empatía y una respuesta más implicativa que la mera explicación teórica. Por ejemplo, comparando un problema medioambiental importante que se exprese sólo a través de la enunciación de datos científicos, o bien se apoye en imágenes de los desastres que ha producido o puede llegar a causar.⁵ En la película documental *Una verdad incómoda*, para potenciar el efecto empático de las estadísticas se fabricó una pantalla de plasma de seis metros, de manera que la previsión del alza de la temperatura planetaria alcanzase en su representación gráfica una dimensión física espectacular, hasta el punto en que Al Gore tenía que subirse a una plataforma elevadora para señalarla.⁶ Por tanto, la necesidad de un cambio radical de rumbo en un tiempo breve nos obliga a crear referencias de identificación—y, a su vez, estrategias de desidentificación de las inercias que queremos abandonar— que necesariamente deben ser empáticas. Hemos de sentirnos emocionalmente atraídos por el lugar hacia donde queremos ir, hacer deseables las representaciones de esa realidad que se nos muestra a través del relato, la escenificación, la iconografía y el símbolo, vinculadas a la nueva cosmovisión que la ética ecológica nos propone.

Estrategias de empatía para un nuevo paradigma ecológico

Comenzaremos refiriéndonos brevemente al concepto de empatía y al uso ampliado que le vamos a dar en nuestro estudio. La palabra empatía designa una capacidad inherente al ser humano, y deriva de la voz alemana *empfindung* que traduce la expresión “sentirse dentro de”. El término fue empleado por primera vez en 1873 por el filósofo Robert Vischer en su ensayo de estética titulado *Sobre el sentimiento óptico de la forma*, para identificar la capacidad del observador de proyectar su sensibilidad en un objeto de contemplación y así potenciar la fruición de una obra de arte.⁷ La palabra empezó a utilizarse en el ámbito de la psicología a partir de 1909, cuando el psicólogo estadounidense E. B. Titchener tradujo la expresión *empfindung* por “empatía”, haciendo referencia al griego antiguo *εμπάθεια*—cualidad de sentirse dentro. Es interesante constatar que en la etimología de la palabra esté implícita la noción de inclusión y la idea de ser partícipe de algo. El término indica, de hecho, una habilidad social y en concreto la

⁵ Si bien el camino que en nuestro ámbito puede llegar a ser más fructífero será la integración del conocimiento racional y de la sensibilidad empática. Recientes estudios de neuropsicología “coinciden en definir a la empatía en función de dos grandes sistemas o componentes: (a) un sistema básico de contagio emocional relacionado con el sistema de neuronas espejo (EA; empatía afectiva), y (b) un sistema más avanzado de toma de perspectiva relacionado con funciones cognitivas de alto orden (EC; empatía cognitiva) [...] componentes complementarios, ambos necesarios para la generación y modulación de respuestas empáticas” (Arán Filippetti, López y Richaud De Minzi 66-67).

⁶ Véase al respecto el artículo de Albelda “Introducción a la iconografía de la crisis ecológica” (2007).

⁷ También encontramos tempranamente—en 1908—el primer uso del término en la esfera del arte en la tesis doctoral de Worringer *Abstracción y empatía* (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908; trad. cast. *Abstracción y Naturaleza*, 1983).

capacidad de identificarse con el otro, participando de sus reacciones emocionales.⁸ Desde la perspectiva de nuestro estudio, la empatía no sólo responderá a la identificación intersubjetiva, “sentirse en el lugar del otro” en relación a sujetos parecidos a nosotros, sino también, en un sentido más amplio y no sólo desde una perspectiva utilitarista, la identificación con el entorno, con el devenir de la biosfera entendida como la casa común de todas las especies, cuyo destino compartimos.⁹ Así pues, nos sentimos llamados al cuidado de los ecosistemas no sólo porque nos interese vitalmente su preservación, sino porque respetamos en sí mismas sus características de identidad, evolución, estética, biodiversidad y equilibrio natural. También por el sentimiento de pertenencia y coparticipación, todavía muy poco desarrollado.

Según el pensador Jeremy Rifkin, una posible solución a la crisis ecológica que afecta al mundo contemporáneo reside en la ampliación de la empatía a la comunidad natural. El pensador estadounidense plantea la necesidad de impulsar una conciencia biosférica basada en la idea de que “la Tierra es igual que un organismo vivo conformado por relaciones interdependientes” con el fin de “ampliar la sensibilidad empática al conjunto de nuestra especie, así como a muchas otras especies que conforman la vida de este planeta” (Rifkin 605). Apostar por la extensión de la empatía al ámbito de los ecosistemas no significa necesariamente refugiarse en conceptos premodernos o idealizados de la naturaleza. Es una actitud que se fundamenta en una visión científica y global de los equilibrios en la biosfera y que en parte responde a una cuestión esencial y pragmática como es la supervivencia de la especie humana. Al respecto Rifkin advierte que “la reconexión con la biosfera es una experiencia empática que debe sentirse tanto emocional como intelectualmente para ser significativa” y que además “debe ponerse en práctica” (601).

Por lo tanto, esta gran ampliación de lo que es digno de respeto dentro del nuevo paradigma ecológico no puede integrarse culturalmente sólo a partir de un proceso de explicación lógico-racional, sino que necesita del establecimiento de vínculos de identificación y cercanía de carácter emocional, que resultan ser más fuertes como vectores de cambio de actitud y de inercia en relación a la visión utilitarista y antropocentrista del paradigma actualmente dominante. A este respecto, podemos comenzar por ampliar nuestra empatía hacia otros seres sintientes en función de su cercanía a nosotros, desde la perspectiva de un antropocentrismo moderado. Es decir, podemos ponernos con relativa facilidad en el lugar de la madre chimpancé a la que le ha sido arrebatada la cría, o podemos estremecernos al ver determinados experimentos químicos con animales—más con los conejos que con las ratas, por ejemplo. Hasta aquí hablaríamos de una empatía intersubjetiva entre especies distintas. Pero, ¿podemos hablar de empatía con los ecosistemas, con el metabolismo de un bosque, con un problema ecológico más abstracto? En realidad sí, aunque sea más difícil, todo depende

⁸ “Empathy, which we examined and sought to describe, is the experience of foreign consciousness in general, irrespective of the kind of the experiencing subject or of the subject whose consciousness is experienced” (Stein 11).

⁹ Esta apertura caminaría en paralelo a la ampliación de la tradición de la ética humanista a una ética ecológica de dimensiones biosféricas (Riechmann, *Un mundo vulnerable*).

de cómo se represente, de cómo se establezca el vínculo de copertenencia, de responsabilidad o de futuro común. Es en este sentido en el que las artes de la representación y la evocación son fundamentales, sobre todo según vamos aumentando la abstracción conceptual de los problemas ecológicos y nos vamos alejando de los temas que pueden ser susceptibles de una eficaz representación realista a través del relato fotográfico o videográfico documental.¹⁰

Proponemos en este artículo un análisis de la capacidad empática de las prácticas artísticas vinculadas a la transición hacia una conciencia ecológica—como vehículos de identificación y comprensión cognitivo-emocional. A este respecto, y en primer lugar, debemos señalar cuáles son los lenguajes con mayor capacidad empática para lograr la identificación que se pretende. Si atendemos a las estrategias utilizadas por el ecologismo a partir de los años 70 del pasado siglo para lograr un rápido cambio de conciencia, identificaremos enseguida el video-documental como el medio más relevante, por ofrecer una escenificación verosímil y de alta pregnancia, con la confluencia de imagen narrativa—con las dimensiones de tiempo y movimiento—sonido ambiental y en ocasiones música enfática. Todo ello apoyado en una estética de lo extremo en cuanto a la destrucción que hay que combatir y la representación de la belleza que hay que preservar. El lenguaje audiovisual ha ido desde entonces perfeccionando sus recursos retóricos hasta convertirse en el principal medio de comunicación empática, reforzado por la capacidad de internet de aumentar su difusión viral. La novedad más sustancial de su estética entendida como estrategia, sería ante todo la construcción retórica e iconográfica de la estética negativa como estrategia anti-empática o de desidentificación (Albelda y Saborit 129). La alta capacidad empática de este lenguaje, unida a la necesidad urgente de eficacia, podría apuntar a que priorizásemos exclusivamente el video-documental, buscando mejorar aún más sus estrategias de pregnancia y sus vías de propagación global. Sin embargo, dentro del paradigma ecológico el principio de diversidad tiene una gran relevancia, también en lo referente a los medios y los recursos de empatía. Así, no se trata tanto de potenciar un único lenguaje hegemónico de comunicación cultural—incluso en lo relativo a la reivindicación ecológica—como de diversificar y multiplicar los relatos desde diferentes lenguajes y puntos de vista, aportando una gran pluralidad de matices diferentes y de aspectos sensoriales y vivenciales que el lenguaje video-documental no pueden ofrecernos. Nos referimos a aspectos como la participación activa en la recepción estética—por ejemplo en una instalación interactiva—la implicación multisensorial—obras que permitan ser degustadas, acariciadas, olidas...—o el vínculo de inmediatez espacio-temporal entre obra y público—el recorrido de una instalación o la visita a una obra *site specific*,¹¹ por ejemplo. A su vez, una herramienta empática sobresaliente será

¹⁰ Véase al respecto el ensayo Albelda, José. “Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza” en Raquejo y Parreño (eds.), *Arte y ecología* (2014).

¹¹ Aquí no nos referimos especialmente a la tradición de obras de *land art*, que habitualmente se vienen relacionado con este término, muchas de las cuales no son especialmente respetuosas con el medio ambiente, sino a la componente empática del vínculo entre obra, entorno y espectador que caracteriza a la actuación *site specific*. Así, una obra de arte ecológico pensada para un enclave concreto, verá reforzada su capacidad empática por la vivencia *in situ* del espectador.

la coautoría de la obra como proceso de creación abierta, desde una perspectiva participativa y colaborativa.¹² Todo ello supone una gran ampliación de las posibilidades de empatía, desde la inicial percepción estática y escasamente interactiva del espectador audiovisual, hacia un planteamiento sinestésico y participativo, y en algunos casos cocreativo, donde no hay sujeto externo y obra que se contempla—o vídeo que se ve—sino diferentes niveles de vínculo físico y de interacción entre cuerpo, espacio y obra que nos llevan hacia el concepto de “vivencia”, más que al de observación.

Algunos ejemplos de proyectos participativos y cocreativos de alta empatía

Dado que ya hemos abordado en otro artículo la estética y la retórica de los relatos videográficos y documentales vinculados al ecologismo y la nueva conciencia ecológica (Albelda, “Introducción”), nos centraremos aquí en el arte que no nace desde la vocación estrictamente mediática—aunque pueda utilizar elementos videográficos puntuales—sino más bien dirigido hacia una vivencia vinculada al espacio-tiempo real. En este ámbito, la producción artística contemporánea relacionada con temas medioambientales presenta un carácter marcadamente interdisciplinario, y propone la combinación de diferentes lenguajes y prácticas experimentales con el fin de generar una reflexión acerca de la relación entre ser humano y ecosistema. A este respecto resulta particularmente interesante la sinergia entre arte, discursos ecológicos y prácticas participativas en la construcción de una sensibilidad empática hacia la biosfera (*conciencia biosférica*) y en la transición hacia una cosmovisión de interdependencia. Especialmente significativo en este contexto es el trabajo de Brandon Ballengée en el que confluyen arte, ciencia y activismo. El artista estadounidense, biólogo de formación, centra su práctica artística en el estudio de anfibios, peces, insectos y aves, investigando los efectos de la contaminación antropogénica sobre su desarrollo. En el proyecto *Malamp* (Malformed Amphibian Project), comenzado en 1996, Ballengée analiza las malformaciones en ejemplares de ranas recogidos en Canadá, Asia, Europa y América del Norte. Los anfibios son particularmente sensibles a los cambios en el hábitat, y por lo tanto representan uno de los indicadores más importantes de la salud de los ecosistemas. El artista presenta los resultados de sus investigaciones a través de una obra multimedia que consta de una serie de impresiones fotográficas de alta definición, un video y una instalación titulada *Styx*, realizada con platos de cristal que contienen ejemplares de ranas reales cuyos tejidos óseos son teñidos químicamente para enfatizar sus deformidades. Las muestras son diminutas y expuestas en una larga mesa de color negro. Sin embargo, su cuidadosa retroiluminación las convierte en puntos de luz y focos de atención para el público. Como señala el autor, la obra “está construida de tal manera

¹² La distinción entre arte *participativo* y *colaborativo* es un tema abierto y su estudio excede los límites de esta investigación. En el presente artículo emplearemos el adjetivo *colaborativo* para designar proyectos caracterizados por el “hacer juntos” (*cum-laborare*, en latín) y la posibilidad para los colaboradores (artistas, profesionales de otras disciplinas, comunidades, público en general, etc.) de realizar aportaciones significativas para el desarrollo de la obra, siendo coautores de la misma. El término *participativo* se usará en relación con proyectos en los que existe una implicación más limitada de los participantes que interactúan con una propuesta elaborada previamente por el artista.

que invitar al espectador a aproximarse y tener una experiencia muy cercana e íntima con cada espécimen. La idea es generar una reacción empática y transformadora a nivel individual que permita al público participar y entender lo que le pasó a ese organismo”.¹³ Este proceso de aproximación continúa a través de las *eco-actions* que completan el proyecto *Malamp*, en las que el artista explora el hábitat de los anfibios junto a los espectadores. Estas excursiones se basan en la metodología de investigación científica del trabajo de campo, y permiten que el público pueda estudiar ecosistemas fluviales y pantanos directamente sobre el terreno, recogiendo información acerca de los niveles de contaminación de los mismos. Además, en estos recorridos el artista anima a los participantes a reflexionar creativamente acerca de los fenómenos observados mediante la escritura, la realización de dibujos, fotografías o videos, con el fin de vincular la indagación y el aprendizaje a una experiencia más directa y personal. A través de las obras expuestas en la galería y de las excursiones didácticas,¹⁴ Ballengée contribuye a sintetizar y difundir información científica acerca de un tema ambiental de gran actualidad y a la vez posibilita un acercamiento de detalle, un proceso de familiarización con una problemática compleja mediante una vivencia emocional de solidaridad interespecies que difícilmente podría producirse en la vida real.

Los artistas Tim Collins y Reiko Goto profundizan posteriormente en esta línea con su propuesta titulada *Plein Air*, desarrollada entre 2006 y 2010. Tras una larga trayectoria artística vinculada a la restauración de sistemas naturales dañados por el impacto de las actividades industriales (*Nine Mile Run Greenway Project*, *3 Rivers 2nd Nature Project*), Collins y Goto centran su investigación en el estudio de las interacciones entre seres humanos y árboles. Su intención como artistas es explorar la posibilidad de “hacer visible la voz del otro” (Goto 80) no humano para impulsar una actitud ética ante la naturaleza. En colaboración con otros artistas, músicos, informáticos y botánicos elaboran un dispositivo interactivo para visualizar y oír las funciones vitales de los organismos vegetales. En efecto, *Plein Air* consta de un caballete portátil dotado de sensores que monitorean la fotosíntesis y la transpiración de las plantas midiendo los niveles de CO₂, la humedad, la temperatura, la intensidad de la luz, etc. Esta información es transmitida en tiempo real a unos programas informáticos que traducen los datos en sonidos, cuya intensidad varía en relación a los procesos biológicos de las plantas. Así, el público puede percibir las actividades fisiológicas invisibles y silenciosas que mantienen con vida a los árboles. A la vez, este sistema permite observar la respuesta de estos organismos a los cambios atmosféricos o al aumento de dióxido de carbono en el aire causado por la respiración humana, la combustión de carburantes fósiles en los motores

¹³ Entrevista a Ballengée 02/07/2014, en el contexto del proceso de investigación de la tesis doctoral de C. Sgaramella titulada *Hacia un paradigma ecosistémico. Arte, ecología y prácticas colaborativas entre los siglos XX y XXI* (en proceso de elaboración). Traducción de la autora.

¹⁴ De manera análoga, en el contexto español, el artista e investigador Antonio García Cano estudia el ecosistema fluvial del río Segura y los métodos tradicionales de irrigación en el *Proyecto Iskurna*, ilustrado en su tesis doctoral titulada *Prácticas artísticas ecológicas relativas al agua en un contexto de cambio climático. Estrategias y procesos de aprendizaje* (Universidad de Murcia, 2014). Realizando caminatas y actividades creativas con los vecinos de la zona, el artista propicia la recuperación de la memoria y de los saberes tradicionales vinculados a la huerta murciana, útiles para imaginar un futuro sostenible en un territorio muy expuesto a los efectos del cambio climático.

de los coches, etc. evidenciando el vínculo de interdependencia entre actividades humanas y metabolismo vegetal. En 2010, después de numerosos experimentos y la construcción de varios prototipos, Collins y Goto presentan su trabajo en *Plein Air: The Ethical Aesthetic Impulse*, una exposición multimedia en Aberdeen (Escocia). La muestra recoge la documentación fotográfica y sonora de los experimentos realizados por los artistas con varios árboles de la ciudad de Aberdeen. Asimismo, el proyecto incluye un video en *time lapse* y un invernadero en el que los espectadores pueden “escuchar” en tiempo real la respiración de distintas especies de árboles, y notar las alteraciones en su fisiología debidas a la presencia humana usando la tecnología creada por los artistas. En esta obra Collins y Goto proporcionan una interfaz para favorecer la comunicación empática entre especies diferentes y ofrecer a los participantes la posibilidad de entender los árboles como seres vivos, dinámicos, dotados de inteligencia y valor intrínseco, y no como objetos. Además, mediante la construcción de un recorrido multisensorial en el espacio expositivo y la interacción directa y en tiempo real con las plantas, los artistas potencian la dimensión vivencial del proyecto, induciendo al público a explorar nuevos modos de relacionarse con el mundo natural.



Figura 1 y 2. Tim Collins y Reiko Goto. *Plein Air*. 2010. Fotos: cortesía de los artistas Collins y Goto.

En el proyecto *Herbarium* (2013) la artista y bióloga Lorena Lozano extiende la sensibilidad empática al conjunto del territorio, visibilizando las conexiones entre el paisaje y las comunidades humanas que lo habitan. En colaboración con la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, de la plataforma Econodos y de los habitantes de Cerezales del Condado y de otras poblaciones próximas a León, organiza unas salidas de campo en las que los participantes exploran la geografía de los lugares reinterpretándola mediante la creación de mapas subjetivos. Asimismo, durante estas excursiones, los vecinos recolectan ejemplares de plantas autóctonas y, en una fase posterior del proyecto, aprenden a identificar las distintas especies vegetales y a conservarlas mediante un proceso de secado y catalogación. Junto a la caracterización taxonómica de las plantas, se estudian también los diferentes usos (alimenticios, medicinales, rituales, etc.) y

significados de las mismas en la historia y en la cultura popular. Además, a través de talleres de dibujo, grabado, fotografía, etc., la artista invita a los participantes a representar la flora autóctona según sus propias sensibilidades, buscando la personalización del vínculo con el entorno vegetal. Los resultados del proyecto son recopilados en un herbario en línea accesible al público. En este archivo digital se documentan todas las fases del proceso de aproximación al paisaje y a la vez se organiza la información acerca de las especies vegetales locales en una base de datos estructurada a partir de las vivencias de los colaboradores. Se genera así de forma colectiva un compendio de etnobotánica que contempla también las dimensiones afectiva y creativa de la relación entre seres humanos y plantas.



Fig. 3 y 4. Lorena Lozano. *Herbarium*. 2013. Fotos: cortesía de la artista Lorena Lozano.

Herbarium constituye entonces una herramienta pedagógica interdisciplinar elaborada a partir de una visión ecosistémica del conocimiento sobre la naturaleza. Una visión que no disecciona y separa sino que vincula e integra los diferentes aspectos de la biología y de la cultura en un continuum interdependiente y se configura como la base de una educación y una conciencia ambiental auténticamente transformadoras. Por su vocación *site-specific* y su carácter procesual y experiencial este proyecto artístico permite a los participantes redescubrir un vínculo de pertenencia al territorio y ser partícipes de la memoria y de los saberes colectivos relacionados con el mundo vegetal. Su difusión en internet proporciona a la vez una oportunidad de autoformación para un público más amplio, y una metodología de trabajo útil para repetir esta experiencia participativa en otros contextos territoriales.

El énfasis en la participación del espectador y la creación de un espacio compartido de aprendizaje, son elementos centrales también en el proyecto titulado *Edible Park* del artista británico Nils Norman, inaugurado en La Haya en 2010. Colaborando con asociaciones locales vinculadas a la práctica de la permacultura y con otros profesionales del mundo de la arquitectura y del paisajismo, Norman crea un huerto-jardín de uso colectivo en el Zuiderpark, situado en el sur de la ciudad holandesa. El diseño del espacio responde a los criterios estéticos y funcionales de la permacultura, un método de proyectación fundamentado en la gestión responsable de los recursos que prevé la creación de sistemas agrícolas y hábitats sostenibles inspirados en el funcionamiento de los ecosistemas naturales. En efecto, en el huerto se produce fruta y verduras usando procedimientos ecológicos y técnicas de irrigación sostenibles basadas

en el almacenamiento y la correcta gestión de las aguas pluviales. El proyecto incluye también la construcción de un pabellón circular realizado con materiales reciclados y naturales siguiendo criterios de eficiencia energética. Se trata de un espacio a disposición de la comunidad donde se organizan eventos culturales o sesiones de formación sobre permacultura. De hecho, uno de los aspectos más interesantes de *Edible Park* es el proceso pedagógico colectivo que ha acompañado su realización. En cada etapa del desarrollo del proyecto, Norman ha organizado talleres prácticos abiertos al público o a diferentes agrupaciones de vecinos y estudiantes. El huerto-jardín es fruto de la colaboración con los alumnos de un curso de *diseño permacultural*. La edificación del pabellón se ha llevado a cabo a través de una serie de *workshops* sobre bioconstrucción, y los grupos escolares de la zona asisten regularmente a clases de jardinería y agricultura ecológica. Este “parque comestible” es un experimento artístico mediante el cual Norman crea un paisaje natural poco usual en el entorno urbano. Lejos de apostar por una utopía neo-ruralista, el artista escenifica un posible camino hacia la sostenibilidad integrando los procesos de producción ecológica de alimentos y la estética permacultural en el ecosistema de la ciudad. Asimismo, por medio de actividades educativas a largo plazo, permite a los urbanitas comprender el funcionamiento de los ecosistemas y la importancia de su preservación, promoviendo una actitud de responsabilidad y cuidado del hábitat. Finalmente, la dinámica colaborativa que caracteriza *Edible Park* contribuye a fortalecer los lazos empáticos en la comunidad y entre los diferentes agentes (arquitectos, administradores, vecinos, estudiantes, etc.) que han participado en este proyecto realizando una labor de inteligencia colectiva y cocreación, un esfuerzo común en la transición hacia un paradigma cultural en sintonía con los equilibrios ecosistémicos.¹⁵

Los ejemplos citados se insertan en el panorama amplio y diverso de la producción artística contemporánea de enfoque ecológico, que no pretendemos ilustrar de forma exhaustiva en este artículo. En lo relativo a la construcción de un vínculo empático con el ecosistema, cabe destacar la labor creativa de los artistas italianos Andrea Caretto y Raffaella Spagna. En obras escultóricas como *Cow dung bodies* (2012) o *Human Microbiome* (2009) entre muchas otras, resaltan las relaciones de interdependencia entre ser humano y naturaleza. Por lo que atañe a los procesos de visibilización de problemáticas ambientales complejas, resulta particularmente significativo el trabajo de la artista sueca Åsa Sonjasdotter o del colectivo *Future Farmers*. Sus propuestas, de corte interdisciplinar y experiencial, plantean una reflexión crítica acerca del impacto de las prácticas agrícolas convencionales sobre la biodiversidad y la salud de los ecosistemas. Por último, señalamos el proyecto *Campo Adentro* una iniciativa coordinada por el artista español Fernando García-Dory, que proporciona una plataforma de diálogo entre artistas, agricultores, administradores y agentes culturales activos en contextos urbanos y rurales. Mediante un programa de

¹⁵ Es preciso señalar iniciativas afines realizadas en España como *Ésta es una plaza*, jardín comunitario en el barrio madrileño de Lavapiés (<http://estaesunaplaza.blogspot.com.es/>, 15 Enero 2015) o *El huerto del Rey Moro*, un espacio recuperado por los vecinos del casco histórico de Sevilla a través de un proyecto de agricultura urbana (<http://www.huertodelreymoro.org/>, 15 Enero 2015).

residencias artísticas en el medio rural, este proyecto apoya el acercamiento del arte y de la cultura al territorio, un proceso esencial en la elaboración de estrategias culturales vinculadas al paradigma de la sostenibilidad.

A modo de conclusiones en proceso

No es este un tema que necesite una conclusión, más bien una apuesta por su continuidad tentativa y experimental, desde la inmediatez y la urgencia. Sin embargo, sí queremos aportar algunas ideas a modo de conclusiones parciales, que ayuden a seguir indagando creativamente a través de nuevos proyectos que faciliten el vínculo con el nuevo paradigma ecológico y la conciencia ecosistémica de interdependencia.

- Los cambios de matriz revolucionaria—drástica modificación de la cosmovisión y la estructura cultural en un tiempo breve—son difíciles de propiciar sin fenómenos catastróficos que los fuercen. Pero encontramos en la historia ejemplos en los que se han producido revoluciones sin que medie nada más que una crisis del sistema previo que ha facilitado cambios importantes a través de modelos no violentos, no impositivos ni uniformantes, sino caracterizados por la diversidad, la inclusión y la diferencia. Por ello entendemos que, dentro de la dificultad, podemos trabajar desde estas premisas como un proyecto viable.
- Dada la excepcionalidad crítica de nuestra coyuntura, todas las disciplinas deben converger hacia el paradigma ecológico a través de modificaciones sistémicas y discursos racionales que demuestren la inviabilidad del modelo actual y la necesidad de cambio, combinados con relatos de alta empatía que hagan deseable el nuevo escenario que se propone. Pues toda modificación drástica de la sólida inercia desarrollista imperante implica un gran esfuerzo de readaptación, y no es probable que sea exitosa sin una voluntad de transición lo suficientemente radical y extendida.
- En el contexto de las necesarias contribuciones disciplinares e interdisciplinares, la estética en general será un importante vector de empatía que permitirá concretar de forma tangible y próxima los conceptos –los problemas, sus causas y soluciones-, facilitando los compromisos de responsabilidad ecosistémica necesarios para una transición hacia un antropocentrismo mucho más moderado. Dentro de la estética, el arte y los relatos literarios adquirirán la función de lenguajes simbólicos de vínculo e identificación. Históricamente las nuevas ideologías siempre han tenido necesidad de un arte y unos relatos que las anclen, que aumenten su empatía cultural y su nivel de asimilación profunda e identificación popular.
- El arte y la estética no son sustanciales para producir un cambio revolucionario, pero son un compañero de viaje necesario para que dicha revolución sea exitosa y perdurable. Sin estética que acrisole las ideas, que permita la identificación colectiva, no hay revolución posible que se asiente.
- En su contribución al cambio de paradigma, el arte de vocación ecológica asumirá no sólo las estrategias de los lenguajes mediáticos dominantes, sino que tratará de crear empatía reflejando en sí mismo la diversidad que desde la ecología defendemos, una

diversidad engranada, no caótica, que crea una sólida red de sinergias en un mismo entorno de transición.

- Los fundamentos de una estética biodiversa que refleja el interés y la escucha de los procesos naturales ya los encontramos en los años 60 y 70 del siglo pasado, con el pacifismo activista y pasivista, el neorruralismo y el auge de la cultura *bio* de matriz autárquica y comunitaria. Pero en la actualidad no bastaría con reproducir el mismo intento de “vivir al margen del sistema”, sino que necesitamos cambiar drásticamente la actual cosmovisión dominante y sus procesos destructivos del equilibrio ecosistémico.
- A la hora de crear una estrategia interdisciplinar para la transición urgente, hemos de tener en cuenta los niveles de empatía de cada lenguaje. Recordamos más los símbolos que las consignas, los relatos más que los conceptos, las imágenes más que las estadísticas, las experiencias más que las ideas. Por ello defendemos un arte de vínculo, empático, multisensorial y diverso que se oriente sinérgicamente hacia el nuevo paradigma. Un arte y una estética caracterizados por la horizontalidad creativa, la colaboración y la identificación, que sea el reflejo de los nuevos modelos culturales sostenibles. En este sentido, contribuirá a la representación y al acercamiento de los problemas ambientales caracterizados por la invisibilidad o la ocultación, y al desvelamiento de las implicaciones ecosistémicas de nuestras acciones como especie dominante, rompiendo el engaño de los compartimentos estancos entre especies, entre cultura y naturaleza, entre verdugos y víctimas.
- En concreto, los proyectos que hemos estudiado proponen modelos de participación y de empatía a través de diferentes estrategias de vínculo, las más de las veces multisensoriales y vivenciales, siendo partícipes del mismo espacio-tiempo y de un mayor nivel de interacción con el público que si se tratara de la expectación de un medio estrictamente digital.
- En nuestro contexto, el arte es un sonido más en una polifonía coral que es la que podría, a través de una buena coordinación en red, propiciar un cambio revolucionario sin que medie un hito catastrófico. Las demás notas de la polifonía deberán establecer un ritmo equilibrado a través de la argumentación racional, que contrapesa la excesiva simplificación que a veces puede caracterizar a los relatos y las escenificaciones donde prima lo emocional, logrando por las vías asociativas e institucionales los cambios de gobernanza necesarios para que el nuevo paradigma sea una realidad, y siempre a través de estrategias no violentas. Propósito nada fácil, ciertamente: empezar a hablar y mirar a través de un lenguaje nuevo que sustituya el que hemos aprendido y practicado durante decenios, en el que nos hemos criado, con el que hemos nombrado y jerarquizado el mundo.

Artículo recibido 15 de enero de 2015 Versión final aceptada 4 de septiembre de 2015

Referencias citadas

- Albelda, José y José Saborit. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997. Print.
- Albelda, José. "Introducción a la iconografía de la crisis ecológica". *Fabrikart* 7 (2007). Print.
- Almenar, Ricardo. *El fin de la expansión. Del mundo-océano sin límites al mundo-isla*. Barcelona: Icaria, 2012. Print.
- Arán Filippetti, Vanessa, Mariana Beatriz López y María Cristina Richaud De Minzi. "Aproximación Neuropsicológica al Constructo de Empatía: Aspectos Cognitivos y Neuroanatómicos." *Cuadernos de Neuropsicología* 6.1 (2012): 63-83. Web. 10 Enero 2015.
- Ballengée, Brandon. Web: <http://brandonballengee.com/>. 10 Enero 2015.
- Campo Adentro. Web: <http://campoadentro.es/>. 10 Enero 2015.
- Caretto, Andrea y Spagna, Raffaella. Web: <http://www.esculenta.org/>. 10 Enero 2015.
- Collins, Tim and Reiko Goto. *Plein Air: The Ethical Aesthetic Impulse*. Aberdeen: Peacock Visual Arts, 2010. Print.
- Collins, Tim and Reiko Goto. Web: <http://collinsandgoto.com/>. 10 Enero 2015.
- De Waal, Frans. *The Age of Empathy: Nature's Lessons for a Kinder Society*. New York: Three Rivers Press, 2009. Print.
- Diamond, Jared. *Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*. New York: Viking Press, 2004. Print.
- Future Farmers. Web: <http://www.futurefarmers.com/>. 10 Enero 2015.
- García Cano, Antonio. *Prácticas artísticas ecológicas relativas al agua en un contexto de cambio climático. Estrategias y procesos de aprendizaje*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2014. Print.
- García Cano, Antonio. Web: <https://ajbenis.wordpress.com/>. 10 Enero 2015.
- Goto, Reiko. *Ecology and Environmental Art in Public Place: Talking Tree*. Tesis doctoral. Aberdeen: Robert Gordon University, 2012. Web. 10 Enero 2015. Enlace: <http://collinsandgoto.com/publications/ecology-and-environmental-art-in-public-place-talking-tree-wont-you-take-a-minute-and-listen-to-the-plight-of-nature/>
- Lozano, Lorena. Web: <http://lorenalozano.net/>. 10 Enero 2015.
- Norman, Nils. Web: <http://www.dismalgarden.com/>. 10 Enero 2015.
- Raquejo, Tonia y José M. Parreño, eds. *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2014. Print.
- Riechmann, Jorge. *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid: La Catarata, 2000. Print.
- . *El siglo de la gran prueba*. Tenerife: Baile del sol, 2013. Print.
- . *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*. Madrid: Díaz & Pons, 2014. Print.
- Rifkin, Jeremy. *La civilización empática*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2010. Print.
- Sonjasdotter, Åsa. Web: <http://www.potatoperspective.org/>. 10 Enero 2015.
- Stein, Edith. *On the Problem of Empathy*. Washington D.C.: ICS Publications, 2002. Print.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. 1908. Trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Print.

Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación cultura/naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global

Marco Ranieri

Resumen



Una adecuada poética de los materiales artísticos puede situarnos en una actitud hacia la naturaleza no solo contemplativa, sino de “total entrega y escucha”.

En este artículo se destacan tres principales perspectivas viables a fin de crear, restaurar o renovar una vinculación empática entre espectadores y naturaleza: el uso de materiales naturales. Permite instaurar un diálogo y contacto privilegiados con la naturaleza a través de los estímulos sensoriales que llegan desde sus propias características; la incorporación de elementos vegetales vivos en los procesos de creación. Implica, tanto por parte del artista como por parte del receptor o poseedor de la obra, un proceso de cuidado constante de la misma. Esta acción simbólica nos prepara a la elección de una “ética del cuidado”; el uso de materiales y técnicas históricamente significativos (ej. bronce y temple sobre pan de oro) para la representación de elementos naturales que usualmente pasan inadvertidos. Invita a la atribución de un valor estético a lo efímero a través del cual podemos tomar conciencia de la fragilidad de la condición de los seres vivos

Palabras clave: arte y naturaleza, materiales artísticos, empatía.

Abstract

An appropriate poetic of artistic matters can position ourselves to Nature in an attitude of “total communion”.

In this article we have highlighted three main viable perspectives in order to create, restore or renew an empathic bond between the viewers and Nature: the use of unprocessed natural materials and vegetable elements collected and compiled; the incorporation of live plant components in the processes of creation; the use of historically significant materials to represent ephemeral natural elements that often go unnoticed.

Keywords: Art & Nature, artistic materials, empathy.

Premisa

En el contexto histórico actual asistimos y somos partícipes del deterioro de los equilibrios ecosistémicos. La crisis ecológica global es fruto de la errónea escisión cultura/naturaleza que ha desembocado en una visión colonial de esta última. Urge

dejar de lado la actitud de enfrentamiento y desafío hacia la naturaleza implícita en el sistema capitalista neoliberal, para recuperar la sensibilidad de adaptarnos al entorno que percibimos buscando el equilibrio.

Necesitamos cuestionar los modelos de comportamiento actuales y repensar las dinámicas de interacción y relación con nuestro hábitat según los principios de empatía y biomímesis. Generar o restablecer lugares físicos y/o simbólicos de contacto y dialogo íntimos donde crear, restaurar o renovar los vínculos empáticos entre los seres humanos y la naturaleza.

¿Podremos alcanzar la conciencia biosférica y la empatía global a tiempo para evitar el colapso planetario?

Ante este panorama, ¿puede el arte contribuir al cambio de cosmovisión? ¿De qué manera el artista puede canalizar su esfuerzo creativo a fin de generar vinculaciones empáticas entre los seres humanos y la naturaleza? ¿Qué poéticas son las más inmediatas y universalmente entendibles?

Intentaremos dar una respuesta a estas últimas preguntas analizando obras vinculadas a indagaciones artísticas “en y sobre la naturaleza”, a partir de parámetros de empatía, biomímesis, cuidado e interdependencia. Se hará referencia a artistas que han buscado, a través del contacto íntimo con la naturaleza, el acceso a una dimensión sensible desde la cual accionar mecanismos de maravilla y sorpresa que nos devuelvan la mirada atenta de la infancia y nos permita acrecentar la empatía.

Apuntes sobre empatía y biomímesis

La palabra “empatía”, deriva del vocablo alemán “Einfühlung”, que recoge la expresión “sentirse dentro de”. Fue empleada por primera vez en un texto de estética para describir la acción del espectador de proyectar su sensibilidad en el objeto de contemplación, pudiendo así sentirse más partícipe de su belleza (Vischer). Según Worringer, en la vivencia estética, la “Einfühlung” o proyección sentimental, establecía una relación estrecha entre la obra de arte y el espectador, encontrando su máxima expresión en la belleza de lo orgánico.¹ El término fue traducido al inglés a comienzos del siglo XX, por el psicólogo E.B. Titchener.² Haciendo referencia al vocablo griego ἐμπαθεία, “sentirse dentro”, acuñó la palabra “empathy”. El uso del término *empatía* se extendió en el ámbito psicológico para designar la capacidad de identificarse con otro ser humano, compartiendo sus emociones. A lo largo del siglo XX se ha especulado mucho sobre el origen de esta predisposición a la proyección afectiva, y se han indagado sus implicaciones en el desarrollo psicológico humano. Al mismo tiempo, Konrad Lorenz, uno de los padres de la etología, demostraba no solo la extensión de este fenómeno al reino animal, sino la posibilidad de estrechar vínculos empáticos entre seres humanos y

¹ Véase al respecto Worringer, Wilhem; *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, R. Piper & Co., 1908. Edición en castellano: *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

² Para mayor información consúltese: Fernandez-Pinto, I., López-Pérez, B. y Marquez, M. “Empatía: medidas, teorías y aplicaciones en revisión”, *Anales de psicología*, núm. 24, vol. 2. Murcia: Universidad de Murcia, 2008: 284-298.

animales no humanos.³ En la década de los noventa, un equipo de investigación de la universidad italiana de Parma realizó un hallazgo tan fortuito como revolucionario. Descubrió algunas neuronas de la corteza frontal que se activaban tanto en relación a algunas acciones propias, como al observar las mismas acciones cumplidas por otros. Estas neuronas respondían en particular a las expresiones faciales. Nos permiten “captar la mente de otro... por medio de la simulación directa. Sintiendo, no pensando”.⁴ Fueron llamadas “neuronas espejo”. Desde entonces se han realizado numerosos experimentos sobre su funcionamiento, desvelando la existencia en distintas áreas del cerebro de redes neurales interconectadas destinadas a las funciones empáticas.

Gracias a estas investigaciones podemos afirmar que la empatía forma parte de nuestra naturaleza y es uno de los elementos fundamentales que contribuye a nuestra constitución como seres sociales. Según Jeremy Rifkin este descubrimiento está “reescribiendo la historia de la evolución humana” (87). El autor auspicia una revolución pedagógica que enfatice el desarrollo de las capacidades empáticas, con el fin de “ampliar la sensibilidad empática al conjunto de nuestra especie y a muchas otras especie que conforman la vida de este planeta” (Rifkin 605). La crisis ecológica global nos obliga a reconocer nuestra humanidad compartida y nuestra condición común de seres sintientes. Como concluye el autor: “Estamos juntos en esta vida y en este planeta” (Rifkin 605). La empatía puede ser una de las bases para adoptar una nueva posición ética frente a la naturaleza. A partir de ella, la inscripción de la comunidad humana en una más amplia comunidad biótica, implica la necesidad de que las actividades económicas y los procesos culturales se adapten a los ritmos y a los procesos naturales, según los principios de la biomímesis. La economía industrial que ha venido desarrollándose en los últimos siglos es un mecanismo lineal de ciclo abierto que se basa en el crecimiento y la expansión continuos; por el contrario la biosfera en el cual desenvolvemos nuestra existencia es un espacio finito: un conjunto de ecosistemas interdependientes a ciclo cerrado de materia movidos por la energía solar, caracterizados por la diversidad y el dinamismo evolutivo. Se tratará entonces, sobre todo de estudiar los ciclos naturales para “comprender los principios del funcionamiento de la vida en sus diferentes niveles (y en particular en el nivel ecosistémico)” (Riechmann, *Biomímesis* 194), con el objetivo de reintegrar la tecnosfera humana en la biosfera: abandonar los modelos sistémicos lineales en favor de modelos circulares y “reconstruir los sistemas humanos de manera que encajen armoniosamente en los sistemas naturales” (194). Acercándonos así a la “simbiosis entre naturaleza y cultura, entre ecosistemas y sistemas humanos” (194). El arte, debido a su capacidad de ofrecer nuevas lecturas de la realidad, puede precisamente alimentar una sensibilidad estética basada en la empatía y la biomímesis. La obra de los artistas que se analizarán seguidamente ha servido de inspiración y referencia en el desarrollo de la indagación artística personal.

³ Sobre el argumento véase el conmovedor ensayo de Lorenz, K. *L'anello di Re Salomone*. Milán: Adelphi, 1967.

⁴ Para profundizar la cuestión la entrevista al Dr. Rizzolatti en: Blakeslee, S. “Cells that read minds” [en línea], *New York Times*, 10 enero 2006, disponible en: www.nytimes.com.

Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática

El arte, por su capacidad de transformación de la información sensible en imágenes, significados y recorridos poéticos, ejerce como mediador entre la experiencia vivencial y la construcción y transmisión de la memoria (tanto individual como colectiva). Asimismo, como creador de contenidos culturales y de valores estéticos, puede jugar un papel importante como generador de empatía⁵ y como propulsor de una estética de la sustentabilidad dentro de la relación cultura/naturaleza. Colaborando así en la adopción de una actitud más respetuosa hacia el entorno y hacia el conjunto de la biosfera. Una actitud de cuidado, atenta al desarrollo de criterios de conservación y de posibilidades co-evolutivas. En este sentido, el empleo de una adecuada poética de los materiales en los procesos de creación artística, permite situarnos en una actitud hacia la naturaleza no solo contemplativa, sino de total comunión.

A lo largo de esta primera aproximación, hemos destacado tres perspectivas principales viables a fin de crear, restaurar o renovar una vinculación empática entre espectadores y naturaleza:

- el uso de materiales naturales no procesados y elementos vegetales recolectados;
- la incorporación de elementos vegetales vivos en los procesos de creación;
- el uso de materiales y técnicas históricamente significativos para la representación de sujetos de naturaleza efímera que suelen pasar desapercibidos.

Hacia una nueva sensibilidad de los materiales artísticos: materiales empáticos

Como expone Hartmut Böhme en su texto *Imágenes de la Tierra desde Hesíodo hasta James Lovelock*, “en el arte moderno los materiales mismos se convierten en tema” (51). El siglo XX fue testigo de la ruptura de la relación aristotélica entre el arte y sus materiales en la cual “la materia, carente de significado, es impregnada por la idea artística como logos spermátikos” (Böhme 51). La representación plástica y visual se expandió en una amplia gama de nuevos materiales, que dieron cuerpo a las nuevas cuestiones y concepciones poéticas que se iban desarrollando y plasmando a través de la materia: desde los materiales de la expansión industrial, como el acero, el aluminio o el plástico; los materiales mnemónicos como los objetos encontrados o de desecho; los materiales naturales brutos, y los elementos vegetales recogidos y recolectados; incluso la materia viva de las plantas en sus distintas fases de desarrollo.

⁵ Para una definición exacta del término empatía consúltese Rifkin, Jeremy; *La civilización empática*, Madrid, Paidós, 2010.

Los materiales naturales no procesados: el lenguaje de la materia en las metáforas de preservación y restitución

A medida que avanzan la transformación y destrucción de los ecosistemas naturales, en el contexto de la conciencia de una naturaleza esquilmada y frágil, subyugada por una antropización no equilibrada; los materiales naturales no procesados se cargan de rasgos y significados históricos-culturales a nivel metonímico y simbólico. El uso de los materiales en su estado bruto subraya su pureza, remitiendo a sensaciones recónditas en nuestra memoria colectiva que suscitan una serena melancolía y anhelo de espacios naturales equilibrados, escasamente intervenidos por el ser humano.

Ya en la obra de Brancusi se puede vislumbrar una primera intención de dejar entrever la pureza del material natural. Sus maderas, aunque talladas e intervenidas, evidencian una relación íntima y respetuosa entre artista y material. Una relación sinérgica que conserva las calidades expresivas de la energía plástica que en él reside, y nos remiten directamente a la idea de árbol.

Más tarde, emergerá en la escultura la voluntad de integración en la naturaleza, de “adecuarse a la morfología y la identidad del medio” (Albelda, “Intervenciones mínimas” 52). El ciclo vital de estas esculturas, realizadas con materiales pertenecientes al lugar donde se instalan, se injerta en las dinámicas vitales del mismo ecosistema al cual comienzan a pertenecer, teniendo en éste su comienzo y su fin. En este sentido trabajan artistas como Nils Udo, Wolfgang Laib, David Nash y Andy Goldsworthy, vinculando sus obras a los procesos naturales y culturales, utilizando materiales como maderas, piedras, elementos vegetales, barro, polen; eligiéndolos por las características y los significados simbólicos de los cuales se han cargado a lo largo del recorrido histórico humano.

Otra metáfora relativa a los procesos vitales, es la que Penone plantea en sus obras a través de la “liberación de lo natural desde el interior del artificio en que ha sido encerrado” (Albelda, “Intervenciones mínimas” 53). El artista italiano, con la paciencia de un insecto maderero, desbasta delicadamente la madera de las vigas, siguiendo con respeto la forma del anillo escogido, hasta rescatar el árbol que pertenece a este determinado momento de su vida. Lo que emerge de la gubia del artista es entonces un potente símbolo de restitución.

Otros artistas, como herman de vries en sus colecciones botánicas, Christiane Löhr en sus efímeras arquitecturas vegetales, y Miguel Ángel Blanco en su “*Biblioteca del Bosque*”, establecen con la naturaleza un diálogo mudo hecho de referencias delicadas. En sus procesos de creación, emplean materiales recolectados durante la experiencia del paisaje, siguiendo la intuición de que “lo natural es, en sí mismo, una escultura” (Perejaume).

herman de vries, como señala Anna Talens en su tesis doctoral, es, sin duda, uno de los grandes artistas recolectores. Conocedor de las especies botánicas por su formación, encuentra a través de esta actividad los elementos naturales que serán luego

protagonistas de sus obras (2011). Este sensible artista botánico es capaz de descifrar el lenguaje secreto de la naturaleza y de reorganizar y leer su sutil poesía al público no experto. Luego, devuelve los elementos encontrados a su lugar de origen, donde son reabsorbidos por los ciclos naturales a los que pertenecen.

La obra de Christiane Löhr, se despliega en micropaisajes contruidos, hechos de arquitecturas vegetales, delicadas, frágiles, efímeras y caducas. Microcosmos sensibles en los cuales el observados se mueve, redimensionado, hecho pequeño y liviano, cumpliendo su propio recorrido poético interior, entre las sensaciones sugeridas por los estímulos sensoriales que llegan desde las mismas estructuras y características de los materiales vegetales.



1 Christiane Löhr, Kleiner Turm *little tower*, semillas de hiedra. 16 x 13 x 10 cm, Biennale di Venezia, 2001. Imagen cortesía de la artista.

Según Miguel Ángel Blanco, “Aún es posible sumergirse en la vida secreta de la natura-leza” (n.p.).⁶ Su obra *Biblioteca del Bosque*, en proceso de realización por el artista a lo largo de más 25 años, desde 1985 hasta la actualidad, se compone de más de 1.100 libros-cajas, constituyendo un cuerpo poético que recoge impresiones del bosque donde tuvo su origen, la Sierra del Guadarrama, y de las vivencias del artista en otros entornos silvestres. El artista describe su obra como “un proyecto escultórico y vital, obra abierta a la amplitud de la naturaleza realizada con la lentitud y constancia con la que crece el árbol”, cuyo fin sea, tal vez, el de “entender el lenguaje secreto del cosmos, crear un gran misterio partiendo de una hebra de helecho o una gota de resina. Ser eco de lo efímero” (Blanco n.p.).

El caminar como práctica estética⁷ asume, al hilo de estos últimos planteamientos, una importancia fundamental en el oficio del artista convertido en recolector-recopilador, de mirada entrenada y atenta, que sale en busca de materiales o los encuentra a raíz de la derivas de sus paseos. Materiales que recopila y reordena casi de modo taxonómico, en un proceso de re-significación de la experiencia de la naturaleza. Estos artistas, desde la vivencia de una aproximación respetuosa, desde el contacto y el dialogo íntimos con el medio, desde su recordar inmediato, exploran

⁶ Para la lectura de las declaraciones de este artista y una visión detallada de su obra consúltese la página web www.bibliotecadelbosque.net.

⁷ Para la definición de este concepto véase Careri, F. *Walkscape: el andar como práctica artística*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

nuevas posibilidades relacionales y comunicativas a través de una forma artística esencial.

La materia viva: el arte del crecimiento vegetal

Algunos artistas que en la evolución de su diálogo con la materia han explorado la inclusión de las energías de la naturaleza en los procesos artísticos han tomado, en algunos casos, la decisión de aliarse con la formidable capacidad de crecimiento propia del mundo vegetal.

Desde que Hans Haacke presentó en 1969 su obra *Grass grows*, numerosos artistas se han dedicado al arte del crecimiento vegetal, combinando sus esfuerzos con los ritmos y tiempos de la naturaleza para elaborar sus obras. La comparación simbólica entre los tiempos humanos y los tiempos de la naturaleza es capaz de suscitar un sentimiento transcendental, sobre todo cuando se hace en relación al tiempo de vida de los árboles. A raíz de esto, varios artistas han decidido indagar en sus obras la esencia prehistórica del templo entendido como catedral de árboles, la forma del círculo o la bóveda sagrados. En la *Cattedrale Vegetale* de Giuliano Mauri, realizada en el ámbito de Arte Sella en 2001, el artista ha plantado ochenta árboles en cuatro filas, como columnas, en el interior de unas estructuras vegetales que guiarán su crecimiento hasta su madurez, creando un templo ancestral, dividido en tres naves al amparo de una cúpula de frondas. El artista declara: “ochenta plantas, como columnas, que serán testigo de mi trabajo. (...) dentro de veinte años la gente se dará cuenta de que hubo un diálogo entre el ser humano y la creación de la naturaleza” (Mauri n.p.). Otro ejemplo es la *Ash Dome*, que fue plantada por David Nash en el final de los años setenta y sigue en proceso. Nash eligió por esta obra un determinado número de árboles, veintidós,⁸ y una especie, el fresno⁹, que encierra una potente simbología. El artista ha dirigido estos árboles con técnicas propias de la arboricultura tradicional, para conseguir, con el tiempo, que sus ramas se junten realizando una estructura vegetal viviente, que recuerde un tholos, celebrando así la alianza entre la voluntad del hombre y las fuerzas creadoras de la naturaleza.

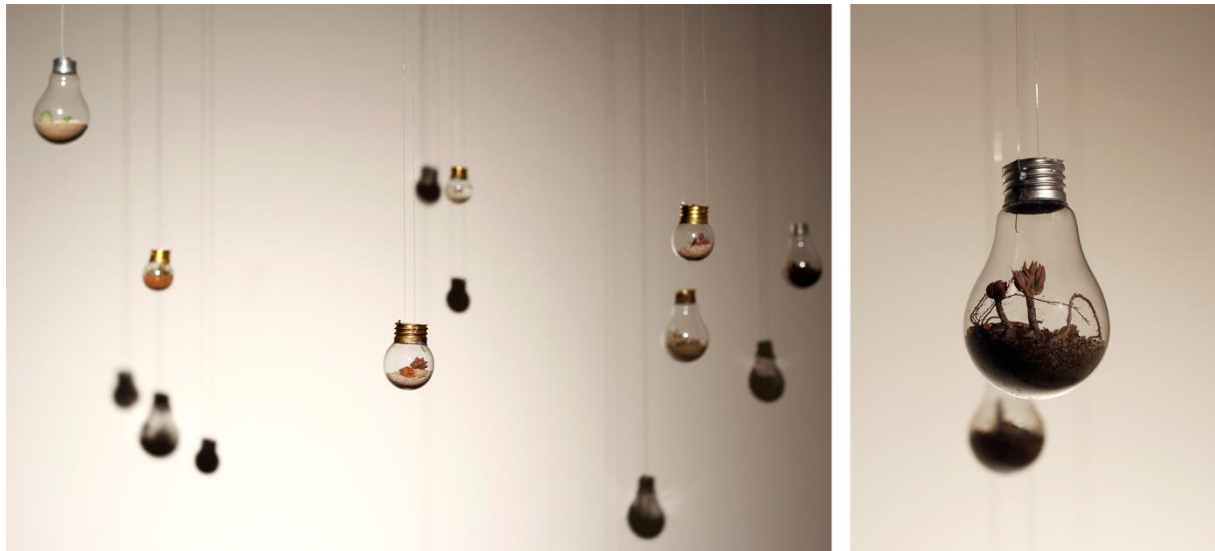
Otros artistas han elegido emplear los crecimientos vegetales de manera aislada respecto a los ecosistemas, llevándolos dentro las mismas salas expositivas. En estos casos han primado vegetales de pequeñas dimensiones y tiempos de crecimiento rápidos. Mediante estos elementos los artistas dejan de lado el sentido monumental de lo sublime evocado gracias a las grandes dimensiones y los tiempos lentos de los árboles en favor de un sentimiento de inmanencia, inducido por la condición inestable, efímera, de los elementos vegetales empleados. Instaurando una relación cercana e íntima con la obra de arte y la propia naturaleza.

Así, Marco Ranieri recurre a elementos vegetales vivos de pequeñas dimensiones para dar cuenta de la magnitud del medio natural. En la instalación *Biosferas* expresa “la

⁸ Un número de árboles en sí ya simbólico: un ser humano consume en un solo día la cantidad de oxígeno que producen en el mismo plazo de tiempo veintidós árboles.

⁹ El fresno es un árbol sagrado en muchas de las culturas europeas arcaicas.

perspectiva ecosistémica como estrategia de vínculo e interdependencia a cualquier escala” (Albelda, “Arte y ecología” 236). Los microecosistemas germinados en el interior vaciado de una constelación de bombillas recicladas colgante desde el techo “funcionan como estímulos sensoriales que en su microscópica formalidad, como extractos, nos llevan a situarnos en cosmos también pequeños, en los que descubrir la fragilidad de los seres vivos” (Clemente 19).



2 Marco Ranieri, *Biosferas*, microecosistemas y bombillas recicladas. Medidas variables. 2013-2015. Imagen cortesía del artista.

La artista colombiana Doris Salcedo realiza la obra *Plegaria muda* reflexionando sobre las muertes violentas que constituyen uno de los dramas tanto de su tierra natal, como de su tierra adoptiva. Pero el drama de la muerte es un drama universal, y como tal nos envuelve entre las más de cien parejas de mesas sobrepuestas que constituyen la instalación. En el olor de tierra y madera húmedas el espectador se pierde en la sugestión de un cementerio colectivo, en la potente aura de la ausencia. Pero desde estas tumbas simbólicas, anónimas y silenciosas, asciende un hilo de esperanza. La vida consigue regenerarse a pesar de las condiciones adversas y las voces de los muertos hablan a los que aún viven a pesar de la indiferencia que las oprime. Así los hilos de hierba sembrados en el pan de tierra contenido entre las mesas, consiguen brotar no obstante el impedimento del peso suprayacente. Los frágiles hilos de hierba recién brotados asoman su verde fresco y brillante a través de las grietas y fisuras entre las tablas. Levándose en alto como, precisamente, una plegaria muda.

Son, todas éstas, obras vivas, en constante evolución, como la naturaleza misma, y cuya dimensión se articula temporalmente en el proceso del devenir. Este arte del crecimiento vegetal, o “growing art”, obliga a los artistas a respetar los tiempos de la naturaleza para realizar su obra, e implica al artista y al receptor o propietario de la obra, en el cuidado constante de la misma. Esta acción simbólica, iniciática, nos vincula empáticamente a la obra. Comprometernos con los elementos en lugar de enfrentarnos a ellos, nos vuelve a situar en un lugar más cercano a los ciclos de la vida, y en una actitud

más respetuosa a la hora de reconstruir la estética de la naturaleza. Presupuestos, todos ellos, que nos preparan para la asunción y defensa de una “ética del cuidado”¹⁰.

Los materiales históricamente significativos: entre la atemporalidad y el arte de atravesar el tiempo

El empleo de materiales históricamente significativos para la representación de elementos naturales que usualmente pasan desapercibidos, nos invita a la atribución de un valor estético a lo efímero, a través del cual podemos tomar conciencia de la fragilidad de la condición de los seres vivos y contribuir a reequilibrar nuestro antropocentrismo. Desde esta perspectiva se pueden definir dos estéticas distintas: el uso de materiales pulidos, brillantes, que evocan la sacralidad, la atemporalidad mística de los instantes y la eternidad entendida como repetición cíclica de los fenómenos naturales; y el uso de materiales opacos, sombríos o patinados, que desde la humildad de la asimetría y de la imperfección, remiten a una estética de la impermanencia ligada a la conciencia de la inmanencia¹¹, implicándonos íntimamente en una vinculación empática con el motivo de la representación.

Los artistas recuperan materiales históricamente significativos, en primer lugar oro, plata y bronce, y técnicas de la representación clásica, y los emplean sustituyendo los sujetos de la representación tradicional¹² por humildes elementos naturales que usualmente pasarían inadvertidos, dignificándolos así como principal motivo de la obra artística. Un ejemplo son las pinturas de Albelda, en las cuales el pan de oro envuelve las adventicias finamente pintadas con la misma aura con la cual se ven envueltas las figuras de los retablos medievales, confiriendo a su sutil, frágil y extemporánea existencia, la lumbre mística de la atemporalidad y la dignificación simbólica que dicho material confiere. El mismo material es empleado por Perejaume en *Motllura*, obra realizada en Sierra Nevada en 2003, en la cual tres restauradores recubren con hojas de oro una piedra de la Loma del Tío Papeles, al borde de un precipicio y con la aterciopelada superficie de las últimas nieves como fondo, creando una metáfora de respeto y restitución que intenta devolver la mirada a la naturaleza, al brillo de la vida, a veces tan poco conscientemente percibido.

¹⁰ Para el concepto de “ética del cuidado” en el contexto de la ética ecológica, véase la amplia bibliografía de Jorge Riechmann sobre el tema.

¹¹ Nuestro horizonte es terrenal y nuestra condición de Ser es la de una situación inestable entre el “hay” y el “ya no hay”. Actuar teniendo en cuenta la inmanencia nos permite considerar la belleza como facultad de crear o recrear sentido y existencia, y lo efímero como el arte de atravesar el tiempo.

¹² Sujetos humanos, temas y motivos religiosos o escolásticos.



3 Jose Albelda, *Díptico de amapolas y espinos*. Oléo sobre tabla dorada. 35 x 60 cm. Imagen cortesía del artista.

A estos fines, dentro de los materiales históricamente significativos el bronce ocupa sin duda un lugar de relevancia. El bronce es un metal artefacto, fruto de la aleación de otros metales¹³ que, por si solos, no gozan de la atribución de calidades estéticas destacables, pero que combinados en la justa proporción, poseen un aura particular y la calidad de ennoblecer los objetos que con él se representan. A esta propiedad del bronce se añade su valor de metal históricamente significativo, debido al prestigio que, a raíz de la dificultad de los procesos técnicos de su elaboración y empleo, ha logrado en la representación escultórica desde la época de Plinio. En el contexto de la primera expansión experimental sobre la materia, Brancusi lo emplea dando un significado simbólico a estas propiedades, reservándolo para obras en las cuales “la superficie de bronce pulimentada era de suma importancia y trascendencia” (Parigoris 84).

Pero serán las pátinas las que más potenciarán la empatía y mejor dejarán translucir la voluntad de ennoblecer los motivos representados. Quien haya trabajado este difícil metal conoce la dedicación, tiempo, paciencia y cuidado necesarios para la correcta aplicación de las patinas hasta conseguir los fulgores fugaces de la luz en la superficie extrañamente turbia, coagulada; esta luminosidad velada, “ese brillo ligeramente alterado que evoca irresistiblemente los efectos del tiempo” (Tanizaki 30). O, más propiamente, que confiere a los objetos calidades mnemónicas y el aura que solo se obtiene con el arte de atravesar el tiempo. Una aura capaz de desencadenar, nuevamente, este sentimiento de serena melancolía y anhelo que deriva de la conciencia del paso del tiempo y de la caducidad de la existencia, y que nos lleva a la apreciación

¹³ El bronce tradicional es una aleación compuesta por el 85% de cobre, con un 5% de estaño, zinc y plomo. Véase al respecto: Andrews, O. *Living materials: A sculpture's Handbook*. Londres: Berkeleys, 1983.

estética de la impermanencia de la vida, a su valoración como aparecer inestable entre el “hay” y el “ya no hay”, como concluye trágicamente Platón en su Parménides: “el uno existe y no existe, y él y todo lo otro existen y no existen, aparecen y no aparecen en relación a sí mismos, y unos a otros” (citado por Unamuno 87).

Conclusiones

El estudio de los planteamientos mencionados

anteriormente, nos permite identificar la relación y vinculación con el entorno y sus materiales como un válido y necesario punto de partida para la creación artística. Desde una perspectiva de enfoque ecosistémico y mirada atenta, cada elemento que conforma la obra de arte



4 Marco Ranieri, serie “Paisajes habitados”, “Recuerdo IX. Un tiempo el agua susurraba entre las piedras”. 7 x 6 x 3 cm. 2013. Imagen cortesía del artista.

asume una dimensión relevante. Las características de los materiales, tanto físicas como metafísicas y ontológicas, resultan más evidentes y determinantes. Acercarse a la naturaleza desde una adecuada poética de los materiales artísticos resulta entonces fundamental a la hora de generar los estímulos sensoriales necesarios para suscitar el sentimiento de empatía y puede resultar favorable para los fines del arte en la génesis de una *estética del ecodesarrollo*, que contribuya al urgente cambio de cosmovisión.

Artículo recibido 9 de febrero 2015

Versión final aceptada 13 de septiembre 2015

Referencias citadas

- Albelda, J. “Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza.” *Arte y ecología*. Eds. T. Raquejo y J.M. Parreño. Madrid: UNED, 2015. 219-246. Print.
- . “Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación”. *Cimal International* 51. Valencia: Cimal, 1999. 49-54. Print.
- Andrews, O. *Living Materials: A Sculpture’s Handbook*. Londres: Berkeleys, 1983. Print.
- ARTESELLA. www.artesella.it
- Blakeslee, S. “Cells that Read Minds.” *New York Times*. 10 enero 2006. Web. 19 diciembre 2014.
- Blanco, M.A. “Biblioteca del Bosque”[en línea], www.bibliotecadelbosque.net

- Bohme, H. "Imágenes de la Tierra desde Hesíodo hasta James Lovelock". *Terre – Erde – Tierra – Earth*. AA.VV. Bonn, 1992. Print.
- Buci-Glucksmann, C. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006. Print.
- Careri, F. *Walkscape: el andar como práctica artística*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. Print.
- CDAN; www.cdan.es
- Clemente, J.L. "Emergencias", "PAM!PAM!". Coord. Clemente, J.L. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2015. 16-24. Print.
- Do Rosario Cardoso Graco, F. *Las poéticas de la naturaleza en la Biblioteca del bosque: una aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco*. Tesis doctoral. UPV, 2012. Print.
- ECHANDO RAÍCES; www.echando-raices.blogspot.com.es.
- Fernandez-Pinto, I., López-Pérez, B. y Marquez, M. "Empatía: medidas, teorías y aplicaciones en revisión". *Anales de psicología* 24.2 (2008): 284-298. Print.
- herman de vries. www.hermandevries.org.
- Löhr, C. www.christianoelohr.de.
- Lorenz, K. *L'anello di Re Salomone*. Milán: Adelphi, 1967. Print.
- Mauri, G. "Cattedrale Vegetale" [en línea], www.artesella.it. Web. 12 diciembre 2014.
- Parigoris, A. "La veracidad del material: el bronce. Sobre la reproductibilidad del material". *Kalías*, año XI, n. 21-22. Valencia: IVAM, 1999. 72-89. Print.
- RAI ARTE www.arte.rai.it
- Ranieri, M. *La ampliación de la mirada hacia la naturaleza a través del arte. Microecosistemas y micropaisajes empáticos*. Trabajo final de master. UPV, 2013. Print.
- . www.cargocollective.com/marcoranieri.
- Riechmann, J. *Biomímesis, ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo, autocontención*, Madrid: Catarata, 2006. Print.
- . *Interdependientes y ecodependientes. Ensayos desde la ética ecológica (y hacia ella)*. Cánoves i Samalús: Proteus, 2012
- Rifkin, J. *La civilización empática*, Madrid: Paidós, 2010. Print.
- Talens, A. *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero*. Tesis doctoral. UPV, 2011. Print.
- Tanizaki. *Elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994. Print.
- Unamuno, M. de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Globus, 2011. Print.
- Vischer, R. *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*. Tesis doctoral, Viena, 1873. Print.
- Worringer, W. *Abstraktion und Einfühlung*. Munich: R. Piper & Co, 1908. Edición en castellano: *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953. Print.

Romancing the #BritishLandscape: Exertion as a Methodology for Re-binding with the 'Out-there'¹

Stuart Mugridge

Centre for Fine Art Research, Birmingham City University, UK

Abstract



Over the last four decades computer games have become ever more immersive and their environments ever more 'real' yet the environments had remained merely picturesque backdrops to the main action of the game. However, recent years have witnessed a shift with gaming software such as *British Countryside Generator*, which provides "aesthetically recognizable rural British landscapes" (Manaugh). Moving in the other direction is the gamification of the 'real' landscape as new technologies such as global positioning systems (GPS) and interfaces such as Strava gamify our athletic endeavours.

Through his art J.M.W. Turner generated a new approach to 'seeing' nature without dividing intelligent comprehension from the sensory experience. Despite Turner's move and the potential re-readings offered by the digital there remains a reliance on binary division and static enframing of the senses in responses to landscape in the British visual arts, all of which enforces a perceived chasm between *culture* and *nature*. However, a new wave of British nature writing (e.g. Jamie) sensitively springing from the likes of Rachel Carson's *Silent Spring* (1962), Richard Mabey's *Unofficial Countryside* (1973) and the ecocritical vanguard of the 1990s has done much to challenge the myth that we humans are in command of, or above, nature.

Our relationship to the non-human urgently needs to be addressed on a wide front and our ties to landscape celebrated whilst being wary of the depth of the term *nature*. Through admixture of Cynic *parrhēsia*; the sense of reverie and wonder of British Romanticism; exertion; digital structuring; ecosophical principles and creative attunement, a *herniation* of the *culture/nature* divide may be achieved that leads to a deeper appreciation of how our lives are lived with(in) landscape.

Keywords: British Romanticism, Cynicism, herniation, landscape, *parrhēsia*.

Resumen

En las últimas cuatro décadas los videojuegos se han vuelto cada vez más inmersivos y sus entornos cada vez más "reales", aunque sus escenarios pintorescos hayan seguido siendo simples fondos tras la acción principal del juego. Sin embargo, los últimos años han sido testigo de un cambio, gracias a nuevos videojuegos como *British Countryside Generator*, que proporciona "escenas estéticamente reconocibles de paisajes rurales británicos" (Manaugh). Por otro lado, se ha producido una *ludificación* de los paisajes "reales" en relación a las nuevas tecnologías, como los GPS y las interfaces como Strava, que también *ludifican* nuestros esfuerzos deportivos.

A través de su obra artística J.M.W. Turner generó una nueva forma de "ver" la naturaleza sin separar la comprensión inteligente de la experiencia sensorial. A pesar del avance de Turner y de las posibles relecturas ofrecidas por lo digital, en el panorama de las artes visuales británicas todavía existe una dependencia de la división binaria y el encuadre estático, lo cual refuerza la brecha que existe entre *cultura* y *naturaleza*. Sin embargo, una nueva ola de escritura británica centrada en la naturaleza (por

¹ This research is currently funded by the Midlands3Cities (M3C) consortium / Arts and Humanities Research Council (AHRC), Doctoral Training Partnership. Their financial assistance on this three-year research is gratefully acknowledged.

ejemplo, Jamie: 2012) de la que brota la obra de Rachel Carson *Silent Spring* (1962), *Unofficial Countryside* (1973) de Ricarhd Mabey y la vanguardia ecocrítica de la década de los 90, han erosionado el mito que propugna que el ser humano controla y está por encima de la naturaleza.

Nuestra relación con lo *no-humano* necesita ser abordada con urgencia y deberíamos asimismo celebrar nuestros vínculos con el paisaje, conscientes de la hondura del término *naturaleza*. A través de la combinación de la *parrhēsia* de los cínicos, el sentido de la ensoñación y lo maravilloso del Romanticismo Británico, el esfuerzo físico, la estructuración digital, los principios ecosóficos y la armonía creativa podríamos conseguir suturar la brecha entre *cultura/naturaleza*. Y de este modo alcanzar una conciencia más profunda de cómo nuestras vidas son vividas *con y en el interior del* paisaje.

Palabras clave: Romanticismo Británico, Escuela Cínica, ruptura, paisaje, *parrhēsia*.

Where Was I?

When we consider landscape in the context of the digital we will more often than not think of virtual environments: “a computer-generated, three-dimensional representation of a setting in which the user of the technology perceives themselves to be and within which interaction takes place” (“Define virtual environment” n.p.). From this we are likely to imagine goggle-clad users engaged in training simulations, ‘walking’ through a reconstruction of a long-lost heritage site or immersed in a gaming scenario.

Virtual environments have moved a long way since the early home gaming environments such as Atari’s classic late 1970s releases *Air-Sea Battle* and *Night Driver*. However, both of these managed to conjure up different takes on what a landscape is often seen to be in an art-historical context. In *Air-Sea Battle*’s ‘anti-aircraft’ variant a slender green horizon of land provides a base for the gamer’s anti-aircraft gun to shoot down the enemy aircraft that pass to and fro in the stratified blue sky above. The stratifications of the sky giving a feeling of elevation and air in what is really a classical landscape painter’s technique for depicting sky-space and pictorial depth.

Where *Air-Sea Battle* offers a side-on, arms-length, picturesque removal from ‘reality’ *Night Driver* arguably provides a more immersive experience as gamers are charged with steering their ‘invisible’ car along the road ahead of them, at night, guided only by pixel equivalents of reflective poles. To offer some context occasional roadside houses and trees are glimpsed in the headlights as gamers guide their vehicle at varying speeds via the game console’s paddle. The car is of course invisible because we view the landscape through the TV screen-windscreen but, just for a while, the driver is within the landscape, passing through the landscape skilfully and at speed but immersed in it nonetheless.

In the case of both *Air-Sea Battle* and *Night Driver* the aesthetic landscape lineage that started with the Dutch School (in, for example, the work of Jacob van Ruisdael) could be traced through them and onwards to the work of artist Julian Opie in landscapes such as *There are Hills in the Distance* (1996) and *Winter 32* (2012).

Of course gaming is but one instance when virtual landscapes are born. But it is here that we can now immerse our gaming selves in a wide range of hyper-realistic

terrains (as well as enjoy retro-thrills in modern takes on those 1970s classics). The landscapes are now so 'life-like' that Andy Kelly was moved to pen an article for *The Guardian* newspaper entitled "GTA V to Skyrim: The 10 Most Beautiful Walks in Gaming" in which the landscapes from games such as *Dear Esther* were selected on aesthetic grounds to offer a destination bucket list for the enthusiastic gamer. Even more relevant to this article is *Sir, You Are Being Hunted* from game developer Big Robot based in Bath, England.

To situate their game Big Robot developed a procedural engine, which they have called the *British Landscape Generator*. This generator "is unique in that the intention was to generate a vision of 'British countryside,' or an approximation thereof" and in order to do this the game's designers

identified a number of features in the countryside that typify the aesthetic [they] wanted, and seem to be quintessential in British rural environments. Possibly the most important element is the 'patchwork quilt' arrangement of agricultural land, where polygonal fields are divided by drystone walls and hedgerows. (Manaugh)

The scripting and computations that help Big Robot to generate this approximated British landscape must surely only be an accelerated virtual version of the sort of physical forces that W.G. Hoskins opened a nation's eyes to in his seminal book *The Making of the English Landscape*. The *natural* landscapes of Britain are etched, folded and piled with the traces of former or ongoing human activities. The forms of the British landscape are easily read by many now as the activity that Hoskins outlined has become mainstream and not restricted to a few geographers, archaeologists and psychogeographers. We can all now appreciate that a

commonplace ditch may be the thousand-year-old boundary of a royal manor; a certain hedgebank may be even more ancient, the boundary of a Celtic estate; a certain deep and winding lane may be the work of twelfth-century peasants, some of whose names may be made known to us if we search diligently enough. (Hoskins 14)

Gregory Chaitin's notion of *natural software* that he explores in his 2012 book *Proving Darwin* can be seen as a fusion of gaming software and Hoskinian landscape evolution. Or, rather, gaming software such as *British Landscape Generator* has finally caught up with the mathematics within the landscape making these artificial gaming environments surprisingly natural. Chaitin proposes that software has been with us all along but it was only with the invention of computer software that humans could recognise this fact (14-20). As Chaitin puts it: DNA, as the body's *natural software*, could not be discovered until computing software had been invented (19-25).

Where Am I?

Beyond the virtual environments of gaming, warfare and training simulation the digital's presence in discussion of landscape must also be considered in regard to the proliferation of navigational aids and performance monitors on the market. We can track our movements via Global Positioning System (GPS) units and modulate our

physical endeavours via heart-rate monitors (HRMs) and power meters. These devices today enable a certain gamification as athletic activities, landscape experiences and topographical data merge in the interface of Strava (to take just one example) when outdoor enthusiasts compete against others (while they compete against themselves) over recognised 'segments' of landscape.²

GPS has (as with so many of these technologies) its origins in military contexts. It was created by the US Department of Defense in 1973 with the last of the 24 operational satellites being launched by 1994. Initially, military use was given primacy and civilian use was intentionally restricted through a limitation of the accuracy of the positioning data. Today, accuracy for civilians is in the region of +/- 5 to 10 metres (15 to 20 metres height) 95% of the time according to Britain's Ordnance Survey. The military continue to have slightly greater accuracy.

A GPS unit receives signals from a number of satellites and calculates the time difference between transmission and reception of the signal. From these differences the distance to the satellites is then calculated and a triangulation performed to locate the user on the earth's surface on both the x- and y-axes. However, in practice, the (in)accuracy levels of GPS can be noticeable—there may be inexplicable peaks or cut-offs in pace, or the route overlay may suggest that the user walked through the air of a corrie while they held firmly to the solid ground of the ridge. Of course, these inaccuracies can be worrying and they underline why we should not rely solely on such technologies when navigating complex terrain. But look again and these pockets of data-loss could also point to where the sensuousness of exertion lies hidden.

GPS data-overlay and heart-rate trace could be simple ways to see the (re)binding-with-landscape that exertion unfolds, but viewers, particularly if they were not participant in the activity, will have little knowledge of the broader context: conditions underfoot, meteorological considerations, ability levels of other participants, and so forth let alone more ephemeral considerations and the current fitness of the participant. This is an image of landscape not too distant from *Air-Sea Battle* in its lack of complexity.

Much remains hidden in this exerting but maybe this is partly due to the individual nature of the approach. We are dealing here with the 'self' and its relationship to the 'not-self' at the very least. First though we need to understand more about what exertion does. The dictionary etymology of 'exert' is a helpful starting point: "[–exert-, pa. ppl. Stem of L. *ex(s)erere* put forth, f. *ex-* Ex-¹ + *serere* bind, entwine, join]" (Onions 701).

So, an unbinding happens during exertion. This unbinding might be seen as a case of becoming increasingly detached from the world and moving inward as one concentrates on one's struggle. While running one can enter a sort of autopilot mode

² "Strava is a community of athletes from all over the world [...] Strava lets you experience what we call social fitness - connecting and competing with each other via mobile and online apps [...] Strava lets you track your rides and runs via your iPhone, Android or dedicated GPS device and helps you analyze and quantify your performance. Strava provides motivation and camaraderie [...]." (Strava, "Strava | About Us," 2015. Web. Accessed 31st August, 2015. <https://www.strava.com/about>).

where the mind might drift off yet the body will remain in control of forward motion and foot placement. But there is a danger in this approach where the direct reciprocity of the exertion can be misinterpreted into a binaric opposition and so become added to those unhelpful (un)couplings of *culture/nature*; *in here/out there*; and *mind/body*.

Defining

Stalking the shadows of this article are two figures: one is the Romantic and the other is the Cynic. Both of these figures have contested meanings, more specifically, common meanings, which do not fully explain the characters and, in some ways, even contradict the true models. A clue to the misreading of the models is the use of the lower case 'r' and 'c'—a Romantic is thus watered down to the unpractical and starry-eyed romantic and a Cynic becomes the cynic who is morosely sceptical of everything.

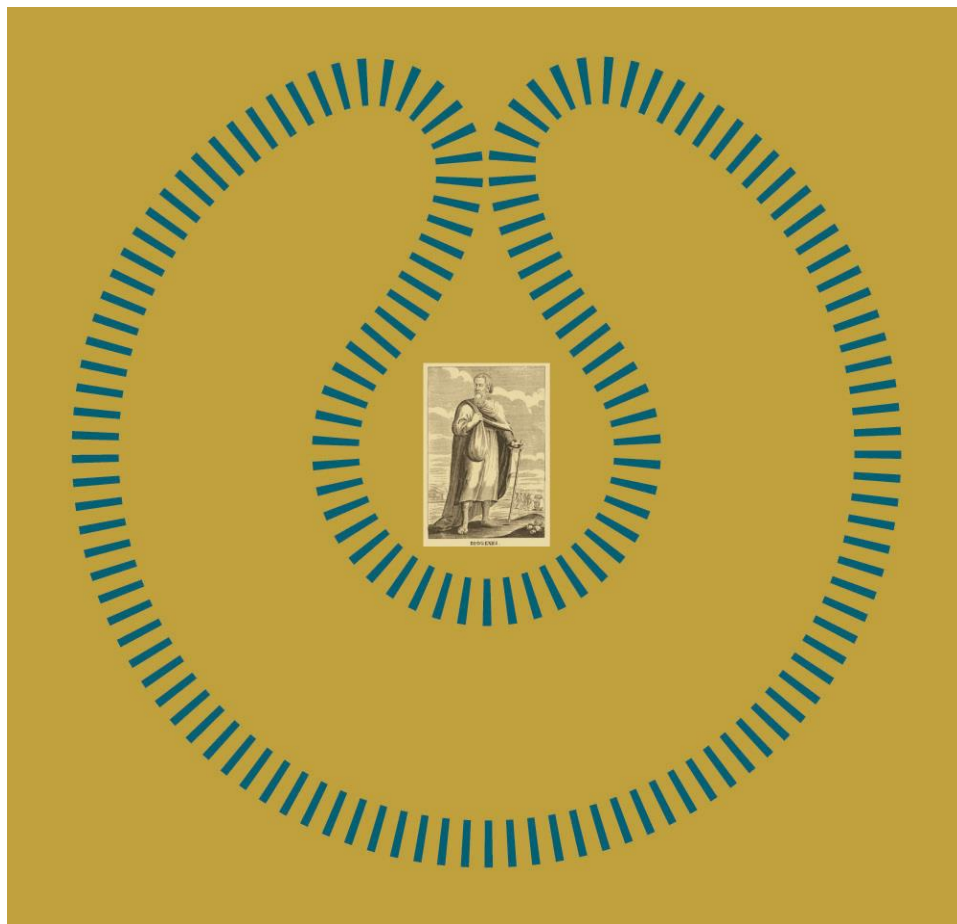
In contemporary British literature the Romantic figure still walks strongly albeit today with less swagger than in the early 1990s when Jonathan Bate's *Romantic Ecology* revived (and re-greened) the potential power of Wordsworth's writings to establish the "historical continuity of a tradition of environmental consciousness" (9). Within the visual arts through this period there has been a greater reluctance to identify with the label of Romanticism as historically a tendency towards quaintness, nostalgia and whimsy seems a (critically) greater failing in painting than in the literary arts.

As with many of the art '-isms' those individuals identified with British Romanticism did not choose to be so. Instead a general spirit and certain specifics of their work aligned with a rising mood of the time. British Romanticism had a lot in common with its continental cousins yet had a specific mood of its own. In simple terms Romanticism can be seen as a rebellion against a particular sort of neoclassical order and control that subjugated free expression and imagination. Raymond Lister notes that British Romanticism was highly moderated in comparison to Romanticism in other European countries (12). Maybe this moderation is tied to the, generally, less extreme nature of the British climate and the gentler scale of the landscape.³

Within the context of economic globalization, rapidly shifting national boundaries, unprecedented im/e-migration and worrying trends in nationalism the tie to a British identity in the title of this article could appear problematic. However, the British landscape retains an identity beyond the nation's shores; an identity that has evolved historically and in unison with the shaping of the landscape—emulating the quintessential patchwork English rural landscape the national landscape identity holds together as a series of identifiable yet dynamically interweaving localities. Big Robot employed this landscape identity in the development of their *British Landscape Generator* but as the name implies, this identity does not preclude the generation of new versions of British landscapes.

³ This relative moderation can also be noted in comparing British Land Art with its American iteration (e.g. Robert Smithson's 1970 *Spiral Jetty* required the modelling of thousands of tons of rock in Great Salt Lake, Utah).

Further strength for the Green Romantic may be gained by an alignment with the Cynic. The Cynic was the bellwether of Ancient Greek society yet lived shaman-like just beyond its limits. The Cynic dismisses societal customs (*typhos*) and hierarchies, arguing that nature will provide all that is required to live a full life in the present. The Cynic's life becomes through training, discipline and "continuous exercise" an *oeuvre* (Foucault, *The Use of Pleasure* 11, 73). This mode of existence for the Cynic places equal value on the body and the mind as Diogenes observes: "What concerns the body concerns the soul as well" (73). This blurring of traditional boundaries continues in the Cynic's identification with the cosmos—"the *cosmos* is not a human construct, but exists beyond human control and even conception" (Desmond 204)—and it is in this cosmos that the Cynic wanderer is at home.



Before we progress too far a gentle defining of *landscape* is required. The widely accepted etymology of the English word *landscape* comes through the Dutch *lantscap* to *landskip* and onward to the anglicised *landscape*. The standard dictionary definitions have *landscape* tied to sight: a vista or a view; a scene or a prospect. From here we proceed to the generally accepted reading of *landscape* art as a painted scene—this attitude is most highly refined in the Picturesque tradition which was enfolded within British Romanticism.

However, Tim Ingold argues in *Being Alive* that the derivation of the word *landscape* is actually founded in a notion of shaping. The suffix *-scape* has become etymologically muddled with the “verb *skopein*, ‘to look’. ‘Scape’, quite to the contrary, comes from Old English *sceppan* or *skyppan*, meaning ‘to shape’” (126). Ingold goes on to relate the activities of mediaeval land-shapers where the work was done: “close-up, in an immediate, muscular and visceral engagement with wood, grass and soil—the very opposite of distanced, contemplative and panoramic optic that the word ‘landscape’ conjures up in many minds today” (126). This notion of shaping within landscape leads us to consider how we engage and enmesh with the landscape, as we are active within it. Indeed, how the landscape shapes us as much as we it. As a background to the birth of British Romanticism the very way of the nation was changing—increasing industrialisation saw mechanisation of agricultural processes and a pull of rural workers away from the soil and into the new manufacturing towns. This shift was the tipping point that caused a reappraisal and re-valuing of the British landscape among certain members of society.

Landscape was considered a very poor subject for artists until the late eighteenth-century but the work of artists such as Richard Wilson and Thomas Gainsborough, whilst not completely shifting the stance of the art establishment, did enough to fire up the enthusiasm of a new generation of artists such as J.M.W. Turner, Thomas Girtin, and John Constable. These artists were able to consider Classical approaches yet combine them with (for instance) the approach of the Dutch School to chart a new course for British artists and a new way of ‘seeing’ the landscape. For Turner this required that “a clear classical structure [be] merged with movement of light and air” (Lindsay 108). And if this aesthetic rebellion ruffled a few establishment feathers along the way what did it matter? More important matters needed the attention of the landscape artist: “a new concept of nature, a concept that totally rejects the old mechanistic system of connexions and relationships, and which sees instead a highly complicated field-of-force in action” was needed (122).

In the course of this rebelling the Romantic artist would “examine and revel in all aspects of human activity and the phenomenon of the world in which we live; [and] cultivate every part of the human psyche and every aspect of [their] bodily sensations” (Lister 4). This does not sound much like the common image of the Romantic artist as self-absorbed and out of touch with the world—it sounds more like the sort of attuned being that David Abram writes of in *Spell of the Sensuous* where, by acknowledging:

links between the inner psychological world and the perceptual terrain that surrounds us, we begin to turn inside-out, loosening the psyche from its confinement within a strictly human sphere, freeing sentience to return to the sensible world that contains us. (262)

Frequently for the Romantics their attunement to a situation came about through the undertaking of strenuous physical activity. In addition to the possible episode of having himself tied to a ship’s mast, and despite his often questionable health, Turner was not averse to walking twenty-five miles in a day “rapidly sketching all the good places of composition he met” (Lindsay 26). The Wordsworths and Coleridge too were happy to

be out in the world walking and wandering in all weathers, in all terrains and at all times of day. In fact, Coleridge is sometimes credited with the first rock climb when he became stranded on a rock ledge as he descended Scafell on an August afternoon in 1802.

In his book *Mountains of the Mind* Robert Macfarlane recounts Coleridge's escapade as one instance of the poet's *gambling* (81-84). This gambling involved a literal reverse of that undertaken by Petrarch's brother in the poet's recorded ascent of Mont Ventoux. For Coleridge the challenge was in the descent—he would pick a mountain at random, climb it and then descend “where it is first *possible*” to do so and not to seek out the ‘easy’ option—for Petrarch and his brother it was all about the mode of the ascent (82).

On the 26th April 1336 Petrarch set out with his brother and two servants to climb ‘Ventosum’ ostensibly to simply “see what so great an elevation had to offer” (Petrarch n.p.). However, Petrarch's account of the expedition became a vehicle for him to discuss the human preference for looking at views rather than facing spiritual calling. By ‘chance’ Petrarch carried various texts by Saint Augustine with him and he sat down at the summit to read them and, allowing the pages to fall open at random (‘gambling?’), he read the saint's direction to “not go outwards, but travel into yourself, for truth lives in the interior of the human being” (qtd. in Gipe n.p.). Implicit in this way of thinking are the directly reciprocal, restrictive and unhelpful binaries of *in here/out there* and *mind/body*.

There is another aspect of the story which is relevant: Petrarch recounts how he continually seeks out the longer yet easier route which zig-zags lazily up the mountain side, whereas his brother struggles directly upwards via a ‘short cut’. It is the choice of two ways. In his study of Cynicism Michel Foucault discusses “the theme of the two ways [which] is frequently found in Antiquity” (*The Courage* 207). The Cynics' recognised first way was through discourses and learning (*logos*) and the second way was the short cut, but it is not easy, for it is the “arduous way which rises straight to the summit over many obstacles and which is, as it were, the silent way” (*The Courage* 207). This latter can also be described as “the way of exercise, of *askesis*, of practices of destitution and endurance” (*The Courage* 207). Of course, it is this latter way that the true Cynic follows.

The direct struggle up the steepest gradient of Mont Ventoux that Petrarch's brother followed may have been the opportunity for inner struggle and understanding and so the view ‘outward’ from the top becomes some sort of reward for this process of internalising. By apparently going deeper inwards a *herniation* occurs—the ‘outside’ folds inwards and so oppositions merge to give greater clarity and colour—the view from the summit becomes ever more magnificent.

In a beautiful instance of happenstance Chaitin has subtitled one of his book chapters *Random Walks in Software Space* and as the mathematics becomes ever more complex he warns us that things will get

a bit technical, a bit tough. We are going up a steep mountain, but I will try to explain everything in words as best I can, not just with formulas. But if you can't understand something, please just skip it and continue onwards and upwards. Just look at the scenery and try to get an overall feeling for what I am doing. (27)

His Petrarchian moment over, we climb ever higher with Chaitin, to discover that he has been working for several decades to bring mathematics and biology together in the form of *metabiology*. In developing his claim Chaitin notes that “biology is actually all about constant creativity and change [...and] sex greatly speeds up creativity” (36). Furthermore, “metabiology emphasizes biological creativity, not selfishness, and it opens the door to a completely new interpretation of Darwinian evolution” (ibid). Historically the wrong characteristic (i.e. selfishness) has been applied to the Romantics.

The mid-twentieth century appearance of the neo-Romantics did not leave a lasting legacy in British art history as, frequently, their work is ascribed to an expanded little Englander mentality born from the threat of invasion by the Nazis (and abstract expressionism). Notable exceptions are Paul Nash and Graham Sutherland who remain marginally buoyant in today's art world (often, though, as a result of their more Surrealist works) and the landscapes of Ivon Hitchens that balance Modernism and Romanticism. In the 1960s any Romantic approach to landscape definitively gave way to an apparently more hard-edged, conceptual one as Land Art pushed the focus for landscape art away from representing the land towards a more physical engagement with it—replacing the position of the alienated solitary artist/viewer with a radically immersed and interconnected attitude.⁴

Despite being limited to oil and canvas this is what Turner was perhaps seeking when he apocryphally had himself tied to a ship's mast to make preparatory sketches for his 1842 painting *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth*. Indeed, at the time when Land Art was blossoming in Britain a re-reading of the works of landscape painters such as Turner and Constable was under way in the nation's galleries offering, as Bate would do for Wordsworth in literature twenty years later, a place in art history for “environmental consciousness,” and a radical one at that (9).

Compared with writers the visual artists who are working in and around notions of landscape, nature and environment today have a much smaller impact on mainstream consciousness, as their works are generally restricted to viewing in galleries or specialist publications. Their work is also potentially more open to mis-interpretation. Hamish Fulton is one artist who has directly addressed these shortcomings especially in his more overtly political works and group walks (e.g. Fulton 24-25 and 42-43).

In a 2012 essay Jim Mooney identifies an ecosophic angle in Hamish Fulton's practice. *Ecosophy*—a combination of ecology and philosophy—was first proposed by Arne Næss in the 1970s “to serve as an individual's philosophical grounding for an acceptance of the principles or platform of deep ecology” (38). Around the time of Næss's declaration British landscape art was most highly focussed in Land Art. Or at least that was where the rebellious artists were at work as they fought the commodification of the art object albeit in a physically scaled-down version of what artists were doing in the wider expanses of the American landscape.

⁴ Recognised British land artists traditionally include the likes of Roger Ackling, Hamish Fulton, Susan Hiller, John Latham and Richard Long. Fulton has, however, distanced himself from Land Art simply claiming, “I AM NOT A LAND ARTIST BECAUSE I DON'T MAKE LAND ART” (Fulton 28).

While British artists of a previous generation (such as Ivon Hitchens) retained their commitment to painterly techniques a new generation were experimenting with photography, film, sculpture (frequently using found *natural* materials), installations and walking. Many artists were using walking as a means to an end but two artists in particular were using walking as an end in itself. In 1967, while still a student at London's Saint Martin's School of Art, Richard Long created *A Line Made by Walking*.

Long made this work by simply walking to and fro in a straight line across a Hampshire field until the grass became flattened enough that the sunlight highlighted it, he then took a photograph of the line as a record of the activity. The work remained in the landscape (and in the past), free of ownership, whilst the photographic record became the object for the gallery. The simple action for this work would become the foundation for his artistic career and freed up the minds of many artists in considering what art could be—no longer did it need actual materials let alone a plinth.

Fellow Saint Martin's student Hamish Fulton was working in this way too when, also in 1967, he tied together a group of his colleagues and tutors and led them on a walk through the streets of London. For Fulton this action and subsequent student walk works would convince him that walking was the way to practice art. Where Long re-engaged with more traditional materials in a high proportion of his work Fulton maintained a strict adherence to the notion of the walk being the art—the *artwalk* manifest in the gallery only as a distilled text or photographic signpost to all that Fulton experienced during the walk.

Within Fulton's gallery presence Jim Mooney suggests that a gap (or Lacanian *béance*) between "our contemporary cultural concerns and our relatively impoverished relationship with the natural world" is highlighted (21). As Mooney goes on to suggest, the viewer can never truly experience what Fulton has but in providing these gallery signposts maybe the artist can help the viewer move towards a position where they can recognise there is a gap and begin to address this on a personal level. This personal level gap bridging is a key tenet of ecosophy where "Self-realisation through identification [connects] the individual's unfolding to that of the whole planet" (Naess 163).

In maintaining his practice via his dictum of 'No Walk No Work' Fulton undertakes walks of exceptional duration, distance and endurance. His exertions are fundamental to his work as his experience leads to a state of engagement-with. Both Fulton and Næss are mountaineers and not afraid to stretch themselves, and we could simply consider Næss in this article for an equation that he included in his treatise on *ecosophy* where well-being (W) unfolds from a careful balancing of bodily pain (P_b), mental pain (P_m) and 'glow' (G):

$$W = \frac{G^2}{P_b + P_m}$$

Næss goes on to say that: "the usefulness of the equation [...] depends on its ability to make people try to find out what they deeply and eagerly want and thus to make them risk some pain and discomfort in its pursuit" (81).

This belief then is what Richard Askwith is subscribing to when he writes, at the end of the first chapter of *Feet in the Clouds*, of how, after a long run, he descends the fells towards the sanctuary of his car:

Thoughts of hot baths sap my every slack-legged stride. Finally, I fumble my way into my car, collapse on the passenger seat, half-change into the dry clothes I have left there, close the door, and fall asleep.

This, I should add, is what I do for fun. (6)

Or perhaps as long-distance runner, artist and PhD student Zoe Anderson explains “this was just about me being in an extreme environment, an environment in which I was so gloriously happy that I did not want it to end, even though I was at a peak of pain, even ecstasy” (Anderson).

The ‘glow’ wins out. But in the most testing of moments in the landscape something happens. As an exchange that bridges a gap these moments are perhaps only ‘felt’ within the memory of the muscles that propel one through the landscape or as a memory recalled from the comfort of that hot bath or a public bar. But surely there is something hidden in that glow, that fun, that ecstasy (that Romantic reverie?). Robert Macfarlane, in a recent BBC Scotland TV programme about poet Nan Shepherd, notes a sensual, possibly even sexual, “fizz” to Shepherd’s writing and thinking on being in the Cairngorm mountain landscape of Scotland (“The Living Mountain”). Macfarlane goes on to observe that Shepherd was “writing in a time [c.1940] when candour about physical pleasure was regarded with real suspicion, especially from a woman” (“The Living Mountain”). Whilst her candour may not have suited her time it would have found an unlikely companion in Cynical *parrhēsia*.

In *The Courage of Truth* (record of his 1984 lectures at the Collège de France) Foucault lingers long on the notion of *parrhēsia*. *Parrhēsia* simply stated is “frankness in speaking the truth” and Foucault charts its presence through Ancient Greek culture and on into Christianity observing as he goes how its usage shifts slightly and meanings multiply with each turn yet the concept retains its kernel of meaning. In *Fearless Speech* (record of his 1983 lectures at the University of California) Foucault makes it clear that his quest is not about the essence of truth but about the activity of truth-telling and the consequences that this may have (*Fearless* 5). For truth-telling is not without its risks: in fact *parrhēsia* has risk at its very core as the parrhesiastes “risks his life because he recognizes truth-telling as a duty to improve or help other people (as well as himself)” (*Fearless* 19).

This risk is undertaken by the individual through “moral duty instead of self-interest and moral apathy” (*Fearless* 20). However, the “parrhesiastic game” is not undertaken alone and the risk of the parrhesiastes must be matched by “the interlocutor’s courage in agreeing to accept the hurtful truth that he hears” (*The Courage* 20713). With dynamism evident in this ‘game’ *parrhēsia* can be seen as a fluid relationship process (I, not-I, not not-I) in which the weight shifts with every fresh move. The relationship evolves and, like Deleuze & Guattari’s *rhizome*, it is a living one actively “coming and going rather than starting and finishing” (28).

Given the interlocutor's complicity in the parrhesiastic game it could be seen as problematic to analogise this relationship to the one between the Romantic and the landscape (between *culture* and *nature*). However, if we can pull ourselves away from the static enframing of these terms by exertion in the landscape we can, through a herniating process, reach a situation where the stumbling blocks of *culture* and *nature* are left behind and we enter a more fluid relationship.⁵

Returning briefly to the digital, it is much like the processes involved in metadata tagging. Keeping in mind Chaitin's *natural software* we could consider how metadata tagging operates and organises information—how the hashtag for instance can fold into itself multiple meanings yet leave those meanings to be themselves—it is just that in the process of enfolding, new identities and new possibilities are born. The same processes are at work as the landscape becomes (re)arranged through activity at all different scales of time and space.

Perhaps like Chaitin and *natural software* we must recognise that *parrhēsia* existed long before humans—that there is a *natural parrhēsia*—and it sees the landscape demanding something of us (as much as we of it) and this demand is only opened up to us through our landscape exertions be they in the form of running and walking, or ditch-building and harvesting. With our softer lifestyles (in the West at least) we have replaced the exertions of labour with those of our pastimes.

Through physical exertion we are skewing, turning aslant, muddying the reciprocity. It is a sideways-forward movement achieved through closer appreciation of the sensual which constitutes an unbinding and this unbinding in turn frees up of our receptivity. As Nan Shepherd puts it:

one walks the flesh transparent. But no metaphor, transparent, or light as air, is adequate. The body is not made negligible, but paramount. Flesh is not annihilated but fulfilled. One is not bodiless, but essential body [...] I have walked out of the body and into the mountain. (83)

This sensual attunement is part of our parrhesiastic relationship to landscape and through this relationship “we begin to turn inside-out, loosening the psyche from its confinement within a strictly human sphere, freeing sentience to return to the sensible world that contains us” (Abram, *The Spell* 262).

Yet, still more caution is required for the:

idea that direct productive involvement with the land, unmediated by the market, results in being in some obscure sense ‘close to nature’, and the hope that such apparent immediacy is equivalent to being in a better position to *know* nature, are products of misguided desire on our part. (Reason 27)

⁵ In attempting to visualise this process of *herniation* one might depict a reniform shape trying to turn itself inside out in a movement that is both enveloping and pushing through. The form embraces but does not exclude. This form-process is “like a pineal gland, constantly reconstituting itself by changing direction, tracing an inside space but coextensive with the whole line of the outside” (Deleuze 100-101).

Landscape (and *nature*) does not demand anything of us. Landscape does not care about us but neither does it not care.⁶ Landscape (and *nature*) are social or *cultural* constructs and they stand-in for what is *out there* but in this standing-in they also stand in the way of what is *out there*. Through our sensual physical exertions we begin to *herniate* the divide that we humans have created and through these exertions “place and a mind interpenetrate till the nature of both is altered” (Shepherd 6).

But when did culture peel away from nature? In the fifth century BCE the Sophists began to drag man and nature apart through their distinction of *physis* (nature) and *nomos* (custom).⁷ The Cynics rather than reject this split acknowledge it but explain that human beings must struggle to regain their rightful place in nature (culture is a subset of nature not its opposite) and for the Cynic this is a joyful struggle rather than a Christian post-Fall suffering. As part of this struggle we humans must renounce the skins that separate us from nature: the city defences, the walls of our homes, our clothes and all the “unquestioned concatenations of customs that only lull [us] into a different sort of sleep” (Desmond 153). The true Cynic “walks abroad naked in the teeth of the wind and hardens himself to the point of feeling nothing” (Nietzsche 130).

This hardening process is vital if the Cynic is to fulfil the role of the messenger who warns humanity of its own foolishness. Paradoxically the Cynic puts himself at the limit of society through his actions but these actions are undertaken for the good of society; the Cynic delivers a truth of sorts but this truth (*parrhēsia*) hurts. Today, more than ever before, humanity has truths to face, but these truths are not of the transcendental kind; they are bloody and visceral for, “[w]e are the killers. We stink of death. We carry it with us [...] We cannot tear it away” (Baker 121).

We have been led astray by the egos of politicians and the wallets of the capitalists to a utopia from which we can only gaze through pollutant-heavy haze or rose-tinted spectacles at what we today call nature. Both of these natures are heavily mediated—nature™ or nature-lite. For the Cynic “the only ‘nature’ to be known is what one experiences here and now” but the skins we have donned insulate us from what we once knew (Desmond 138). Immediate experience becomes less valued as “we shelter ourselves from the harrowing vulnerability of bodied existence. But by the same gesture we also insulate ourselves from the deepest wellsprings of joy” (Abram, *Becoming Animal* 7). We gain a homogenized, stupefying comfort but lose the pin-sharp peaks of pain *and* pleasure.

This nature-truth is analogous to what the Cynic knows as *parrhēsia* and in our failed relationship with the cosmos comes coupled the two faces of parrhesiastic truth that concerned Foucault: the political and the ethical. At a political level we have been

⁶ In fact, as Edward Abbey has noted, the frightening thing about nature is its “implacable indifference” (191).

⁷ This division was very common in Sophistic thinking of the latter part of the fifth century BCE and can be observed in the writings of Protagoras, Hippias and Antiphon amongst others. In *Romantic Ecology* Jonathan Bate offers a detailed account of the culture/nature split as it evolves through the nineteenth century and is challenged by the writings of Wordsworth and Ruskin (62-84). Bate’s influential book, published in the vanguard of British ecocriticism, is often criticised today for its omissions and idealisations but its impact is vital in the raised awareness that the world must look to something other than out-dated binary pairings be they left/right, culture/nature or rural/urban.

wronged by our leaders and led astray by our greed and this state of affairs now endangers our own individual selves. We have lost sight of how to care for ourselves in the Foucauldian sense and now think that this process requires ever-thicker insulation against the evils of the world, the evils of nature. This evil of nature comes personified in the aggression of the gulls and foxes that attack innocent chip-eating little old ladies and sleeping babies. In these shallow tabloid summaries the exploitation of the earth's resources is all but ignored until it takes place in our own backyards—even then we can always look out of the *front* window.

Literature is one way to return attention to the guts of the ecological crisis another way is art. In a 1999 review of a Hamish Fulton exhibition John Haldane expresses concern for the neglect of landscape in contemporary British art. With artists such as Andy Goldsworthy and Chris Drury Haldane identifies a “coffee-table” appeal that loses the urgency of the topic to their “highly aesthetic surfaces” (8). Alternatively, landscape art can slip towards Jamie’s “foreshortened definition of nature” where we ignore (for instance) “the bacteria that can pull the rug from under us” (24). Haldane’s hopes for landscape are lifted by the work of Long and Fulton and he focuses his attention on Fulton in particular, lamenting the lack of a major British retrospective of his work.

This lack has now been addressed (by Tate Britain’s 2002 *Walking Journey* exhibition) yet somehow “new thinking about art and the land” has not been stimulated in the way that Haldane hoped for and treatment of the land, when it is there, in British art can become trapped within the gallery walls and the associated aesthetic override or side-tracked to ‘coffee-table’ acceptability (10). A new wave of British nature writing is blossoming and reinventing our relationship with landscape and, as with the original Romantic Movement, perhaps we can hope that the visual arts will follow the literary lead.⁸ Turner followed in Thomson’s footsteps.⁹ Long and Fulton are pioneers but others must follow *immediately* and:

Put
a foot on a rock. Choose

one route through millions of pebbles. Follow
clearly seen, sometimes pain-filled paths, or abandon
people’s spoor & artefact. (Goodwin 9)

⁸ The Recent touring exhibition *Walk On: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 Years of Art Walking* offers further scope in the realm of British landscape art although some of the contributing artists appear overly distracted by the technology that accompanies them on their art walks. The exhibition was initiated by Art Circuit Touring Exhibitions and visited various British locations through 2013 and 2014. Artists represented included younger artists such as Tim Knowles and Ingrid Pollard as well as established figures such as Hamish Fulton and Richard Long. A substantial catalogue with essays by Tim Ingold, Alistair Robinson and Mike Collier accompanied the exhibition.

⁹ J.M.W. Turner was deeply influenced by the poetry of James Thomson. For Turner, Thomson’s approach opened up a “mode of vision that looked always for movement, light change, contrasts of all kinds in landscape [and] the system of art-values that lay behind this mode” (Lindsay 60). Moreover, Thomson in his poetry “wants the image that impacts and expresses motion, change”—a sentiment that finds much sympathy in the ground covered by this article (64).

It is just that the work may not now find its home in the traditional gallery setting but may inhabit instead the terrain of hyperspace for where better to address the problems of pollution? Fulton himself has acknowledged that, “making exhibitions in the normal sense is a little out of date” (Tufnell & Wilson 107). Maybe landscape artists of the future will all present their *presences* via digital platforms. Fulton is almost here already as he asks himself, “Leave no trace?” and responds, “Electronically” (Fulton 28).

Submission received 21 January 2015 Revised version accepted 13 September 2015

Works Cited

- Abbey, Edward. *Desert Solitaire: A Season in the Wilderness*. New York: Simon & Schuster, 1968. Print.
- Abram, David. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. New York: Vintage Books, 2011. Print.
- . *The Spell of the Sensuous*. New York: Vintage Books, 1997. Print.
- Anderson, Zoë. “run/walk.” *WALK*. News page. 16 Jun 2014. Web. Accessed 8 Jan 2015. <http://walk.uk.net/news>
- Askwith, Richard. *Feet in the Clouds: A Tale of Fell-running and Obsession*. London: Aurum Press, 2005. Print.
- Baker, J.A. *The Peregrine*. New York: New York Review Books, 2005. Print.
- Bate, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London: Routledge, 1991. Print.
- Carson, Rachel. *Silent Spring*. London: Penguin, 1977. Print.
- Chaitin, Gregory. *Proving Darwin: Making Biology Mathematical*. New York: Pantheon Books, 2012. Print.
- Collier, Mike and Cynthia Morrison-Bell, eds. *Walk On: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 Years of Art Walking*. Sunderland: Art Editions North, 2013. Print.
- “Define virtual environment.” *Dictionary.com*. Web. Accessed 14th January, 2014. <http://dictionary.reference.com/browse/virtual+environment>
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Tran. Seán Hand. London: Bloomsbury, 2013. Print.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. London: Continuum, 2012. Print.
- Desmond, William. *Cynics*. Stocksfield: Acumen, 2006. Print.
- Foucault, Michel. *The Courage of Truth*. Trans. Graham Burchell. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- . *Fearless Speech*. Trans. Joseph Pearson. Los Angeles: Semiotext(e), 2001. Print.
- . *The Use of Pleasure. The History of Sexuality*. Vol. II. Trans. Robert Hurley. London: Penguin, 1992. Print.
- Fulton, Hamish. *Walking In Relation to Everything*. Birmingham: Ikon, 2002. Print.
- Fulton, Hamish and Alec Finlay. *Wild Life: Walks in the Cairngorms*. Edinburgh: Polygon Pocketbooks, 2000. Print.

- Gipe, Shayne. "Petrarch's Ascent." *Essai*. 17 May 2013. Web. Accessed 7 Jan 2015.
<http://essaiproject.org/blog/2013/5/15/petrarch>
- Goodwin, Mark. *Steps*. Sheffield: Longbarrow Press, 2014. Print.
- Haldane, John. "Back to the Land." *Art Monthly* 227 (1999): 7-10. Print.
- Hoskins, W.G. *The Making of the English Landscape*. London: Hodder & Staughton, 1960. Print.
- Ingold, Tim. *Being Alive*. London: Routledge, 2011. Print.
- Jamie, Kathleen. *Sightlines*. London: Sort of Books, 2012. Print.
- Kelly, Andy. "GTA V to Skyrim: The 10 Most Beautiful Walks in Gaming," *The Guardian*. 5 May 2014. Web. Accessed 12 Nov 2014.
<http://www.theguardian.com/technology/gallery/2014/may/05/gta-v-to-skyrim-the-ten-most-beautiful-walks-in-gaming>
- Lindsay, Jack. *JMW Turner: His Life and Work*. London: Cory, Adams & Mackay, 1966. Print.
- Lister, Raymond. *British Romantic Art*. London: G. Bell & Sons, 1973. Print.
- "The Living Mountain: A Cairngorms Journey." *Secret Knowledge*. Directed by Jon Morrice, written and presented by Robert Macfarlane. London: BBC, 2 Dec 2014. TV.
- Mabey, Richard. *The Unofficial Countryside*. Wimborne Minster: Little Toller Books, 2010.
- Macfarlane, Robert. *Mountains of the Mind: A History of Fascination*. London: Granta, 2008. Print.
- Manauagh, Geoff. "British Countryside Generator." *BLDGBLOG*. 26th Apr 2013. Web. Accessed 5 Jan 2015. <http://bldgblog.blogspot.co.uk/2013/04/british-countryside-generator.html>
- Mooney, Jim. "Advertising Nature: The Ecosophy of Hamish Fulton." *I See What You're Saying: The Materialisation of Words in Contemporary Art*. Ed. Henry Rogers. Birmingham: Ikon/BIAD, 2012. 19-30. Print.
- Næss, Arne. *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy*. Trans. David Rothenberg. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Print.
- Nietzsche, Friedrich, *Human, All Too Human*. Tran. R.J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Print.
- Ordnance Survey, "Beginner's Guide to GPS," 2015. Web. Accessed 19 Jul 2015.
<http://www.ordnancesurvey.co.uk/business-and-government/help-and-support/navigation-technology/gps-beginners-guide.html>
- Petrarch. "Letter to Dionisio da Borgo San Sepolcro." *Medieval Sourcebook: Petrarch: The Ascent of Mount Ventoux*. Aug 1998. Web. Accessed 8 Jan. 2015.
<http://legacy.fordham.edu/halsall/source/petrarch-ventoux.asp>
- Reason, David. "A Hard Singing Country." *The Unpainted Landscape*. Ed. Simon Cutts. Docking: Coracle Press, 1987. Print.
- Shepherd, Nan. *The Living Mountain*. Edinburgh: Canongate Books, 2008. Print.
- Tufnell, Ben and Andrew Wilson. *Hamish Fulton: Walking Journey*. London: Tate, 2002. Print.

Praxis y motivo: cómo y por qué hacer arte ecológico

Néstor Domínguez Varela
Universidad Complutense de Madrid, España

Resumen



Cuando aludimos al arte ecológico o a la relación entre arte y ecología estamos refiriéndonos, en realidad, a un conjunto muy heterogéneo de actividades y hechos artísticos. Tal falta de distinción da pie a errores a la hora de atribuir ciertas características a las obras bajo este apelativo y dificulta un discurso coherente a la hora de agruparlas en publicaciones, exposiciones, etc. Además, dada la relevancia de la actual crisis ecológica, una perspectiva más próxima a las necesidades del artista resulta acuciante. Este artículo repasa las principales disidencias de los teóricos sobre este tema y apoya argumentativamente la trascendencia de estas cuestiones, a la vez que realiza un análisis crítico de las soluciones y beneficios que esta perspectiva ofrece a artistas y teóricos a la hora de abordar y legitimar una obra de arte desde un punto de vista ecológico.

Palabras clave: Arte, ecología, activismo, ética, complejidad, crisis.

Abstract

When we talk about ecological art or about the relationship between art and ecology we are actually referring to a heterogeneous set of activities and artistic facts. Such lack of distinction easily leads to errors when ascribing some features to a specific art piece under the appellative of ecological. It also makes it more difficult to group them into publications, exhibitions, etc. Moreover, given the relevance of the current ecological crisis, a newer perspective, closer to the artist's needs is necessary. This article revises the main disagreements of the theorists about this subject, while it also makes a critical analysis about the solutions and benefits this perspective offers to artists and theorists when addressing and legitimizing a work of art from an ecological perspective.

Keywords: Art, ecology, activism, ethics, complexity, crisis.

Introducción

Por diminuto que pueda parecer el impacto de la creación artística sobre el medio ambiente y la ecología, nuestro campo de estudio y praxis no ha quedado libre de crítica en lo que se refiere a la sostenibilidad y legitimidad de su hacer en términos ecológicos. Diversas voces se han alzado, con perspectivas y nociones tanto de arte como de ecología más o menos actuales, y entre ellas se ha establecido un debate acerca de la pertinencia de ciertas prácticas, como los escritos por Brady, Carlson, Linttot o Simus. Por desgracia para los artistas actuales, estos ensayos se centran más en las obras que ya están hechas que en resultar de utilidad a las que están por hacer. Desde la perspectiva del artista, las miradas retrospectivas son útiles para entrar en contexto. Sin

embargo, los artistas necesitan (necesitamos) unas herramientas de análisis y reflexión crítica donde poder apoyar las obras que estén haciendo o que les gustaría realizar. El presente artículo tiene como objetivo realizar un estudio de la importancia que tiene y que debería tener la ecología en un arte que se inscribe en un contexto temporal y social de profunda crisis, tanto medioambiental, como financiera y social. Será necesario, por tanto:

- Replantearnos qué significa el vínculo entre arte y ecología.
- Considerar si es adecuado el uso que se hace del término “arte ecológico”.
- Poner bajo evaluación los procesos y los temas de las prácticas artísticas contemporáneas, tanto en su conjunto como en el ámbito del arte ecológico.
- Sugerir una serie de puntos a considerar por el artista a la hora de producir o proyectar una obra de arte en este contexto de crisis ecológica.

La perspectiva a adoptar será algo así como una primera persona del presente de indicativo. Primera persona porque el presente análisis, aunque teórico, aspira a ofrecer algunas herramientas para el hacer y el pensar de los artistas que en este momento se están planteando o ya están realizando obras cuya circunferencia interseca al menos en algún punto con la ecología. Pero también porque lanza una serie de cuestiones a aquellos artistas que no contemplan la ecología y el cuidado medioambiental a la hora de realizar sus obras, a pesar de que en estos tiempos de urgencia ecológica sí deberían hacerlo. Por tanto, en aquellos casos en que se pongan en cuestión determinadas obras de los considerados maestros o precedentes del arte ecológico, no deberían tomarse estas apreciaciones como una crítica, sino más bien como una lección tomada de nuestra herencia artística que nos puede resultar valiosa para repensar la praxis de hoy.

¿Es “arte ecológico” un término demasiado genérico?

Este artículo se asienta en un contexto de crisis ecológica de tal urgencia que no sólo ha llegado a ser considerada como catastrófica sino como irremediable. Incluso el preeminente químico James Lovelock se ha aventurado a apuntar que ya no hay vuelta atrás, acuñando el concepto de “retirada sostenible” que, a diferencia del desarrollo sostenible, acepta nuestra imposibilidad de alcanzar una manera de vivir en la Tierra sin desatar perturbaciones incontrolables y constata que lo más recomendable es dar marcha atrás y prepararnos para la catástrofe. En un contexto así, que la ecología se haya introducido en el arte y en casi cualquier ámbito de debate no es de extrañar.

Sin embargo, como casi todo en arte, la definición y la práctica de lo que se ha dado en llamar “arte ecológico” no está libre de problemas, especialmente si tenemos en cuenta que se toman como precursores de este movimiento a los artistas del *Land art*, cuyas obras se han puesto en muchos casos en entredicho desde una perspectiva medioambiental. Entendemos por un lado que, al igual que una obra en la que la mujer aparece como material (como es el caso de las antropometrías de Yves Klein) no constituye necesariamente ni un “arte de la mujer” ni un “arte feminista”, una obra que hace uso material de la naturaleza no se puede considerar “arte ecológico” o “arte ecologista”. En segundo lugar, si tenemos en cuenta que los seres humanos instituyeron

el término “naturaleza” como un muro para diferenciarse y separarse a sí mismo del feroz entorno que lo rodeaba, difícilmente puede contemplarse una identidad entre este término y la noción actual de “ecología”, que se fundamenta sobre las interacciones entre todos los seres vivos en contacto y, por tanto, incluye al hombre por definición.

Pero, ¿qué es un arte ecológico? ¿Es un arte que dialoga con la ecología o un arte que es respetuoso con el medio ambiente? Si creemos que es ambas cosas, pensémoslo así: ¿Es lo mismo un “libro sobre ecología” que un “libro ecológico”? En absoluto. En el primero de los casos, el contenido del libro versa sobre ecología, ya sea en términos teóricos, prácticos o ideológicos. En el segundo, se trata de un libro que ha sido elaborado con respeto por la ecología o que su ciclo de vida se ha diseñado para integrarse en un plan mayor de reutilización y optimización del material que lo forma. Si esto es así para un libro, entonces deberíamos diferenciar entre una obra de arte “de o sobre ecología” y una obra de arte “ecológica”. Pero he aquí uno de los problemas, ya que la presencia de la ecología se encuentra más explícita en el primero de los casos que en el segundo, pues el hecho de construir una obra con responsabilidad no necesariamente deja traslucir siempre esa preocupación por la ecología presente en el proceso creativo. Por tanto el problema toma forma de la siguiente manera: en un contexto de crisis ecológica tal como el actual ¿qué es más importante, una preocupación por realizar obras de arte ecológicamente responsables o el planteamiento de un discurso en torno al problema ecológico? Los beneficios inmediatos del primero son fácilmente medibles, mientras que los del segundo se escapan a nuestros métodos de análisis. Tal consecuencia no queda aislada en el proceso creativo o en la teoría del arte, sino que se trasluce ampliamente y se hace presente ante el espectador a veces en un grado mayor del deseado, lo que genera problemas a la hora de interpretar la obra, los cuales pueden dar lugar a sentimientos como la duda o la percepción de cierta emanación hipócrita.

Tampoco debemos quedarnos en la generalidad que supondría la expresión “arte y ecología” ya que es posible categorizar este heterogéneo grupo de obras bajo diversos tipos, dando lugar a una distinción que comprobaremos que aporta luz sobre diversas problemáticas. Una taxonomía de este conjunto de obras debería contemplar al menos los siguientes casos:

- Arte de temática ecológica: cualquier obra de arte que reflexione sobre temas como el cambio climático, el medio ambiente o la ecología, o que sean así percibidas. Su temática debe circundar la ecología en alguno de sus ámbitos pero no necesariamente debe estar constituida con una preocupación ecológica en cuanto a una construcción responsable de la misma. Por ejemplo, *Earth Telephone* de Joseph Beuys (1968) establece una línea directa con la tierra, que cobra sentido en relación a los ritos chamánicos de los que bebía el artista.
- Arte con arquitectura ecológica: son aquellas obras que utilizan en su estructura interna algún factor definitorio de la ecología, como las redes, la complejidad, los ciclos o la entropía. De nuevo, estas obras no necesariamente entrañan una construcción responsable. A esta rama correspondería *Glacier Project* (2007) de Jane McMahon (Lippard 86-87) que demuestra el poder del

hombre para imitar los ciclos naturales que se resisten a la entropía y constituye además una muestra del pequeño grupo de obras sobre cambio climático que ofrece una perspectiva positiva y esperanzadora.

- Arte de activismo ecológico: son aquellas obras especialmente reivindicativas, donde el mensaje es mucho más claro e invita especialmente a la reacción contra un problema ecológico. Estas obras no necesariamente están construidas de manera responsable pero corren un grave riesgo de resultar inefectivas y ser rechazadas si no lo hacen. Un buen ejemplo es *Operation Paydirt* (2006-presente) de Mel Chin (Weintraub), que veremos con detalle más adelante.
- Arte con responsabilidad ecológica: cualquier obra construida con responsabilidad ante la ecología y el medio ambiente y que procure no generar perjuicios ni excederse en escala innecesariamente, pero que no tenga imprescindiblemente ni temática ecológica, ni fomenta activismo, ni posea una estructura inspirada en la ecología.

Quid pro quo

Sería maravilloso pensar que de la relación entre arte y ecología se derivan amplios beneficios para ambas partes. En un contexto en el que dominaba el “arte por el arte” o el “arte autorreflexivo” la unión de éste con la ecología supuso y todavía supone beneficios considerables para la expansión de la mirada en el arte. Si bien la ecología no es la única forma de conocimiento que le ha hecho salir de su ensimismamiento, ni tampoco de modo alguno la autorreflexividad ha sido totalmente abandonada dentro de la práctica del arte ecológico, es cierto que éste encuentra un ámbito de trabajo enriquecedor y que le permite librarse de su tendencia autorrecursiva, recobrando la preocupación por temas externos a él.

La ecología ha proporcionado abundante material sobre el cual el arte ha podido poetizar. La definición de la ecología mediante redes, ciclos, sistemas complejos, etc. ha afectado profundamente al pensar y al hacer del arte. Además, su estructura fundamental (las redes o conexiones complejas) ha encajado muy bien con los propios pilares del conocimiento artístico, para el cual, propiedades como la multidimensionalidad, el equilibrio dinámico, la interconexión y la retroalimentación no son en absoluto ajenas, sino que llevan presentes en el arte desde sus inicios y son la clave fundamental de recursos como la metáfora, el ritmo o la composición.

En numerosas ocasiones las ciencias han atacado al arte señalando su ausencia de utilidad, sin embargo tal afirmación ha demostrado ser errónea por la ciencia misma. Se ha observado que esa cualidad autorreguladora propia de la ecología emerge también del uso de la principal herramienta del arte: la metáfora. En un estudio sobre la utilidad de las palabras polisémicas (Solé 203) se ha descubierto que, muy lejos de entorpecer el entendimiento de los interlocutores, estas palabras aportan cohesión y velocidad a la conversación. En un primer momento se pensó que la presencia de diferentes significados codificados bajo un mismo signo lingüístico, entorpecería el habla y daría

pie a equívocos. Sin embargo, tras estudiar concienzudamente las posiciones de estas palabras en la red del lenguaje, se llegó a la conclusión de que gracias a su presencia, la interconexión de la red aumentaba considerablemente, aproximando significados que en principio estarían mucho más alejados. Por tanto, si la metáfora, que es el principal recurso del arte, posee la misma función, unir dos cosas aparentemente alejadas, el establecimiento y difusión social de tales conexiones no podría sino ser beneficioso para la cohesión del imaginario colectivo.

Hasta aquí hemos visto casos de influencia en el terreno de lo epistemológico, pero la influencia de la ecología pasa tanto por los medios como por las temáticas del arte. El ejemplo más evidente de “medio” es la reutilización de materiales de desecho como ingredientes reciclados para la construcción de obras de arte. En estos casos, tal reutilización puede no hacerse evidente y formar parte simplemente de una filosofía de construcción de obras que no necesariamente tienen una temática ecológica, pero también puede ser una manera formal de apoyar el tema de la propia obra, como en el caso de *WEEE Man* (2005), diseñado por Paul Bonomini. Esta obra consiste en un hombre hecho a partir de los residuos tecnológicos que un ciudadano medio del Reino Unido desecha a lo largo de su vida, y pretende concienciar sobre el impacto de la actual manera de consumir, apoyándose en una página web que ofrece datos de consumo y soluciones para que el ciclo de vida de los productos se diseñe de manera semejante a cómo funcionan las redes ecológicas, en las cuales nada se desperdicia. He aquí un ejemplo de cómo puede funcionar ese intercambio: por un lado el arte absorbe un contenido sobre el cual se puede inspirar para construir una obra (el hombre representado por el consumo que realiza a lo largo de su vida) y, por otro lado, reporta un beneficio social, al promover un cambio de actitud gracias a que hace más fácil visualizar un conjunto de datos que de otro modo serían mucho más abstractos, a la vez que los hace accesibles debido a su situación en un espacio público.

De igual manera que *WEEE Man*, otras obras de arte han tenido un importante papel en la divulgación de actividades ecológicas y también a la hora de conseguir la protección de espacios naturales (se puede consultar una larga lista en la disertación realizada por Curtis, Reid y Ballard). Sin embargo, a la hora de asignar valor a esos supuestos beneficios derivados de la concienciación social o de otras prácticas derivadas de las obras de arte ecológicas, siempre surge una dificultad: el establecimiento de una medida comparativa. Como se suele debatir a raíz de las instalaciones de artistas como Christo, que a menudo intervienen en espacios naturales, los riesgos medioambientales quedan patentes, aun pese a los estudios. Por otro lado, las respuestas de rechazo ante este tipo de obras, hacen evidente que tales intervenciones poseen un claro componente “invasivo” a los ojos de una gran parte de los espectadores, que en numerosos casos puede llegar a disminuir o velar por completo el componente estético de las instalaciones. Veamos esta problemática con más detenimiento.

La percepción del espectador ante el arte ecológico

Si conseguimos mirar las obras de arte al margen de su valor estético, como mera actividad, llegaremos a percibir que generan un cierto impacto ecológico. Por ejemplo, la explotación de canteras con el fin de obtener piedra para esculturas y edificios es una actividad agresiva con el entorno; el uso de aceites, pigmentos y disolventes contamina el agua; las técnicas más recientes que abundan en el uso de resinas o metalurgia también producen un efecto sensible, etc. Si bien el impacto de estas actividades es casi despreciable si se compara con el de las grandes industrias, resulta imposible afirmar que sea nulo. Por ello, una vez que reintroducimos de nuevo el valor estético a la ecuación, es cuando el problema aparece: el daño medioambiental de una obra de arte, si bien no de forma carente de dificultad, puede medirse; sin embargo el valor estético es algo bastante más escurridizo en términos cuantitativos y, lo que es más importante en un contexto de crisis ecológica, en términos de necesidad. Justificar ciertas acciones resulta complicado aun cuando su intención es buena. Si no lo vemos tan claro en el caso del arte, utilicemos como ejemplo uno de sus hermanos: el cine. La producción de las películas que pueblan nuestras salas, pese a nutrirnos de entretenimiento o de bellas historias, genera un impacto considerable en el medio ambiente¹ y raramente le reporta ningún beneficio. En cuanto al coste, podemos decir que en California la industria del cine se encuentra entre las que más emisiones produce de gases de efecto invernadero (Corbett y Turco 14). En cuanto a los beneficios, estos son difícilmente medibles y bastante dudosos. Así pues, tanto en cine como en arte, excepto en aquellas pocas obras cuyo impacto es positivo o cero, se plantea el problema de una acuciante necesidad de responsabilidad, especialmente cuando resulta difícil afirmar o demostrar un beneficio palpable que no se limite a lo estético (Fischer 284). Tenemos muchos ejemplos clásicos que se han visto afectados por críticas relativas a la legitimidad de su producción no como arte, sino como arte que merezca la pena realizar, habida cuenta de su impacto ecológico negativo, como el ya mencionado de Christo, pero también de Smithson, Heizer o de artistas más recientes como el grupo Critical Art Ensemble. El debate está abierto y parece difícil alcanzar una resolución que agrade a todos.

En esta controversia sobre si ciertas obras de arte merecen o no la pena (en términos ecológicos), a menudo se pierde el norte de lo que es verdaderamente importante en la discusión. Los teóricos con una visión más contemporánea del arte (Brady, Lintot) a menudo contraponen sus propias ideas con otras heredadas de la visión paisajista y romántica de teóricos como Carlson, pero en ambos casos su argumentación tiende a escaparse de la mera ecología hacia la política o la estética. A Carlson se le critica duramente por su visión decimonónica del paisaje, que ha sido superada por la perspectiva postmodernista que alega que tales percepciones de lo que

¹ La producción de películas y los efectos especiales de Hollywood tienen un impacto medioambiental considerable, mucho más alto del que se puede creer, ya que llega a ser uno de los ámbitos empresariales más contaminantes de California. Aunque en ámbitos más modestos ya se han realizado esfuerzos a este respecto, algunas de las grandes compañías como Warner Bros ya están empezando a contemplar la responsabilidad ecológica en sus producciones como indican Corbett y Turco (53).

es idílico o deseado están condicionadas por la episteme de cada época, la cual es generada en buena parte por la mirada que ofrece el arte de cada periodo histórico (Simus 301-302). De igual modo, Brady (288-290) afirma que Carlson no utiliza como argumento la ecología, sino una supuesta naturalidad de los espacios. Además, la realidad muestra que los parajes que a nuestro parecer resultan idílicos no son originales en absoluto y la mano del hombre está presente en una medida muchas veces superior a la esperada. Aunque sin duda la postura de Carlson se encuentra fuera de época, como crítica a algunos de sus detractores (Simus, Fisher, Linttot), matizaremos que, si bien podemos errar a la hora de definir lo que es o no es idílico o natural, este fallo no hace cambiar el discurso ético sobre lo que es o no correcto en términos ecológicos. Es decir, aunque el método de selección de lo que es o no beneficioso pueda estar errado, sigue siendo necesario establecer distinciones.

Resulta igualmente cuestionable la argumentación de Stephanie Ross citada por Brady (290), ya que incluye un error argumentativo en su discurso ecológico cuando define las acciones de Smithson y Heizer como gestos masculinos en el entorno, en razón de su escala grandiosa, así como por la inaccesibilidad de los mismos y, de forma especialmente reveladora, por constituirse en muchos casos como horadaciones, “fisuras” o “penetraciones” en la superficie de la Tierra, la cual se ve como un ente femenino. Esta y otras críticas, surgidas desde una perspectiva más política que ecológica (Fischer 281), asumen que las actitudes masculinas son aquellas agresivas, capitalistas, expansivas; mientras que las femeninas son respetuosas, regenerativas, dadoras de vida. Si bien existen manifestaciones culturales y biológicas que justifican la producción de tal simbolismo,² a la hora de establecer a ciencia cierta el efecto negativo de tales obras en la ecología, la argumentación se revela como extraída de un contexto político no extrapolable y nos aporta escasos datos fiables, al resultar estrictamente necesario recurrir inmediatamente a otros argumentos para sostenerla. Por ejemplo, el hecho de que la conservación y la fertilización se identifiquen con lo femenino no implica que todo lo simbólicamente relacionado con la mujer sea igual de bueno para la ecología, por tanto, en esta ecuación, el término de lo femenino es prescindible a la hora de realizar una crítica puramente ecológica. Es más, si valoramos una obra como *Doble negativo*, por su impacto en la superficie de la tierra, y si somos consecuentes con una visión imparcial, debemos también tener en cuenta el efecto que supuso la extracción de mármol en las canteras, o la extracción de bloques de piedra para la construcción de una catedral o una pirámide. Por esta razón, se hace evidente que en estas críticas es, en realidad, la situación de la obra y no su mera construcción lo que llama a la alerta y nos hace señalar su improcedencia en un contexto de crisis ecológica. Simplemente no podemos dejar de ver estas obras al margen de su contexto, y puesto que este es el entorno natural, es imposible evitar que se cuelen tales valoraciones éticas y ecológicas. Desde luego, esos códigos de valor todavía se estaban formando en la época en que

² La mujer, como dadora de vida, se identifica con la tierra, de la que también nace la vida. En cambio el hombre se identifica con los elementos fálicos y por tanto con las penetraciones y horadaciones, pero también con la caza. Algunas culturas, como la egipcia, lo identifican con el río, pues de alguna manera tiene el papel de fertilizar la tierra.

Smithson y Heizer realizaron sus obras, pero es ineludible reconocer que se trata de una perspectiva de suma relevancia hoy en día a la hora de analizar las obras que se están produciendo o se van a producir. Esto resulta especialmente irónico cuando se supone que son (somos) los artistas los que trabajosamente atamos signos y significados. Con todo, en muchos casos, el artista no parece en absoluto consciente del peligro que entraña tanto para la moral básica como, en consecuencia, para la percepción de su obra, decisiones tales como la de situar o realizar una escultura en un espacio natural (o, si se quiere, un espacio percibido como natural).

Veamos estas problemáticas de percepción en algunas obras de arte. Empecemos por analizar las obras sobre las que hay menos discordancia, es decir en las que el impacto es prácticamente nulo (Goldsworthy) o incluso positivo (Helen y Newton Harrison). Estas obras son especialmente agradecidas ya que no cabe observar la presencia de elementos discordantes que enturbien la articulación temático-formal de la obra. Sin embargo, tampoco quedan sin crítica. Si reflexionamos con cierta profundidad, debido a los problemas de sostenibilidad, límite y ambiente que conlleva, en el ámbito de lo ecológico, hasta la obra de restauración ecológica de Sonfist *Time Landscape* (1965-1978-presente) es poco más que un macetero extra-grande, ya que pese a su buena intención, no resulta sostenible. Creo que hay algo enormemente contradictorio en *Time Landscape*: a pesar de la carga simbólica que contiene, el planteamiento mismo de la obra la convierte en monumento, la acota y le pone límites, lo que contradice rotundamente los principios ecológicos. De este modo, *Time Landscape*, más que un rayo de esperanza se puede contemplar como un monumento mortuario que deja entrever su deficiencia en sus propios límites, en forma de hojas apiladas contra la verja que lo protege del resto del mundo y que deja patente su parecido con un moribundo al que mantienen con vida mecánicamente, pero que se conserva aislado de los esenciales ciclos de la vida.

Incluso en el ámbito de lo expositivo están presentes las críticas. Charlesworth considera que muchas de las obras que giran en torno a esta temática transmiten un mensaje casi completamente propagandístico, matando la poesía al transformarlas en un mero comunicado de carácter explícito y turbador del estilo de: “estamos destruyendo el planeta” o “somos demasiados en el mundo”. En concreto hace referencia a la exposición *Earth: Art of a changing world* (2009), una muestra de la Royal Academy de Londres, arremetiendo tanto contra algunas obras por demasiado simples, como contra la propia exposición por la confección de la muestra, que hace perder valor a obras que en su contexto original gozaban de más interés, como es el caso de *Field* (1991) de Antony Gormley. Excluye sin embargo *Doomed* (2007), de Tracey Moffatt, que aporta un aire fresco a tanta visión catastrofista e incluso parece indicar, no nuestro destino fatal, sino nuestra extraña atracción por todo tipo de catástrofes, lo que de manera intencionada o no, ironiza y pone en entredicho el resto de la exposición.

Por supuesto que el calificativo “activista” o “reivindicativo” no sobreimpone ninguna característica deleznable por sí mismo a ninguna exposición u obra de arte, pero sí es cierto que algunas obras corren el riesgo de ser reducidas de arte a activismo. Y lo mismo sucede con algunas exposiciones, como *Beyond Green* (2005), que aun siendo

absolutamente bienintencionadas y con evidente éxito en lo tocante a hacer visibles prácticas medioambientales y de reciclaje, fracasan como exposiciones de arte, como indican Boettger (155) y Demos (17). En este sentido creo que en eventos categorizados como “exposiciones de arte”, el término “arte” debería aplicarse con más rigor. Si las propuestas son interesantes desde el punto de vista ecológico, aunque tengan un carácter de industria o diseño, soy favorable a darles difusión pública siempre y cuando se mantengan dentro de estas categorías. Si por el contrario las situamos en el terreno del arte, sólo lograremos banalizar la propia práctica artística, velar el contenido real de la exposición y confundir a los que buscan ver o hacer arte ecológico. Sin embargo, la otra cara de la moneda son acciones tan poderosas, directas y justificadas tanto desde la perspectiva del arte como del activismo ecológico como es la obra *Operation Paydirt* (2006-presente) de Mel Chin. En esta pieza, la artista pretende paliar el alto riesgo de envenenamiento que afecta a los habitantes de Nueva Orleans, riesgo ante el cual los niños son especialmente sensibles. El plomo, material extremadamente tóxico y que produce neurodegeneración, pasa de la tierra a las personas a través de la alimentación. Tras diseñar, ayudada por científicos, un sistema de limpieza de los suelos fértiles, lanzó este proyecto para conseguir la financiación necesaria, estimada en 300.000.000 dólares. Para ello pidió a los niños que creasen para ella billetes de un dólar, de modo que toda la imaginación de los niños (que es el elemento en riesgo debido al plomo) se canalizase para realizar una acción tan poderosa que se materializase en dinero virtual. Según este proyecto, este dinero debería enviarse al Congreso para su intercambio por los 300.000.000 reales que necesitan para limpiar el suelo.

Pero una vez contemplado el activismo, nos sumergimos en el peligroso debate sobre el objetivo del arte: si el objetivo principal a la hora de realizar un proyecto es producir concienciación o beneficios ecológicos, la preocupación por compaginar tal actividad con una materialización que además sea artística, genera en muchas ocasiones restricciones a la eficacia del objetivo principal. Si por el contrario, el objetivo fuese poetizar sobre un determinado aspecto de la naturaleza o del medio ambiente, o incluso sobre los cambios que se están produciendo en este mismo momento, entonces los medios materiales que mejor traten esta idea podrían traicionar la praxis medioambientalista. Planteemos un sencillo experimento mental: para promover una actitud responsable ante la tala de árboles, se distribuyen panfletos concienciadores; lo irónico es que estos panfletos provienen precisamente de la tala de árboles que es justo la actividad que está siendo criticada, de modo que se genera un conflicto. Estas campañas podrían resultar beneficiosas en el caso de que se pudiera medir el beneficio entre un estado futuro sin la campaña y el estado futuro con la campaña, y que este fuese mayor al gasto o perjuicio generado por la producción, impresión y reparto del papel. Simus (302) denomina a esto “beneficio potencial”, pero creo que sería más correcto denominarlo “virtual” ya que resulta imposible medir la diferencia entre dos estados cuando uno es real y el otro imaginario.

Estas disidencias generadas a la hora de la producción de obras de arte en torno a esta u otras temáticas sensibles (por ejemplo, obras de denuncia social como las de Santiago Sierra) deben ser tenidas en cuenta por el artista dispuesto a materializar una

idea, tanto en los casos en que se genere daño real como en los que solamente se perciba. Es decir, el artista debe tener en cuenta los beneficios o perjuicios que su obra está teniendo sobre el medio ambiente, pero sobre todo debe ser consciente de cómo sus acciones se van a percibir. Por ejemplo, una obra de ingeniería de Richard Serra puede tener un perjuicio mayor que una de Smithson o de Heizer, pero tal perjuicio no es tan evidente como en los casos de los artistas de *Land art*, precisamente por la esencia de su obra. La razón es que, a diferencia de las de Serra, el *Land art* produce una yuxtaposición con un entorno natural que hace imposible obviar el conflicto. El problema, por tanto, no tiene tanto que ver con si la obra es más o menos ecológica, sino con si está bien articulada.

Sobre la praxis contemporánea

Ya hemos precisado la indefinición que entraña hablar de “arte ecológico” cuando nos referimos a obras de arte que pueden estar o no constituidas bajo preceptos responsables con la ecología, tomar esta o no como temática, o promover o no reacciones activistas. Pero, si apuntábamos esa necesidad apremiante de respeto y conservación en un mundo azotado por una crisis ambiental que tan sólo puede ir a peor, ¿la responsabilidad ecológica no debería estar presente de manera más ubicua en la creación de cualquier obra de arte tal como señala Fisher?

Si las dunas formadas por la arena de un desierto o de una playa solitaria no hacen sino recordarnos los mecanismos geológicos que desgranaron las rocas y transportaron hasta ahí la arena, la obra del artista chino Ai Weiwei expuesta en la Tate Modern, *Pipas de girasol 2010* constata, aunque sus motivaciones sean otras, el hecho de que la humanidad ha pasado a ser también una fuerza geológica igual de fuerte, lo que ha llevado a que se hable del periodo actual de la Tierra como Antropoceno (Heartney 76), o edad marcada por la acción del hombre sobre la Tierra. Está claro que en una época en la que nuestra influencia se llega a notar incluso a nivel geológico, todas nuestras acciones, desde las más pragmáticas a las más poéticas deben ser responsables, especialmente cuando toman la magnitud de la obra de Weiwei.

Por ello, cada artista debería realizar algunas reflexiones a la hora de llevar a cabo o de proyectar una obra:

- ¿Estoy utilizando los materiales adecuados o puedo encontrar otros reciclados, reciclables, o más respetuosos con el medio ambiente?
- ¿El consumo energético de la obra es excesivo?
- ¿La dimensión es la adecuada o estoy buscando efectismo a costa de una sobredimensión o un gasto innecesario de materiales?
- ¿Mi obra va a ser percibida como dañina o abusiva?
- ¿Puede incluso resultar realmente dañina o abusiva?
- ¿Genera algún tipo de beneficio social o medioambiental?
- ¿Pueden estos beneficios medirse y evaluarse o son hipotéticos?
- ¿Es de mi responsabilidad evaluarlos antes y después o no resulta necesario?

- En definitiva, ¿merece la pena realizar mi obra o proyecto tal como está concebido o es necesaria una revisión?

Estas son algunas de las cuestiones que nos debemos plantear a la hora de proyectar una obra, especialmente si su dimensión es considerable o sus perjuicios cuantiosos (como por ejemplo, a la hora de utilizar numerosos productos tóxicos o de no saber qué hacer con los residuos de la producción). Para poner un ejemplo real, tomaré un proyecto propio.

El origen de la forma es un proyecto personal de intervención plástica en una cueva. Fundamentalmente consiste en convertir los muros y techos de un fragmento de cueva en un lienzo de luz mediante la aplicación de pintura fotoluminescente y el uso de cascos con iluminación por parte de los visitantes. Este tipo de pintura almacena la luz que incide sobre ella y la libera de forma gradual, desvaneciéndose al cabo de un tiempo, de modo que involuntariamente, los visitantes, al desplazarse por el espacio, pintarían sus propios grafismos sobre la piedra. La luz verde que produce esta pintura se encuentra entre lo mágico y lo natural, de hecho el artista brasileño Fernando Casás ha declarado en *Fosfor-essencia* que para él esta pintura, también presente en sus obras, es energía concentrada y simboliza el espíritu de la naturaleza, su fuerza hecha manifiesta.

Considero que la realización de esta propuesta en una cueva natural supondría un verdadero crimen, sin embargo existen otras opciones a evaluar: realizarla en una cueva artificial, como una excavación minera, o reconstruir un tramo de una cueva en un museo o galería. Sin embargo, ambas opciones no están libres de riesgos, veamos por qué. En el caso de la cueva artificial o mina, supondría ahorrar en la reconstrucción del soporte o entorno que simulase la cueva. Además podría reactivar un lugar abandonado y generar algún beneficio social o económico para la zona, como ya tiene de precedente el caso de *Arte, industria y territorio, una cita bianual en las minas de Ojos Negros* (2000), coordinada por Diego Arribas. Sin embargo, el hecho de utilizar productos químicos en un lugar exterior, donde las condiciones son incontrolables, y especialmente en una cueva o mina, donde la humedad suele ser alta y filtrarse por la propia roca, no sólo degradaría la pintura, sino que podría generar daños como filtraciones al suelo o a las aguas, o repercutir en el medio ambiente de los alrededores. Por tanto, esta solución resultaría desaconsejable sin realizar como mínimo unos estudios preliminares de riesgo medioambiental. Por otro lado, el mayor problema de la instalación de la obra en una galería o museo sería su reaprovechamiento o almacenamiento. Algunas obras se reconstruyen desde cero cada vez que se van a instalar en un museo, otras se almacenan por piezas y simplemente se vuelven a montar. Si su almacenaje no fuese posible, esta no parece una obra muy sostenible, especialmente debido a su tamaño. En caso contrario habría que optar por intentar realizarla por módulos o bien encontrar un espacio permanente. Por último está el problema de los materiales, ya que la pintura fotoluminiscente está compuesta de elementos artificiales que podrían no ser del todo inocuos, bien como tales o bien a la hora de producirlos. Por otro lado, la estructura que imitaría la forma de la cueva sí podría estar constituida de materiales reciclados en su mayoría.

Con unos beneficios virtuales tan difíciles de cuantificar es difícil tomar una decisión sobre si realizar la obra o cómo realizarla, pero sí que podemos descartar firmemente algunos planteamientos. Se ha desechado por ejemplo, la idea de realizarla en una cueva natural o de una manera temporal sin almacenaje posible. Asimismo, se ha determinado que para tomar una decisión correcta habría que analizar científicamente ciertos factores como la toxicidad de la pintura y los posibles efectos adversos de su utilización en una cueva artificial. Finalmente, quizás lo más importante y más duro sería estar preparados, como artistas, para la posible conclusión de que la obra, por bella que pueda ser la idea, no sea en absoluto sostenible y no deba ser realizada en las condiciones actuales. Como contrapunto, es importante recalcar que a veces los proyectos imposibles pueden llegar a gozar en un futuro de soluciones inesperadas. Al fin y al cabo la tecnología avanza rápido y la realidad virtual empieza a colarse en nuestras vidas (*Google glasses*, *Samsung Smart glasses* o *Project Morpheus* de Sony, son buenos ejemplos). Es posible que muchos proyectos de este tipo puedan existir de manera virtual si de modo real no son factibles. El tiempo lo dirá.

Conclusiones

La discusión sobre arte y ecología incumbe indudablemente a los teóricos, pero especialmente a los artistas, tanto a los que ya están concienciados o trabajan sobre esta temática como a aquellos que todavía no han puesto en cuestión si su forma de trabajar se adapta al tiempo en que viven. Por ello, la presente definición de una taxonomía del arte relacionado con la ecología, unas problemáticas en torno al mismo y un modo de actuar a la hora de practicarlo, resultan importantes para establecer un foco de atención ante estos asuntos, ya que requieren de un análisis y un debate mucho más amplios de lo que aquí es posible. Nuestra preocupación debe enfocarse más en el presente y el futuro que en el pasado y, más que batallar sobre la legitimidad de ciertos artistas, nuestra preocupación debería centrarse en utilizar como apoyo estos casos del pasado como un aprendizaje para los artistas que están trabajando a día de hoy. El método a seguir siempre ha de ser el cuestionamiento de nuestros hábitos y acciones más peligrosos. La legitimidad ecológica de algo aparentemente tan carente de utilidad inmediata como el arte es siempre controvertida, pero hay ciertos pasos que podrían fácilmente empezar a darse y cuya importancia es primordial.

Artículo recibido 13 de enero 2015

Versión final aceptada 4 de septiembre de 2015

Referencias citadas

- Arribas, Diego. *Minas de Ojos Negros: un filón por explotar*. Calamocha: CE Jiloca, 1999. Web. 20 Jun. 2015.
- Boettger, Suzaan. "Global Warnings." *Art in America* 6 (2008): 154-161 y 206-207. Web. 31 Dic. 2014.

- Brady, Emily. "Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art." *Ethics Place and Environment* 10.3 (2007): 287–300. Print.
- Brissac, Nelson. "Paisajes críticos. Robert Smithson: arte, ciencia e industria". *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* 9 (2009): 15-29. Web. 20 Jun. 2015.
- Carlson, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. London: New York: Routledge, 2000. Print.
- Casás F., Duque F., Pintado J. *Fosfor-essencia*. Río de Janeiro: CBcontemporâneabrasil Centro Cultural Cândido Mendes, 2011. Print.
- Charlesworth, J. J. "Earth: Art of a Changing World." *Exhibit* 39 (2010): 120-121. Print.
- Corbett, Charles J., and Richard P. Turco. *Sustainability in the Motion Picture Industry*. Sacramento: Integrated Waste Management Board, 2006. Web. 20 Jun. 2015.
- Curtis, David J., Nick Reid, y Guy Ballard. "Communicating Ecology Through Art: What Scientists Think." *Ecology and Society* 17.2 (2012): 3-3. Web. 1 Ene. 2012.
- Demos, T. J. "The Politics of Sustainability: Art and Ecology." *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet* (2009): 17–30. Web. 20 Jun. 2015.
- Fisher, John Andrew. "Is It Worth it? Lintott and Ethically Evaluating Environmental Art." *Ethics Place and Environment* 10.3 (2007): 279–286. Print.
- Heartney, Eleanor. "Art for the Anthropocene Era." *Art in America* 102.2 (2014): 76–81. Web. 20 Jun. 2015.
- Lintott, Sheila. "Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?" *Ethics Place and Environment* 10.3 (2007): 263–277. Print.
- Lippard, Lucy R et al. *Weather Report: Art and Climate Change*. Boulder, Colorado: Boulder Museum of Contemporary Arts, 2007. Print.
- Lovelock, James. *A Rough Ride to the Future*. Londres: Penguin UK, 2014. Print.
- Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. *Naturalmente artificial: el arte español y la naturaleza, 1968-2006*. Eds. José María Parreño, Grego Matos, y Fernando Arribas. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006. Print.
- Simus, Jason Boaz. "A Response to Emily Brady's 'Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art.'" *Ethics Place and Environment* 10.3 (2007): 301–305. Print.
- Smith, Stephanie, David and Alfred Smart Museum of Art, and Independent Curators International. *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. Chicago: Smart Museum of Art, 2005. Print.
- Solé Vicente, Ricard. *Redes complejas: del genoma a internet*. Barcelona: Tusquets, 2009. Print.
- Wallen, Ruth. "Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis." *Leonardo* 45.3 (2012): 234–242. Print.
- Weintraub, Linda. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley: University of California Press, 2012. E-book.
- Wildy, Jade. "The Artistic Progressions of Ecofeminism: The Changing Focus of Women in Environmental Art." *International Journal of the Arts in Society* 6.1 (2011): 53–66. Web.

Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. La *escritura material* de Raúl Zurita

Arnaldo Donoso Aceituno
Universidad de Concepción, Chile

Ricardo Espinaza Solar
Universidad Arturo Prat, Chile

Resumen



El objetivo de este trabajo es reflexionar acerca de la *escritura material* del poeta Raúl Zurita Canessa.¹ Por *escritura material* entendemos la práctica experimental de inscribir significados fuera del soporte papel, interviniendo materialmente en cuerpos y espacios colectivos, en un cruce entre arte visual, paisaje y escritura. A mediados de la década de 1970, Zurita imagina el cielo y el desierto como inmensas páginas. En 1982, junto al Colectivo de Acciones de Arte (CADA), el poeta consigue que cinco aviones tracen con humo blanco en el cielo de Nueva York los quince versos de su poema “La vida nueva”. Luego, en 1993, con la ayuda de maquinaria pesada, Zurita logró escribir en las arenas del Desierto de Atacama la frase “Ni pena ni miedo”, que por su extensión (3 km.) sólo puede ser leída desde el aire. Recientemente, el poeta ha presentado las primeras maquetas del proyecto *Escritura en los acantilados*. El entorno no es sólo el soporte de los poemas, también forma parte de la construcción de su sentido. “Mi intento”, señala Zurita (2013), “ha sido juntar la poesía y la naturaleza, porque finalmente son lo mismo. Siempre me han sobrecogido aquellas obras que se niegan a reconocer el límite de lo humano”. La *escritura material* emerge en un espacio entre los devenires generativos de la naturaleza y de la práctica artística para difuminar los límites entre lo humano y lo no-humano.

Palabras clave: Raúl Zurita, escritura material, poesía experimental, paisaje, agenciamiento.

Abstract

The purpose of this work is to reflect upon Chilean poet Raul Zurita Canessa's *material writing*. By *material writing* we refer to the experimental practice of recording inscriptions on a surface other than paper, intervening collective bodies and spaces physically at an intersection between visual arts, landscape, and writing. In the mid 70's, Zurita imagined the sky and the desert as immense sheets. In 1982, Zurita, together with the Colectivo de Acciones de Arte (CADA), was able to get five aircraft to trace

¹ Raúl Zurita Canessa (Santiago de Chile, 1950). Poeta, artista visual y ensayista. Premio Nacional de Literatura en el 2000. Estudió ingeniería en estructuras metálicas en la Universidad Federico Santa María, en Valparaíso. En esa misma ciudad, a comienzos de la década de 1970, conoció al poeta Juan Luis Martínez, junto a quien desarrolló una intensa actividad creativa. Durante el régimen militar, Zurita fue detenido y relegado a un barco de la Compañía Sudamericana de Vapores. Fue activo integrante del Colectivo de Acciones de Arte (CADA). La revista *Manuscritos*, dirigida por Cristián Huneeus y editada por Ronald Kay en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, sirvió de soporte para una de sus primeras publicaciones: la serie *Áreas verdes* (1974), que luego incluiría en su primer libro *Purgatorio* (1979). A éste le siguen, entre otros, *Anteparaíso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *La vida nueva* (1994), *INRI* (2003), *Los países muertos* (2006) y *Zurita* (2011). Ha efectuado diversas acciones de arte en Chile y en el extranjero.

the fifteen verses of his poem “La vida nueva” (“The new life”) with white smoke over the sky of New York. Later on, in 1993, with the help of heavy equipment, Zurita managed to write the phrase “Ni pena ni miedo” (“Neither sorrow nor fear”), which, due to its extension (3 km.), can only be read from the sky. Recently, the poet has presented his first mock-up of the project *Escritura en los acantilados* (Writing on the cliffs). The surroundings are not just the means for poems to happen, but they are also part of the construction of their sense. “My attempt”, said Zurita (2013), “has been to pull poetry and nature together, because in the end, they are the same. I have always been startled by work that refuses to acknowledge the limits of human capacity.” The material writing emerges in a space between nature’s generative development and artistic practice in order to blur the boundaries between what is human and non-human.

Keywords: Raúl Zurita, material writing, experimental poetry, landscape, assemblage.

La especificidad de la poesía de Raúl Zurita se manifiesta en su potencial de construir enclaves de expresión inéditos. En la obra de Zurita, el experimentalismo formal, el desborde de los soportes escriturales, la convivencia de la escritura con elementos de distinta índole, el uso de la visualidad, comprometen no sólo un cuestionamiento de los lindes disciplinares y genéricos, sino también nuevas formas de subjetivación devenidas de una elaboración estética de lo colectivo, lo político, la memoria, la ética y de la inextricable relación entre hombre y naturaleza.

Siguiendo las tesis de Félix Guattari sobre las condiciones actuales de la práctica creativa, proponemos situar la poesía de Zurita en el trance de lo que el pensador francés denomina “nuevo paradigma estético” o “paradigma estético procesual”, contexto en el que eclosionan nuevas prácticas sociales, políticas, artísticas y analíticas condicionadas por la estetización general de los universos de valor y la preeminencia de la noción de proceso. Se trata de prácticas en las que “la potencia estética de sentir”, la aptitud de la subjetividad creadora para autoafirmarse como foco existencial, la “contaminación directa” entre disciplinas, saberes y prácticas diversas, exigen la reevaluación constante del proceso de creación como una alternativa ética al agotamiento de la creatividad y al nihilismo. En la escritura de Raúl Zurita, tal proceso se manifiesta en un levantamiento de la “cortina de hierro ontológica” que separa lo humano y lo no humano (Guattari 130-133).

Uno de los procesos que mejor define este nuevo paradigma es la emergencia de “nuevas modalidades de subjetivación”, que actúan, metafóricamente, de modo plástico, o tal como este crea “formas sobre la base de una paleta” (Guattari 18). En ellas, concurren los elementos más heterogéneos, sean estos verbales, corporales, espaciales, artísticos, tecnocientíficos... Esta idea conecta el pensamiento de Guattari con la escritura teórica de Raúl Zurita, en específico con el ensayo titulado *Literatura, lenguaje y sociedad: 1973-1983* (1983),² texto en el que Zurita caracteriza las mutaciones del

² El trabajo presenta las conclusiones de una investigación del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), grupo de artistas e investigadores que desde 1977 realizaron numerosos trabajos de análisis cultural en el campo de las agrupaciones artísticas populares, el teatro y de las comunicaciones sociales. Entre las publicaciones del CENECA hay trabajos de Carlos Cociña, Raúl Zurita, Rodrigo Cánovas, José Joaquín Brunner, Bernardo Subercaseux, Paulina Gutiérrez y otros (Richard).

lenguaje artístico durante un periodo de la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990), sobre todo en el territorio de las representaciones y categorizaciones que operan en el sujeto y la sociedad. A partir del análisis de un corpus de obras líricas escritas en el curso de diez años desde el golpe de Estado de 1973—que incluye dos libros de su autoría, *Purgatorio* (1972) y *Anteparaíso* (1982)—Zurita observa una vuelta al experimentalismo vanguardista, un movimiento de autoafirmación del sujeto como agente de la creación artística—pero, al mismo tiempo, una pretensión de colectividad originada en “la pérdida de las garantías del mundo ‘natural’”—y una complejización de los códigos expresivos y un uso de elementos materiales y visuales, de soportes corporales y paisajísticos (Zurita, “Chile” 322-325).³ A este último respecto, una de las conclusiones a las que llega Zurita es que el paisaje deja de ser visto “como una realidad externa”, a diferencia de las representaciones paisajísticas de la tradición (Mistral, Neruda o De Rokha), pasando a constituir “escenarios puramente mentales o pantallas donde el sujeto proyecta sus emociones” (329).⁴

Suscribir esta tesis pasando por alto la falta de una definición de paisaje y su confusión con el concepto de escenario representa un serio problema metodológico. A fin de complementar las ideas de Zurita, convengamos que el paisaje no es un mero lugar físico, sino una construcción cultural compleja, diferente a la noción de escenario. El paisaje es una producción particular de un observador, es un punto de vista más que una construcción estética. Los paisajes son medios de intercambios simbólicos y materiales presentes en todas las culturas. A través de ellos es posible formar, modelar y conservar identidades individuales y colectivas, así como reconocer al *otro* y la alteridad de la naturaleza. Un escenario, por contraparte, no comporta el valor de culto o aura de un paisaje; más exactamente, no comporta la interpretación, las ideas, las sensaciones y los sentimientos que se elaboran a partir de la observación de un lugar concreto (Maderuelo, *El paisaje* 119-121; Maderuelo, “Aquello” 23; Sarlo 19).

Actualmente, existe en las humanidades y las ciencias sociales un renovado interés por los estudios del paisaje. Conceptos diversos como performance, agencia, flujo, afecto, práctica, corporización, proceso, poder o memoria avanzan a igual paso que los de texto, representación, interpretación, punto de vista o construcción estética (Maderuelo, *El paisaje* 9-11; Wilye 60, Waterton 66; Sarlo 19). En este contexto, los estudios ecocríticos trabajan con un sentido pragmático y material asociado a la idea de paisaje, una comprensión transdisciplinar en que los paisajes y los cuerpos que los componen no sólo significan o simbolizan, sino que tienen el poder transformar nuestra realidad. Más que una fuente de experiencias estéticas ligadas a la contemplación, el paisaje es considerado por la ecocrítica como un delicado balance de cultura y

³ Como se aprecia en la sección de referencias, las citas no provienen del texto original, sino de “Chile: Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)”, versión del estudio publicada en el volumen *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización* (1985), dirigido por el crítico Hernán Vidal.

⁴ Es cuestionable esta noción cerrada de “paisaje” como “realidad externa” en la gran poesía chilena. En nuestro concepto, la infiltración de los cuerpos y materias no-humanas interactúan con los sujetos textuales de la escritura de Neruda, Mistral y de Rokha. Lo extrahumano es imprescindible para la construcción de subjetividades en ciertas zonas de sus obras, siendo siempre un producto, una composición colectiva, no sólo en el sentido social, sino también ecológico.

naturaleza, un intercambio de afectos y flujos, de memorias y narrativas humanas y no humanas (Iovino 31).

Al desplazar la reflexión ecocrítica al estudio de la imaginación paisajística en la poesía de Raúl Zurita no deja de reverberar en el horizonte teórico la categoría fenomenológica de *inmensidad íntima*, acuñada por Gastón Bachelard, y definida como una “intensidad de ser” que emerge ante la vastedad de un espacio o cuerpo que nos “encierra en una afectividad” que expande nuestro mundo íntimo, de tal modo que este y mundo exterior “se hacen consonantes” (177-178). “El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje”, señala Alain Roger (23), y en la poesía de Zurita, el desierto de Atacama, la Cordillera de los Andes y de la Costa, la Patagonia y los ríos del sur de Chile representan materialidades y atmósferas que aproximan al sujeto poético a la visión de una *inmensidad* que deviene *íntima*. En este nivel, el sujeto “está entero en una imagen poética, porque si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen” (Bachelard 16).

En el discurso teórico-crítico de Zurita, lo anterior se conecta con una presentación de 1978, en el Goethe Institut en Santiago de Chile, donde el poeta se preguntaba cuál debía ser el soporte de la práctica artística: “Todo aquello que me resta por vida, ese es el soporte [...] El soporte es nuestra propia vida objetivada... porque a través de ella se va novelando el paisaje” (Neustadt 29). Esta noción maquínica del proceso creativo es tanto más abstracta en su poesía. La serie de paisajes virtuales que forman parte de sus primeras publicaciones, las “áreas no regidas”, los “sub-espacios”, el “espacio vacío”, las “geometrías no euclidianas”, se definen más por sus relaciones especulativas, semióticas, sintácticas y lógicas al interior del poema que por su convivencia o interacción material (cf. Cánovas). Lo interesante para nosotros es que estos paisajes virtuales funcionan en dimensiones en que las leyes físicas se tensionan, aceleran, lentifican, revierten o suspenden: “Helo aquí / suspendido en el aire / el Desierto de Atacama” (*Purgatorio* 33); “Y entonces en este país de nevados por un instante / se volvieron a ver todas las cordilleras tendidas en el / horizonte transparentes traspasadas de luz” (*Anteparaíso* 79).

La génesis de este procedimiento se encuentra en el diálogo crítico del autor con sus contemporáneos. Como se sabe, Raúl Zurita integró el Colectivo de Acciones de Arte (CADA),⁵ colectivo experimental de avanzada cuyo programa antidictatorial revitalizó la práctica creativa al hacer dialogar productivamente las reivindicaciones culturales, sociales y políticas (Richard 39). El CADA supo exteriorizar un espacio crítico y reflexivo hasta ese momento clausurado: el espacio compartido entre arte, utopía, justicia social y memoria colectiva. Las nociones de trabajo material y de memoria definían su quehacer.

⁵ El CADA fue formado en 1979 por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita. El grupo es una de varias tentativas artísticas interdisciplinarias, experimentales y antidictatoriales que pueden agruparse bajo el rótulo de *escena de avanzada*, *nueva escena* o *neovanguardia*. La escena de avanzada planteó una revitalización crítico-creativa de los lenguajes, las técnicas, los géneros, y la difusión de las artes. Las acciones principales de arte del CADA “Para no morir de hambre en el arte” (1979), “Inversión de escena” (1979), “Ay Sudamérica” (1981), “Residuos americanos” (1983), “No +” (1983-1984) y “Viuda” (1985), fueron parte de un proyecto que pretendía desestabilizar y transformar las estructuras sociales en el contexto dictatorial (Neustadt 23-25, Richard 37-49). Estuvo vigente hasta 1985.

Sus acciones de arte integraban la poesía, la performance y las artes visuales en una práctica denominada *escultura social*; esto es, como explican sus integrantes en un ensayo sobre la acción “Para no morir de hambre en el arte”, publicado en 1979 en la revista (contra)cultural *La Bicicleta*, “una obra o acción de arte que intenta, mediante la intervención, organizar el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo, primero, de hacerlo visible y luego, más vivible [...] es escultura en cuanto organiza volumétricamente un material como arte; es social en cuanto ese material es nuestra realidad colectiva” (Neustadt 19, 39).

La estrategia de difusión del CADA fue la propia de cualquier vanguardia: la puesta en crisis de las condiciones y procedimientos del arte (Bürger 51-58). Nelly Richard señala que las obras “más audaces y desafiantes” del periodo dictatorial, como las del CADA, producían signos comunicables, pero difíciles de descifrar (17). Las obras de avanzada, puntualiza por su parte Adriana Valdés, “mantenían una tersura aparente, y tras esa superficie proliferaban los subentendidos, las complicidades las ambigüedades, el ‘decir una cosa con otra’, si es que a ‘cosa’ le podemos atribuir un sentido más bien lacaniano y muy amenazante: la de lo absolutamente reprimido, lo que no llega a articularse” (36).

Antes del CADA, a mediados de la década de 1970, Zurita había entablado relación con poetas y artistas visuales como Ronald Kay y Juan Luis Martínez. Por esos años, imagina el cielo y el desierto como inmensas páginas. Vestigios de esos proyectos se encuentran en una serie de poemas inéditos escritos entre 1974 y 1978 (Neustadt 27-28). Años después, en 1982, Zurita escribió en el cielo de Nueva York los quince versos de su poema “La vida nueva”. Luego, en 1993, consiguió escribir en el Desierto de Atacama el poema “Ni pena ni miedo”, frase que se extiende tres kilómetros sobre el desierto y sólo puede ser leída desde el aire. Recientemente, Zurita ha montado la muestra *Escritura Material*, una exposición de manuscritos, primeras ediciones, poemas escritos con tiza en pizarras, luego borrados por el aleteo de palomas, y registros gráficos de las intervenciones del poeta en el cielo de Nueva York y en el Desierto de Atacama. En la muestra también se presentó la maqueta del proyecto “Escritura en los acantilados”, una tercera intervención que pretende inscribir en los acantilados del norte de Chile veintidós versos que solo podrán ser leídos desde el mar.⁶

En adelante, nos interesa reflexionar sobre el desborde de los soportes escriturales en la práctica poética zuritiana, en especial sobre el uso del entorno. Para efectos de este trabajo, adoptamos el concepto de *escritura material* como categoría específica de estudio que refiere a una práctica poética experimental de inscribir signos lingüísticos fuera del soporte papel, interviniendo materialmente en cuerpos y espacios colectivos en un cruce entre arte visual, paisaje y escritura.

⁶ Es interesante indicar que Zurita también pensó servirse de la experiencia en el uso artístico del láser del artista italiano Maurizio Mochetti para dibujar un rostro en la Antártica (Neustadt 89).

Zurita, *land art* y arte ecológico

Si bien no es el objetivo de este trabajo reflexionar acerca de la adscripción de los proyectos de *escritura material* de Zurita al *land art* o al arte ecológico, digamos tangencialmente que su lenguaje poético/visual constituye una “salida-de-marco” (Richard 42), metáfora de la transgresión a los márgenes institucionales y disciplinares que puede caracterizar tanto al *land art* como al arte ecológico. En ocasiones, ambos conceptos, *land art* y arte ecológico, son confundidos o usados indistintamente cuando se quiere señalar obras gestadas en “espacios naturales”. Pero, *land art* y arte ecológico son dos conceptos que es necesario diferenciar.⁷

De acuerdo a John K. Grande, el *land art* fue una reacción al arte de las galerías que se propuso transformar espacios naturales realizando movimientos de tierra o disponiendo en ella materiales diversos. Concebido a finales de la década de 1960, e inspirado en los monolitos arcaicos, el *land art* es, en alguna medida, una “imposición al paisaje” (22), el que constituía un marco en el que era posible inscribir plásticamente un concepto a gran escala o, al menos, a una escala que superase la del cuerpo humano. Por consiguiente, las obras del *land art* requieren ser contempladas desde la distancia (Maderuelo, *El espacio* 64).⁸

Por su parte, el arte ecológico se precia de ser una manifestación estética “sensible a la tierra” (49) que se aleja de la “imposición al paisaje” para acercarse más a una integración arte-naturaleza o interconexión entre lo humano y lo no humano desde un sentido ético de responsabilidad de lo creado, una conciencia ecológica activa del artista y una integración de los sujetos textuales en una *trama* de relaciones con el entorno, la ciencia, la tecnología, el arte, cuerpos humanos y no humanos, vivos y no vivos (Morton). El arte ecológico no está obligado a la cláusula del *in situ* del *land art*, ya que admite otras posibilidades, cruces disciplinares, escalas, formatos y escenarios—pensamos, en un amplio espectro que va, por ejemplo, desde algunas de las obras visuales del chileno Juan Downey, en especial la serie *Life Cycles* (1970-1975), hasta el proyecto *Biophilia* de Björk. Así, parece que es más adecuado utilizar la idea de flujo, estudio y pliegue con el entorno para el arte ecológico, en contraste con la de transformación o instalación del *land art*.

Juan Soros ha vinculado el *land art* con la poesía de Zurita en un sentido muy específico: observa que cualquier discurso zuritiano siempre incluye un componente visual que *espacializa* el campo textual. A través de ese gesto, Zurita actualiza los procedimientos de la vanguardia histórica y su impronta política (“Blurring” 227-228).

⁷ Una de las anécdotas del grupo CADA pasa, curiosamente, por la confusión de ambos términos. En junio de 1981, la artista Lotty Rosenfeld dirige una carta a la Dirección de Aeronáutica de la Fuerza Aérea de Chile, con el objeto de solicitar autorización para lanzar sobre Santiago, la capital de Chile, 400.000 panfletos desde seis avionetas. El trabajo de arte en cuestión se titulaba “Ay Sudamérica”, y en la misiva se le situaba en la línea artística del “land-art o arte ecológico” (*sic*). “La obra”, argumentaba Rosenfeld, “es una escultura sobre el cielo de la ciudad” (Neustadt 34, 146-147). La vinculación de “Ay Sudamérica” con el *land art* y el arte ecológico era, claramente, parte de la estrategia del CADA para burlar la censura dictatorial.

⁸ Las pequeñas instalaciones de Cecilia Vicuña, como *Casa espiral* (1966) o *Guardián* (1967), ¿no corresponderán a una variante del *land art*? Ver http://www.ceciliavicuna.org/esp_fotografias.htm

Soros ensaya una genealogía de precursores de la *escritura material* de Zurita, entre los que destacan Michael Heizer y sus intervenciones en Nevada (*Nine Nevada Depressions*, 1968; *Double Negative*, 1969), Robert Smithson y sus *earthworks* (como *Spiral Jetty*, 1970), Dennis Oppenheim con su escritura en el cielo (p. ej. *Whirpool*, 1973) y Robert Morris por su trabajo teórico-crítico (especialmente por “Aligned with Nazca”, 1975). Más que formalizar una filiación, Soros sitúa la poesía de Zurita en el contexto de las artes visuales contemporáneas al operativizar una definición del *land art* que lo vincula a un discurso políticamente incorrecto y a una perspectiva poscolonial (232). Con todo, no hay mención alguna a lo que el CADA denominaba *escultura social*, concepto que nos parece fundamental si se quiere profundizar en las relaciones entre el *land art* y la producción artística zuritiana.

En el ámbito latinoamericano, agreguemos, la obra de Zurita puede conectarse, por ejemplo, con el trabajo plástico del peruano Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), de la chilena Cecilia Vicuña (1948), de la argentina Mónica Millán (1960) o de la mexicana Yolanda Gutiérrez (1970), quienes, desde diferentes perspectivas, han reflexionado sobre la espacialización de los signos y la reinención textual de los espacios materiales en pos de una comprensión más fluida de las relaciones entre lo humano y lo extrahumano.

En un texto que acompañó la exposición *Paisaje infinito de las costas del Perú* (1977), Eielson conceptúa el desierto como un “gran lienzo”—recordemos que Zurita imaginó, a mediados de la década de 1970, el desierto y el cielo como “inmensas páginas”—en el que se inscriben los accidentes de una naturaleza creativa y dinámica. En esta etapa de su producción, Eielson impone a la práctica pictórica procedimientos estéticos que imitan los accidentes geológicos que se *inscriben* en el desierto, como la erosión por el viento o los cambios de temperatura. De acuerdo al artista peruano, tales materiales y eventos nos recuerdan “nuestra propia condición carnal y su ineludible epílogo”, así como la “cuantiosa vida subterránea” del desierto (Eielson 271-272), lo que no está lejos, en cierto modo, de la noción de *inmensidad íntima* que revisábamos líneas más arriba.

Las instalaciones de Gutiérrez y Millán comparten esta visión al hablarnos de los flujos entre trabajo artesanal, materias y entorno. La obra *Santuario* (1995) de Gutiérrez no es sólo una instalación, sino una estructura ecosistémica construida para albergar pájaros de la cuenca del lago Xochimilco, cuyo hábitat fue destruido en 1994 por el paso de dos huracanes. Por su parte, el trabajo de Millán con tejedores tradicionales del Paraguay, cultores del bordado Ao Pa'i, la llevó a montar obras como *Picnic a orillas del río Paraná* (2007), instalación que integra piezas textiles y sonidos de agua para recrear el paisaje original.

En la misma línea de rescate de prácticas tradicionales, la poeta y artista visual chilena Cecilia Vicuña ha trabajado el concepto de *lo precario* como poética espacial. Vicuña traza líneas que unen cuerpos heterogéneos. De allí el especial uso que hace del *quipu* ('nudo' en quechua), sistema de cuerdas anudadas desarrollado por las civilizaciones andinas para diversos usos prácticos como cuentas, estadísticas, registro de fechas y hechos, tareas o historias. La construcción de un *Quipu Menstrual* a dos mil

metros de altura en los Nevados de El Plomo en 2006, visualiza las relaciones entre género, memoria, política y ecología. Este grueso vellón de lana roja y sin hilar ha sido protagonista de varias intervenciones en espacios naturales y urbanos en defensa de los glaciares chilenos.

La escritura material de Raúl Zurita

Si hay una constante en las obras mencionadas es el trazo de una espacialidad que pone en diálogo territorios, espacios, significados, discursos, textos y materias heterogéneas. En el caso de Zurita, dicha espacialidad se circunscribe a la superficie material que ocupa y recorta la escritura, lo que puede ejemplificarse con sus acciones de arte, como la escritura en el cielo de 1982, la escritura en el desierto de 1993 y el proyecto de escritura en los acantilados.

En la primera acción de esta serie, concertada por Zurita y algunos miembros del CADA, cinco aviones sobrevolaron el distrito metropolitano del Bronx, en Nueva York, escribiendo con humo blanco los quince versos del poema “La vida nueva”. Esta clara alusión transtextual a *La vita nuova* de Dante, se propone como un texto que elabora de modo anafórico quince aparentes definiciones de dios, que más bien son un llamado a pensar la situación humana: “MI DIOS ES HAMBRE / MI DIOS ES NIEVE / MI DIOS ES NO / MI DIOS ES DESENGAÑO / MI DIOS ES CARROÑA / MI DIOS ES PARAÍSO / MI DIOS ES PAMPA / MI DIOS ES CHICANO / MI DIOS ES CÁNCER / MI DIOS ES VACÍO / MI DIOS ES HERIDA / MI DIOS ES GHETTO / MI DIOS ES DOLOR / MI DIOS ES MI AMOR DE DIOS”.

Tanto el poema como el registro fotográfico de la acción, captado por Juan Downey, fueron incluidos en *Anteparaíso*, libro de Zurita publicado en octubre de 1982. La intervención representaba, en palabras de Zurita, la situación histórica de las minorías y los segregados (Neustadt 84-85). Con todo, el marco interpretativo de este homenaje tiene un doble fondo: es un homenaje a las minorías de parte de un sudamericano cuyo país está en dictadura tras el derrocamiento de un proyecto socialista-democrático.

De acuerdo al plan original, la acción no debía ser vista por el poeta. Zurita había planeado cegarse con ácido antes de que los aviones escribieran los versos en el cielo. El poeta se arrojó un químico al rostro, pero, por fortuna, sus ojos no resultaron dañados. De allí que planteemos que la acción no se desarrolló totalmente, y por lo tanto, se aproxima a lo fragmentario. El manifiesto que acompañaba las *Escrituras en el cielo* planteaba “la utopía de lo ilimitado”. La escenificación de las *Escrituras en el cielo* sugiere una experiencia límite del lenguaje y la literatura: en un nivel, la poesía accede a la pura exterioridad material, lo que equivale a una reelaboración de experiencias en el territorio de lo colectivo. Si la síntesis *arte=vida* plantea lo real como un todo “sin límites formales entre los distintos regímenes de experiencia y discursos” (Richard 43-44), entonces, la escritura en el cielo nos conduce a pensar en la noción deleuzeana de agenciamiento, es decir, en las alianzas o aleaciones de signos y cuerpos heterogéneos.

En este sentido, no hay sujeto de la enunciación, sino que la enunciación es producida por un agente colectivo, que incluye el soporte (el cielo) y lo escrito (el

humo). Ambos, cielo y humo, son absolutamente inasibles. “La vida nueva” virtualiza las conexiones de agencias múltiples cuyo contacto y juego sólo solo dirigen a un resultado: la desaparición de lo escrito en una aérea “danza de materias y significados”, en una impredecible “coreografía del devenir” (Iovino y Oppermann 450, 454).

En otro nivel de análisis se encuentra la relación entre la escritura en los cielos y el desvanecimiento de las coordenadas espacio-temporales en la edad postindustrial y posmoderna. Este es también un problema ecológico, al que Paul Virilio ha llamado “ecología gris”. De acuerdo a Paul Virilio, la práctica estética de la desaparición es un juego de velocidades en el que lo humano se enfrenta al objeto de la técnica y la tecnociencia (90). Paradójicamente, registro fotográfico y la grabación de un video es la única forma de recuperar la “huella de la nada” (Baudrillard) del poema.

Por otra parte, el proyecto de escritura en el Desierto de Atacama se desarrolló en agosto de 1993, tres años después del derrocamiento de Pinochet en las urnas. La idea también tuvo su génesis en los años 70 y contempló la escritura del poema “Ni pena ni miedo”, geoglifo que se extiende por tres kilómetros en las arenas del desierto y sólo puede ser leído desde el aire. Originalmente, Zurita quería “estampar sobre la frase un rostro humano”. De esta manera, nuevamente la acción no concluyó: es sólo un fragmento. Otra muestra de lo fragmental de “Ni pena ni miedo” es que intertextualiza con *Purgatorio* (1979), específicamente con su portada y los poemas dedicados al Desierto de Atacama, y con *La vida nueva* (1994), libro donde se incluyen fotografías del geoglifo.

La tipografía utilizada para la escritura en el desierto es la del *Silabario Americano* (1945) del pedagogo chileno Adrián Dufflocq Galdames y se asemeja a la letra manuscrita. Para lograr este efecto, Zurita tuvo acceso a retroexcavadoras, maquinaria pesada y un equipo multidisciplinario de ingenieros, científicos, geólogos y técnicos del Ministerio de Obras Públicas (MOP) además de la ayuda económica del Estado de Chile y de empresarios. Lo anterior y la actual posibilidad de visitar el poema remotamente con la herramienta Google Earth explicitan su dimensión tecnocientífica; lo mismo la reciente restauración del geoglifo.

“Los objetos del arte y de deseo”, sostiene Guattari, “se aprehenden en territorios existenciales que son a la vez cuerpo propio o espacio vivido” (117). Si las letras de un poema sobre la página vienen a ser “las múltiples perforaciones de un cuerpo herido” (Zurita, *Sobre el amor* 30), el desierto corporiza un país y un continente herido. Hay consenso en que el poema “Ni pena ni miedo” interpreta la sutura, la cicatriz, del trauma de la dictadura, el desmantelamiento de la democracia, los exonerados, encarcelados, torturados, muertos y desaparecidos. Durante la dictadura se registraron numerosos casos de violaciones a los derechos humanos cuyo escenario fue el desierto; de allí la importancia de reterritorializar el Desierto de Atacama para intervenir los sentidos de las construcciones discursivas que lo asocian al dolor, a la soledad y al miedo, a la inmutabilidad, pasividad e infertilidad.⁹

⁹ Para profundizar en este punto, véase el *Informe Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (Informe Rettig, 1990) y el *Informe de la Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura* (Informe Valech, 2011). Asimismo, sugerimos

La apropiación de la historia de la escritura en el desierto de Zurita, según Nelly Richard, “suprime el conflicto de la relación entre el pasado, presente y futuro [...] conflicto] que servía al gesto neovanguardista para intervenir en contra del pasado y en favor del futuro” (51). Al decir de Raúl Zurita, la escritura en el desierto es la traducción a varias voces de un monólogo intemporal que acompaña al hombre en su devenir histórico: “La única voz hoy en el mundo es la voz del desierto” (Neustadt 88). En el desierto, el aquí parece ser *ninguna parte*. Su neutralidad es similar a la que el autor se entrega al escribir, es decir, a la “fascinación de la ausencia de tiempo” (Blanchot 25), cuando “el ‘Yo’ que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un ‘Él’ sin rostro [...] ni futuro” (26).

A diferencia de la “estética de la desaparición” (Virilio) que observamos en las *Escrituras en el cielo*, el poema “Ni pena ni miedo” está pensado, según su autor, para perdurar en el tiempo “hasta confundirse con los cientos de otros dibujos que están estampados en el desierto, hasta mimetizarse con las líneas de Nazca y con los que vengan”, cuando Raúl Zurita no sea más que una “abstracción más como las palabras ‘Platón’, ‘Nazca’, ‘Tihuantisuyo’” (Neustadt 88). La dimensión palimpséstica de “Ni pena ni miedo” coteja la conmovedora imagen que cierra *Las palabras y las cosas* de Foucault, el rostro dibujado en las arenas y borrado para siempre por la marea, al reterritorializar las nociones de sujeto, de escritura, de arte, de permanencia, de trabajo y de memoria, al inscribirlas materialmente en el desierto.

Aunque el poema escrito en el desierto es percibido por Zurita como “algo íntimo”, al mismo tiempo excede su autoría, pues le pertenece “al desierto” (Neustadt 88). No se trata, como afirma Manuel DeLanda, de “extender la subjetividad a las cosas [...] sino evitar la distinción sujeto/objeto para hablar sobre los *pliegues* entre lo humano y lo no humano” (Iovino 86, traducción propia, énfasis nuestro). Se trata, entonces, de densificar el espacio de enunciación con algo más real, *más vivo*, más que humano. Esto implica relevar la agencia de las *cosas* en esos textos que denominamos *paisajes* e igualmente considerar como *textos* a las materias y cuerpos que los componen. Si Neruda en “Alturas de Macchu Picchu” del *Canto General* (1950) decía “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”, Zurita sale al ruedo con un relevo del vate coral y telúrico, no para poner bajo su tutela las materias, sino para conectar cuerpos, flujos y espacios.

Durante 2013 y parte de 2014 la muestra *Escritura Material* recorrió diversas salas de exposiciones en Chile. En ella, Raúl Zurita presentó las maquetas de su proyecto *Escritura en los acantilados* del norte de Chile. El propósito de Zurita es plasmar otra vez textos que puedan leerse únicamente desde la distancia. Un factor nuevo es que la inscripción se realizaría en el espacio que media entre dos materias de distinta naturaleza, pero que se encuentran en permanente contacto y modifican en forma lenta y mutua. La impasibilidad y resistencia del acantilado agencia con el insistente y viscoso movimiento del mar en un juego narrativo de velocidades y lentitudes, de transformación, erosión, proliferación y modificación constantes. Huelga indicar que el proyecto es anterior a la exhibición, pues fotografías y fotomontajes de acantilados

la lectura del libro de Brian Loveman y Elizabeth Lira, *El espejismo de la reconciliación política: Chile 1990-2002*. Santiago: Lom, 2002.

intervenidos con versos del poema “Verás”, ya se encuentran en *Zurita*, poemario publicado en 2010.

A modo general, se concluye que la escritura de Zurita problematiza y trae a colación la historia chilena reciente—y, por extensión, la sudamericana, cuando no toda la historia de la humanidad—, la puesta en crisis de la capacidad simbólica y representativa del lenguaje, la comprensión espacio-temporal contemporánea y, muy especialmente, aquellas narrativas más complejas, abarcadoras y dinámicas, definidas por flujos y relaciones materiales de fuerzas no-humanas y humanas.

En su ensayo *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio* (2000) el poeta reflexiona sobre el presente y el devenir humano desde la infinitud de poemas, epopeyas y cantos creados por el hombre para la contemplación de sí mismo. La modernidad, piensa, “al entender la poesía exclusivamente como un producto del trabajo humano [...] lo que ha extraviado es precisamente el contorno de lo humano” (150). El tiempo al que asistimos, de acuerdo a Zurita, es “el del derrumbe de las palabras”, el “derrumbe de las lenguas humanas”. Hablamos, prosigue, “en medio de idiomas colapsados, de palabras cuyos significados agonizan porque a ellas mismas les es imposible contener más locura y violencia que aquella con que ya las ha cargado la historia” (12). El derrumbe del lenguaje y de las lenguas es producto del “fracaso de nuestra unión con lo que se nombra, o lo que es lo mismo, es el fracaso infernal del amor”. La única posibilidad de levantar una *vida nueva* se basa en “el diálogo total de las cosas”. “Cada uno es más que un yo”, sentencia Zurita, pues “el sólo hecho de decir es estar diciendo permanentemente que no somos uno sino un cosmos” (81).¹⁰

Para Zurita, los territorios del poema y de la creatividad son territorios de “lo impensado”. Metafóricamente, el espacio de posibilidades del poema es un agujero negro del lenguaje, un punto donde todas las leyes dejan de funcionar en sus cercanías (“Neruda” 255). Los grandes poemas parece que quisieran hacernos entender que “no somos sino un pequeño episodio de algo escrito mucho antes de que fuese inventado lo humano”. La sensación, dice Zurita, “no es distinta a la que podemos experimentar mirando la inmensidad del mar o las cumbres de los Andes” (256). De este modo, la gran poesía excede lo idiomático, lo individual y lo humano, asemejándose a las formas de una naturaleza “impresionante y sinfónica” (“Neruda” 258).

La belleza de la *escritura material* está, como en una sinfonía, en el conjunto. No la posee ninguna de sus partes aisladas: es una propiedad emergente (DeLanda, *Mil años*). El entorno no sólo es el soporte de la práctica escritural, sino que encarna y actualiza el sentido de lo escrito. “Mi intento”, señala Zurita en una entrevista, “ha sido juntar la

¹⁰ En esta línea, cabe destacar la relación que la poesía de Zurita manifiesta con el filme *Nostalgia de la luz* (2010) del documentalista chileno Patricio Guzmán. En *Nostalgia de la luz* se propone una lectura del territorio y el cielo del Desierto de Atacama que cruza las miradas de astrónomos y familiares de detenidos desaparecidos (DD.DD.) en la dictadura cívico-militar. La sequedad, la altitud, la transparencia del cielo, el aislamiento de centros urbanos y las condiciones geográficas hacen de Atacama una locación inmejorable para la observación del universo y la búsqueda de vida fuera del planeta. Pero, el desierto también se ha convertido en el lugar en que familias de DD.DD. buscan los restos de sus seres queridos. Tanto en la visión de Guzmán como en la de Zurita, el desierto es una *ventana utópica* que podemos usar para tomar conciencia tanto de nuestra fortaleza como de nuestra fragilidad, como individuos y como especie, así como del tejido que nos une a la tierra, a los demás hombres y a la inmensidad del cosmos.

poesía y la naturaleza, porque finalmente son lo mismo. Siempre me han sobrecogido aquellas obras que se niegan a reconocer el límite de lo humano” (Careaga 91). Parafraseando a Virilio, la *escritura material* de Zurita es un *paisaje de intensidades*, una composición vibrante en la que es posible proyectar emociones, inscribir la memoria personal y colectiva, el cuerpo vivido y el cuerpo sentido, dejar fluir libremente el deseo y afirmar la vida. Puesta en el contexto de un “nuevo paradigma estético”, la *escritura material* de Raúl Zurita no participa de la dicotomía hombre / naturaleza, sino del proceso “que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas” (Deleuze y Guattari, *Anti Edipo* 12).

A la memoria del Dr. Juan Zapata Gacitúa

Artículo recibido 16 de enero 2015

Versión final aceptada 7 de septiembre de 2015

Referencias citadas

- Bachelard, G. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Print.
- Baudrillard, J. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 2000. Print.
- Blanchot, M. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002. Print.
- Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.
- Cánovas, R. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO, 1986. Print.
- Careaga, R. “Raúl Zurita: ‘Mi intento ha sido juntar la poesía y la naturaleza’”. *La Tercera*, 06 de abril de 2013. 91. Print.
- DeLanda, M. “Emergencia, causalidad y realismo”. *Artnodes* 9 (2009): 4-14. Web. 16 de marzo de 2014. Print.
- . *Mil años de historia no lineal*. Barcelona: Gedisa, 2012. Print.
- Deleuze, G. y F. Guattari. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985. Print.
- . *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Print.
- Eielson, Jorge. “El paisaje infinito de la costa del Perú”. *nu/do: homenaje a j. e. eielson*. Ed. J. I. Padilla. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 271-272. Print.
- Foucault, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968. Print.
- Grande, J. K. *Diálogos: arte-naturaleza*. Madrid: Fundación César Manrique, 2005. Print.
- Guattari, F. *Caosmósis*. Buenos Aires: Manantial, 1996. Print.
- Howard, P., I. Thompson y E. Waterton, eds. *The Routledge Companion to Landscape Studies*. Londres: Routledge, 2013. Print.
- Iovino, S. “Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity”. *Ecozon@* 3.1 (2012): 75-91. Web. 10 julio de 2013.

- Iovino, S. y S. Oppermann. "Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych". *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19.3 (2012): 448-475. Web. 17 de julio de 2014.
- Maderuelo, J. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990. Print.
- . *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005. Print.
- . "Aquello que llamamos paisaje". *Visions de L'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura* 2 (2004): 20-25. Web. 3 de octubre de 2014.
- Mitchell, W. J. T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. Print.
- Morton, Timothy. "The Mesh". *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*. Eds. S. LeMenager, T. Shewry y K. Hiltner. Nueva York: Routledge, 2011. 19-30. Print.
- Neustadt, R. *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Print.
- Padilla, J. I., ed. *nu/do: homenaje a j. e. ielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Print.
- Plumwood, V. "The Concept of a Cultural Landscape: Nature, Culture and Agency in the Land". *Ethics & the Environment* 12.2 (2006): 115-150. Web. 30 de septiembre de 2014.
- Richard, N. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. Print.
- Roger, A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Print.
- Rovira, J. C. "Zurita: memorial de la desolación". *América sin nombre* 16 (2011): 104-112. Print.
- Sarlo, B. "Prólogo a la edición en español". *El campo y la ciudad*. R. Williams. Buenos Aires: Paidós, 2001. 11-22. Print.
- Soros, J. "Blurring the Boundaries between Land Art and Poetry in the Work of Raúl Zurita." *Review: Literature and Arts of the Americas* 45.2 (2012): 227-235. Web. 19 de junio de 2015.
- . *Disolviendo las fronteras: Land art y poesía en la obra de Raúl Zurita*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2013. Web. 12 de diciembre de 2014.
- Valdés, A. "A los pies de la letra: arte y escritura en Chile". *Arte reciente en Chile / Recent Art in Chile*. Ed. Gerardo Mosquera. Santiago: Puro Chile, 2006. 35-63. Print.
- Virilio, P. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1998. Print.
- Wylie, J. "Landscape and Phenomenology". *The Routledge Companion to Landscape Studies*. Eds. P. Howard, I. Thompson y E. Waterton. Londres: Routledge, 2013. 54-65. Print.
- Waterton, E. "Landscape and Non-representational Theories". *The Routledge Companion to Landscape Studies*. Eds. P. Howard, I. Thompson y E. Waterton. Londres: Routledge, 2013. 66-75. Print.
- Zurita, R. *Purgatorio*. Santiago: Universitaria, 1979. Print.
- . *Anteparaíso*. Santiago: Editores Asociados, 1982. Print.
- . "Chile: Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)". *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Ed. H. Vidal. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985: 229-331. Print.

- . *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago: Andrés Bello, 2000. Print.
- . "Neruda y los estudios literarios". *Revista chilena de literatura* 72 (2008): 255-259. Print.

Écologie politique et pratiques du sentir: trois exemples chorégraphiques

Joanne Clavel

Muséum national d'Histoire naturelle & Université Paris 8, France

Isabelle Ginot

Université Paris 8, France

Résumé



Nous interrogeons le rôle que les pratiques artistiques, et particulièrement les pratiques corporelles et chorégraphiques, peuvent jouer dans le vaste chantier de l'enjeu écologique. En effet, les résultats scientifiques de la "sixième extinction du vivant" imposent urgemment de repenser le monde qui nous habite et que nous habitons. Plusieurs exemples de pratiques chorégraphiques où la question de l'expérience est centrale montreront comment la construction d'une inscription du sentir dans l'environnement est fondamentale. Elles feront écho à des études en psychologie environnementale qui ont montré comment l'expérience structure l'éthique individuelle. Il nous semble que les laboratoires chorégraphiques que nous décrivons sont à la pointe des enjeux écologiques en ce qu'ils reposent sur des valeurs non utilitariste et une économie non marchande afin de penser une réelle transition écologique des sociétés.

Mots clés: Danse, écologie, expérience, transition, processus.

Abstract

We question the role that artistic practices, especially somatic and choreographic practices, may play in the vast field of ecological issues at stake. Indeed, the results of scientific studies of the "sixth mass extinction of biodiversity" point to an urgent need to rethink the world that lives in us and that we inhabit. Several examples of choreographic practices, where the issue of experience is central, show how fundamental is to build a sense of inclusion in the environment. These examples are reminiscent of environmental psychology studies that showed how the experience structures the ethic of individuals. It seems to us that the choreographic labs we described are at the forefront of ecological issues in the sense that they rely on non-utilitarian and non-market values to think a genuine ecological transition of our societies.

Keywords: Dance, ecology, experience, transition, process.

Resumen

Nos cuestionamos el papel que las prácticas artísticas, y más concretamente las corporales y coreográficas, pueden desempeñar en el vasto campo de la cuestión ecológica. De hecho, los resultados científicos de la "sexta extinción de las especies" imponen repensar de manera urgente el mundo que habita en nosotros y en el que habitamos. Varios ejemplos de prácticas coreográficas en los que el tema de la experiencia es central nos mostrarán cómo la construcción de una inscripción del sentir en el medio ambiente es fundamental. Estas prácticas harán referencia a estudios de psicología ambiental que

mostraron cómo la experiencia estructura la ética individual. Creemos que los laboratorios coreográficos que describimos están en la vanguardia de las cuestiones ecológicas en cuanto a que se basan en valores no utilitarios y en una economía no mercantil con el fin de pensar en una transición ecológica real de las sociedades.

Palabras clave: Danza, ecología, experiencia, transición, proceso.

Introduction

Les résultats de l'écologie scientifique, tant sur la disparition de la nature ordinaire¹ que sur le décalage des réponses du vivant face aux changements globaux d'ordre climatique et d'usages des sols,² témoignent de l'ampleur du crime organisé de destruction massive du vivant et pointent vers le pire, face aux menaces des changements à venir.³ Ces résultats soulignent l'importance de ménager dès maintenant le territoire y compris dans sa banalité, et de desserrer l'emprise humaine sur l'ensemble du monde vivant et donc sur l'ensemble du territoire (et non pas sur la seule biodiversité rare, emblématique, patrimoniale potentiellement conservée dans sa mise en réserve dite naturelle) avant d'en arriver à une situation de non retour. Les militants des "transitions" prennent au sérieux ce "tipping point" et les catastrophes annoncées par la science contemporaine. Or, comme l'explique très bien le politiste Luc Sémal, les "crises" matérielles du vivant n'affectent pas l'agenda politique, qui persiste sous l'hypothèse de la continuité, de la négociation, de la stratégie politique, et donne l'illusion de pouvoir régler comme toutes les autres crises les problèmes de l'environnement (Sémal). Un détournement des enjeux écologiques des lois votées opère fréquemment, au profit d'une "dynamisation" du territoire par son aménagement, trace d'une reprise de la croissance tant attendue.⁴ Il semblerait donc que la question de l'écologie soit moins celle de la compréhension des désordres planétaires à venir, sur laquelle tout le monde semble être d'accord, que celle de la mise en œuvre aussi bien de nouvelles politiques que de nouveaux usages. Quelles ressources, quelles méthodologies peuvent soutenir cette mise en œuvre, et le passage des politiques aux pratiques qu'elles appellent ?

¹ 420 millions d'oiseaux communs perdus en Europe en 30 ans (Inger et al.).

² Déplacement des aires de répartitions, décalage entre proies et prédateurs, adaptations fonctionnelles, émergence par spéciation de maladies etc. (Teplitisky et al., Jiguet et al., Devictor et al.).

³ Modélisation des changements d'état catastrophiques des écosystèmes à l'échelle de la planète prévu autour du milieu du 21^{ème} siècle, (Barnosky et al.).

⁴ "Le cas du Grenelle de l'environnement, initié en 2007 après la victoire électorale de Nicolas Sarkozy, est l'une des multiples incarnations de cette ré-interprétation de la crise écologique globale comme compatible avec l'hypothèse de continuité. La croissance verte, donc la continuité économique, était au cœur des débats, et aucun des groupes de travail n'a produit de préconisations allant dans le sens de l'état stable ou de la décroissance. Il n'a nullement été question d'attribuer une valeur intrinsèque à certaines entités non-humaines, ce qui revenait de fait à s'inscrire dans une continuité philosophique" (Sémal 185).

À partir du champ de la littérature, Blanc, Chartier et Pughe (2008) définissent le mouvement d'écocritique comme un engagement envers la nature par représentation, imitation, thématique mais aussi (et surtout) en inventant de nouvelles formes de l'imaginer et de la percevoir. Ils invitent à la création d'une *écopoétique* par des "pratiques poétiques qui réinterrogent le formalisme des relations à l'environnement et tentent de le transformer, en induisant d'autres types de pratiques. [...] Cette esthétique concerne donc la pratique politique au sens où elle met en exercice non plus simplement l'idée d'un vivre ensemble, mais d'un faire ensemble, ou d'un faire par le vivre" (25).

En nous appuyant sur trois exemples chorégraphiques, nous voudrions montrer que l'art, et en particulier la danse, développe des pratiques artistiques qui sont de véritables laboratoires d'expérimentation des enjeux d'écologie politique.

La danse post moderne et contemporaine partage avec les autres champs artistiques les enjeux de la performance, du processuel, des remises en causes des normes hiérarchiques (auteur/interprète/spectateur, geste dansé/geste ordinaire, espace théâtral/espace ordinaire, etc.); elle a investi l'in situ, interrogé l'activité du spectateur, critiqué l'institution artistique et culturelle, etc. Au sein de ces enjeux esthétiques et politiques communs à tout le champ de l'art, la danse se caractérise par la place massive qui est accordée au sentir—au travail de la sensation—comme matériau du danseur, mais aussi, du spectateur; et le sentir, non plus seulement comme instrument du danseur visant à la réalisation d'une forme (geste technique traditionnel), mais le sentir comme objet même du travail artistique, comme processus devenu désormais visible (ou supposé tel), et commun à l'artiste et au spectateur. Une très grande partie des formes d'improvisation et de composition instantanée en danse ont ainsi pour substrat et matériau compositionnel un répertoire éminemment savant de techniques perceptives, dont le cœur est une exploration du champ proprioceptif et kinesthésique - travaillé par l'intermodalité, autrement dit, la coopération de l'ensemble des canaux perceptifs, ou "correspondances", selon le mot de Baudelaire, ou encore selon un mode chiasmatique, pour reprendre le terme de Merleau-Ponty, puis de Michel Bernard.⁵

Nous parlerons donc ici d'une tradition de danse dont le matériau est celui de l'attention, du dialogue avec le milieu—la gravité, les supports, le corps et le geste de l'autre, l'espace, les variations de textures et d'intensités, qui affectent tant l'imaginaire du danseur que les qualités de son geste. En cela, bien en amont des pratiques explicitement "écologiques" de danses en lien avec la nature (œuvres vertes, danses in situ, etc.), nous voudrions montrer que ces processus chorégraphiques dépendent d'une expérience écologique du monde, au sens où elles ont pour texture les variations de l'être-dans-le-monde, et plus encore, qu'elles constituent, en quelque sorte, des *techniques écologiques*, qui font écho par bien des aspects aux changements de pratiques et d'usages nécessaires à la cohérence d'un projet d'écologie politique (sur lequel nous reviendrons en conclusion).

⁵ Baudelaire, C. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1871; Merleau-Ponty M. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979 ; Bernard M. *De la création chorégraphique*. Centre National de la Danse, 2007.

Écologique par le faire : Changer le corps

L'art écologique, mouvement contemporain dont les origines remontent aux années 60 ne se définit pas comme tel dans le monde chorégraphique. Il n'y a pas de critiques d'art spécialisés, ni de lieux dédiés, ni de chorégraphes se revendiquant d'un tel mouvement.⁶ La danse en est peut être exclue, et dans ce cadre le Domaine de Chamarande⁷ pourrait en être l'exemple phare: alors qu'il était un pionnier du développement des liens entre danse et nature, en accueillant régulièrement des résidences de créations chorégraphiques *In situ* comme par exemple la résidence en 2004-2005 de la compagnie Lle dialoguant avec et dans les arbres⁸, l'arrivée à la direction artistique de l'association COAL, spécialiste de l'art contemporain dit écologique, a aussi marqué un tournant pour le Domaine: "Depuis 2012, le Domaine de Chamarande s'affirme comme un lieu d'expérimentation transversal qui embrasse tous les arts et tous les métiers (architecte, designer, plasticien, paysagiste, urbaniste)";⁹ absente de la liste des "métiers" citée ici, la danse est reléguée à la programmation de spectacle vivant, sans résidences de création. À moins que ce ne soit le monde de la danse qui s'autocensure sur la question écologique.¹⁰

Pourtant, avec ou sans supports institutionnels, de nombreux artistes danseurs pratiquent leur art en pleine nature, présentent leur travaux dans des jardins ou des parcs (Daniel Larrieu¹¹), des lavoirs (Armelle Devigon¹²), voire des espaces sans artifices (Roc in lichen, Robin Decourcy¹³), s'inspirent des constructions naturelles ou des comportements des non humains (Simone Forti, Maryse Delente¹⁴) ou tente de créer

⁶ Il y a maintenant plus de cinq ans que J. Clavel étudie les liens entre écologie et danse et cette affirmation reflète ses terrains en France et aux Etats-Unis. Constat partagé par les travaux de Master de Léa Déhni.

⁷ Grand parc dédié à l'art au sud de Paris, géré depuis 1978 par le conseil général de l'Essonne.

⁸ Depuis 2000, Armelle Devigon travaille avec les arbres, sa rencontre avec un hêtre pourpre et un platane au Domaine de Chamarande a été déterminant dans sa rencontre avec les non-humains.

⁹ Site web du Domaine de Chamarande, consulté le 4 septembre 2015.

¹⁰ Ainsi, les dialogues entre chercheurs en sciences du vivant et ceux de la danse contemporaine sont souvent empreints de malentendus : l'histoire de la danse moderne et contemporaine est marquée par de successifs « retours à la nature », portés par de nombreux artistes, d'Isadora Duncan à Anna Halprin, et faisant l'objet de discours souvent fortement essentialistes. Les études contemporaines en danse, très marquées de culturalisme, se montrent très méfiantes vis-à-vis de termes tels que "nature", "naturel". En les rabattant systématiquement sur une définition culturelle elles éludent la valeur intrinsèque du vivant et les questions que celle-ci soulèverait, si elle était pleinement prise en compte dans les analyses esthétiques.

¹¹ Par exemple la pièce *Marche, danse de verdure* (2004) créée dans le cadre du festival Entre cour et Jardins, et reprise en ; 2006 à Chamarande ou encore la pièce *Nevermind*, créée à Chamarande et reprise au Potager du Roi de Versailles.

¹² *En eaux*, création de la compagnie Lle, 2015.

¹³ Laura de Nercy et Bruno Dizien dirigent de 1986 à 2001 la compagnie Roc in Lichen, compagnie de "danse verticale", qui développe des projets notamment sur parois rocheuses ; Robin Decourcy propose des Trek danse tout particulièrement dans le parc régional du Lubéron.

¹⁴ *Three Grizzlies*, et *Solo n°1* sont deux pièces vidéo de la chorégraphe américaine Simone Forti créée en 1974 suite à de longues observations des animaux dans le zoo de Central Park, NYC. Sujet de l'ultime pièce Emzara de la chorégraphe Maryse Delante : <http://www.youtube.com/watch?v=jonSrXgtYz4>.

avec eux (Luc Petton¹⁵) sans pour autant se déclarer faire partie de l'art écologique. Il nous apparaît que cette non « revendication » d'appartenir à un mouvement n'est pas un détournement de la problématique écologique¹⁶, mais au contraire une préoccupation qui est intrinsèque au monde de la danse contemporaine. À l'image des agriculteurs qui ont toujours travaillé sans pesticides et qui ne comprennent l'emballlement du biologique que comme une nouvelle stratégie marchande, les danseurs contemporains seraient, contrairement aux apparences, aux avant-gardes des questions écologiques, et notamment par la résistance qu'ils proposent au modèle économique et au modèle de corps qu'on leur impose. Si le premier point va être au cœur de nos exemples présentés ci-dessous, nous voudrions revenir rapidement sur la question des modèles de corps.

La première remarque est que l'existence se déroule dans un environnement; pas seulement *dans* cet environnement mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui. Aucune créature ne peut vivre à l'intérieur des limites de son environnement cutané: ses organes sous-cutanés sont des liens avec l'environnement au-delà de son enveloppe corporelle [...]. (Dewey 50)

Le corps, matérialité commune d'interaction avec le monde, conditionne son environnement autant qu'il est conditionné par lui. L'ensemble des gestes témoigne également des systèmes culturels dont ils émanent et l'un des fondements de la danse contemporaine est de travailler et de façonner le cœur du modèle de corps pour en proposer des visions diverses et alternatives. La danse moderne et contemporaine, dès les débuts du XX^{ème} siècle, va dans un même mouvement prendre ses distances par rapport au corps dansant classique, et ouvrir une ère d'exploration de ces interactions avec le milieu, l'inscription du geste dans le milieu devenant à la fois un des objets de la modernité, et aussi, l'instrument récurrent des danseurs pour réinventer leur corps.

Au début du XX^{ème} siècle, alors que la danse classique poursuit un idéal de corps extrêmement codifié, luttant contre la gravité, requérant des corps de plus en plus amincis, flexibles et disciplinés, Isadora Duncan libère les tailles et les pieds: "Jambes et pieds nus, vêtue de robes vagues, elle dansait en mouvements fluides et simples, inspirés par les silhouettes ornant les vases grecs" (Banes 46). A la recherche d'inspirations nouvelles, elle ne se contente pas de méditer longuement dans les musées, mais elle donne à sa danse de nouveaux espaces, en extérieur, au sein de paysages soigneusement choisis.

Dans les années soixante et soixante-dix, les danseurs que l'on nommera "post-modernes" s'attachent à trouver la détente, ils explorent les lois de la gravité, recherchent ce qu'on va nommer "un mouvement organique" ou "naturel". Les danseurs de cette époque partagent les recherches d'un courant parallèle, celui des "pratiques

¹⁵ *La confiance des oiseaux* (2005) création pour danseurs et oiseaux- Geais, Corneilles, Pies, Étourneaux, Callopsittes, Perruches de pennant, *Swan* (2011) création pour danseurs et Cygnes, *Light bird* (2015) création pour danseurs et Grues de Manchourie.

¹⁶ Citons sur le sujet par exemple la compagnie La Débordante *Le prix de l'essence et le temps qu'il fera* (2014), *Ce qui m'est dû* (2014).

somatiques",¹⁷ qui "trouve ses origines dans une révolte contre la philosophie cartésienne basée sur le dualisme" corps-esprit¹⁸. Dès les années 60, Thomas Hanna (*Bodies in Revolt*) définit les somatiques comme recherche de l'unification du corps, de la conscience et de l'environnement. Plus récemment, Carla Bottiglieri propose de parler d'adaptation ou d'adaptabilité du corps au milieu (Bottiglieri 124), ou encore définit le travail de Moshe Feldenkrais, un des fondateurs du courant somatique, comme "médialité", ou approche du travail du geste *par le travail sur le milieu* (Bottiglieri). À partir de l'écologie scientifique nous avons nous-mêmes, dans un article récent, suggéré que les somatiques ont produit un modèle de corps comme « soma-écosystème » basé sur les notions de potentiel, de diversité et de réciprocité de l'interaction du corps dans son environnement (Clavel and Ginot).

Les danseurs post-modernes placent leur attention sur la dimension sensorielle et perceptive du mouvement. Dans leur recherche de renouvellement du geste, des normes esthétiques, mais aussi du sentir, ils explorent les effets du milieu sur le geste. Rencontres avec la nature, contraintes gravitaires (telles les performances d'une Trisha Brown sur la paroi verticale de buildings new yorkais), partitions d'improvisation basées sur la lecture de l'espace environnant, il s'agit de faire varier le milieu pour inventer une autre danse, un autre sentir. "Chaque mouvement à sa qualité propre ; et éliminer certaines possibilités de mouvements est forcément réducteur" (Halprin dans Baner 70). Il ne s'agit plus de définir de nouvelles formes, de nouvelles normes du geste, mais d'en explorer systématiquement tous les possibles. Anna Halprin, inspiratrice de nombreux artistes du courant post-moderne, a travaillé toute sa vie en étroite collaboration avec son mari, Lawrence Halprin, figure majeure de l'architecture paysagiste américaine. Le plateau de plein air qu'il conçut pour elle en 1954 accueilli, durant des dizaines d'années, des générations de jeunes artistes (danseurs et autres), qui explorèrent de nouvelles formes de geste, de danse, de performances, dans un lien immédiat avec la nature splendide, une forêt de séquoias, où il était construit.

J'ai rejeté toute attache avec les formes de danse conventionnelle—la vie d'un danseur, la formation, les répétitions et les représentations—en échange d'un processus qui est en lui-même l'expérience.

Je remonte aux rituels fondateurs de l'art, j'y vois une expression exaltée de la vie.

Je souhaite amplifier chaque mode de perception.

Je veux participer à des événements d'une authenticité suprême et relier les individus et leur monde, pour que la vie soit vécue comme un tout. (Halprin 122)

Ainsi, dans son histoire comme dans ses usages actuels, la danse contemporaine interroge notre présence au monde, notre écoute de l'environnement, l'impact du milieu sur nos gestes—gravité, vitesse, texture—et notre organisation squelettique, viscérale,

¹⁷ Les pratiques somatiques, selon un terme proposé par Thomas Hanna, sont un ensemble de pratiques corporelles dites "douces", qui se développent dès la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui; très utilisées par les danseurs bien qu'elles ne soient pas des pratiques de danse, elles visent à améliorer "la vie" à partir d'une approche raffinée du mouvement, du sens kinesthésique et de l'activité perceptive en général.

¹⁸ D'après le site de l'IADMS: <http://www.iadms.org/?302>. Consulté le 4 septembre 2015.

nerveuse, perceptive... L'expérience esthétique s'accompagne toujours d'une interrogation sur le vivant. D'une certaine façon, l'histoire de la danse contemporaine, au moins depuis les années soixante, incarne ce que décrit en d'autres termes l'écopsychologue Laura Sewall: c'est la mobilisation au quotidien des perceptions sensibles dans l'expérience esthétique qui articule notre rapport individuel au monde mais également notre articulation de l'esthétique à l'éthique; "Cultiver notre capacité perceptive est fondamentalement relié à notre qualité de vie personnelle aussi bien qu'à la restauration de la qualité de vie sur la planète" (Sewallp 14).

Ce que nous voudrions montrer dans la suite de cet essai, c'est que la danse contemporaine invente ce qu'on pourrait considérer comme une "écopoétique du geste", nourrie entre autres—mais pas seulement—d'une histoire de dialogues avec la nature et avec différentes sortes de milieux (*in situ* urbains, *in situ* sociaux...). Ces recherches profondes sur la perception comme objet du travail artistique ont accompagné un renouvellement radical des modèles de "corps", passant d'un corps objet et instrument, inscrit dans le paradigme dualiste, à un corps-milieu que nous nommons « soma-écosystème ».¹⁹ Ce que nous voudrions montrer à présent, c'est que si le rapport à la nature et plus largement, l'invention de variations du milieu, ont fourni un instrumentarium historique important dans l'effort des danseurs pour changer de paradigme corporel, en retour, il existe des recherches chorégraphiques aujourd'hui qui constituent un véritable laboratoire de méthodologies écologiques, au sein de projets qui ne revendiquent pas un rapport particulier à "la nature", mais qui travaillent à la modulation des relations entre le geste et un milieu. En redonnant une valeur intrinsèque à leur vivant leurs pièces inventent également de nouveaux modèles économiques de diffusion. Ce sont de tels projets, profondément nourri d'un imaginaire sensible d'écoute et de réciprocité, que nous voudrions maintenant présenter.

Trois écopoétiques chorégraphiques

Sensationnelle de Julie Nioche & Isabelle Ginot - 2012

Le premier projet s'intitule *Sensationnelle*, créé en 2012 par Julie Nioche et Isabelle Ginot, pour, au maximum, 6 performers (danseurs et praticiens de techniques du toucher) et 5 spectateurs; elle ne se joue pas dans l'espace classique du théâtre, mais plutôt dans des espaces sobres mais dégagés tels que des studios de danse, des espaces communs, halls de théâtre, ou encore salles communes au sein d'institutions de soin ou d'éducation, souvent en lumière du jour, et sans musique. L'un des performers (nous les

¹⁹ Le terme d'ecosoma a également été proposé dans une récente intervention de Clavel J. et M. Legrand au colloque *Ecosomatiques* organisé par le groupe Soma&Po au Centre National de la Danse, Pantin, 8-10 décembre 2014. L'ecosoma essaye d'inscrire politiquement le terme à la fois comme une créativité environnementale en réponse à la destruction du vivant et au dualisme, et à la fois comme lieux d'échange quotidien avec les non-humains et notamment par une prise de consciences de nos organes comme lors de la respiration (avec les arbres) ou de la digestion (avec les microbiontes).

nommons "sensationneurs") improvise un long solo pour les 5 spectateurs. Chaque spectateur est assis sur un tabouret ou une chaise ; il observe la danse tout en étant accompagné par un "sensationneur-toucheur", qui entretiendra avec lui un dialogue tactile, parcourant tout son corps des pieds jusqu'à la tête, durant les 45 minutes de la danse. Les cinq spectateurs sont ainsi conviés à regarder la danse tout en étant touchés.

Les sensationneurs—danseur et toucheurs—interprètent durant la performance, une partition commune, très largement indéterminée, dont l'enjeu est essentiellement le « partage du sentir » ; il s'agit, d'abord, d'offrir au spectateur des conditions de regard, soutenues ou organisées par l'expérience kinesthésique accrue et non ordinaire d'être touché. Outre des contraintes explicites très simples (progresser des pieds vers la tête), un réseau partitionnel plus implicite et ouvert relie danseur et toucheurs, autour d'une rêverie non prescrite sur le sentir de l'autre. Une grande partie des improvisations mobile (le danseur) et tactiles (les toucheurs) repose ainsi sur un échange fantasmagorique des sensations de chacun. Le toucheur peut se projeter dans le geste du danseur, et tenter de le "faire sentir", par le toucher, au spectateur; le danseur peut "bouger" à partir des sensations imaginées du spectateur, ou du toucheur; le toucheur se laisse affecter par ce qu'il voit comme par ce qui le touche, et met l'un et l'autre en dialogue. Et le regardeur, navigant entre ce qu'il sent et ce qu'il voit, l'espace interne et l'espace distant, visite un large spectre de choix perceptifs, de modulations de la présence—en soi, hors de soi—jusqu'à quelques moments d'immersion dans un sentir qui dépasse les limites de son propre corps.

Sensationnelle invente ainsi comme une danse du milieu, qui invite à faire l'expérience de soi immergé dans un ensemble plus large, le toucheur faisant sentir les variations du milieu *via* le toucher, pour le spectateur, tout en laissant varier, à l'aide de ses modulations imaginaires et de la danse de l'autre, ses propres supports, les textures de l'espace, et les limites de son propre corps. Il s'agit d'une "expérience chorégraphique du milieu", une danse de l'écoute plus que de l'agir, de l'immersion dans un milieu changeant, au sein duquel le sentir renonce à ses limites propres, devient expérience d'échange et de partage d'une étendue où le geste et l'attention de chacun affecte l'ensemble.

Autour de la table de Anne Kerzerho et Loïc Touzé – 2008

Autour de la table (ATT) est un projet initié depuis 2008 par Loïc Touzé et Anne Kerzerho, dont la performance se présente ainsi : dans une salle, le public est invité à se répartir autour de 5 à 10 tables (selon les éditions); à chaque table, un "speaker" prendra la parole, dans une durée de 13 minutes, suivie d'un échange de même durée avec les membres de la tablée; au signal sonore, les auditeurs, nommés "contributeurs", changent de table, et vont écouter un nouveau speaker; la soirée se termine autour d'un verre et, éventuellement, d'un bal. Ce récit qu'ils écoutent, c'est celui d'un habitant qui parle de son métier et des savoirs du corps et du geste qu'il y rattache. Les « speakers » ne sont pas danseurs: ils vivent dans la ville, ou le quartier, qui sert de territoire à une édition de *Autour de la table*, et ils y exercent un métier, à priori, qui n'a rien à voir avec

l'art; les membres de l'équipe d'ATT les ont cherchés, choisis, puis ont préparé avec eux ce récit qui tient de la performance, de l'extrait anthropologique, ou encore du récit de veillée.²⁰

Si la forme et le contenu de cette performance sont assez inhabituels, le "processus de création" l'est plus encore: pour chaque édition d'*Autour de la Table*, l'équipe cherche des "speakers" dans le territoire où va se donner le projet. Pour cela, l'équipe elle-même doit être "partiellement" locale; chaque édition se fait donc à travers un partage, entre les "anciens", et de nouveaux membres de l'équipe. La préparation de la performance des speakers se fait au cours de plusieurs longs entretiens, conduits par au moins deux membres de l'équipe, qui rencontrent le "speaker", lui présentent le projet, puis l'écoutent longuement; et enfin, l'aident à charpenter la structure de son "récit". Aventure de conversations, d'échanges, de rencontres, le processus a en quelque sorte sécrété de nouvelles *techniques* d'échange, transmises de bouche à oreille et de gestes en récit, des « anciens », gardiens de l'expérience, aux "nouveaux", qui retissent celle-ci avec le tissu local, la transforment et la répandent différemment. A la fois itinérante et inscrite localement, *Autour de la table* ouvre aussi de nouvelles circulations, associations, alliances, dans la ville ou le quartier; déclenche des rencontres inattendues entre des individus, ouvre des contacts entre artistes et non-artistes, associe des structures, (le montage d'une édition suppose la mobilisation de divers réseaux locaux et "institutions" culturelles), et propose un autre maillage des circulations culturelles. Comme dans *Sensationnelle* il s'agit de partage des savoirs du geste et du sentir, mais dans un mouvement presque inverse, puisque les danseurs ici n'offrent pas leurs propres savoirs gestuels: ils organisent le partage de celui des non-experts, les "speakers" dont le métier n'a pas pour objet le geste, mais qui néanmoins prennent soin de leur geste, le pensent, et le font circuler.

Autour de la table est aussi un dispositif de recyclage et de circulation de savoirs gestuels, supposés partageables par la voie de la parole; on y présuppose la richesse et la diversité des ressources locales en matière de savoirs gestuels. A travers cela, il s'agit de *reconnaître la valeur intrinsèque* des savoirs du geste, savoirs invisibles et pourtant indispensables au vivant, savoirs impensés et puissamment mis à mal par les logiques de productivité contemporaines.

Les Veilleurs de Belfort de Joanne Leighton – 2012-2013

Le troisième projet chorégraphique que nous voulons évoquer est celui des *Veilleurs de Belfort*, créé par Joanne Leighton à son arrivée au Centre chorégraphique national de Belfort Franche-Comté.²¹ Durant 366 jours, à l'heure du lever et du coucher du soleil, 731 habitants de Belfort se sont relayés pour veiller durant une heure sur la ville et sa région, depuis un abri d'observation construit sur la terrasse de la Citadelle de Belfort; une organisation collective sans précédent a mobilisé des bénévoles et toute

²⁰ Selon l'expression proposée par Isabelle Launay lors d'une rencontre autour de ce projet.

²¹ Ce projet est documenté par un ouvrage publié et diffusé par le CCN: *Les Veilleurs de Belfort*, Centre chorégraphique national de France Comté à Belfort, 2013.

l'équipe du Centre chorégraphique qui eux aussi veillaient, non pas sur la ville mais sur les Veilleurs. Le jeudi précédant leur veille, ceux-ci participaient à un atelier au Centre chorégraphique autour de quelques notions élémentaires de prise de conscience: travail du poids et des appuis, variations du regard focal ou périphérique, relations à l'espace et à la durée, etc. Ainsi équipés d'une expérience à la fois minimale et essentielle des savoirs de la danse, "les Veilleurs" plongent dans une expérience de contemplation bienveillante, responsables de leur part de veille, insérés dans la longue chaîne des veilleurs. Ils pénètrent aussi l'aventure des temps longs et de la lenteur, totalement hors de l'échelle du spectacle chorégraphique traditionnel. Ils s'engagent "dans une unité qui dépasse leur somme, par une co-dépendance vidée de toute hiérarchie, où l'un ne peut jamais exister sans l'autre... [...] Les Veilleurs pratiquent un art sur la voie lente: celle de l'écoute, de la patience et de l'accompagnement. Leur politique est celle de la durée...", nous dit la chorégraphe (Leighon 6).

Les Veilleurs cultivent la valeur de l'observation sans intervention, de la responsabilité individuelle au sein de l'ensemble plus large de la chaîne des Veilleurs et de la ville à laquelle ils donnent leur attention, sans jugement et sans projet de production. C'est un projet dédié au collectif gratuit et désintéressé.

Conclusion

Ces pratiques dansées travaillent un premier faisceau d'enjeux communs avec l'écologie contemporaine: elles construisent des dispositifs expérientiels de dialogue avec le milieu, via une exploration perceptive principalement (mais pas uniquement) centrée sur la kinesthésie. Le spectateur est invité non pas à une observation distante, mais à une immersion, au sein d'une œuvre qui est expérience plutôt qu'objet, faisant ainsi écho à la proposition d'esthétique verte développée par Loic Fel (Fel). Or, la notion d'expérience est au cœur des enjeux d'écologie politique et démocratique: selon les hypothèses contemporaines développées notamment en psychologie environnementale, faire l'expérience de la nature favorise le sentiment de responsabilité à son égard. En effet, de nombreux auteurs s'accordent sur l'importance d'une relation intime à la nature dans la prise d'engagement des individus envers elle. Cette relation serait d'autant plus fondamentale qu'elle se serait construite durant l'enfance sur un mode affectif et émotionnel (Kals et al., Mayer & Frantz, Chawla). Les affects envers la nature engendrent un sentiment d'identité environnementale, une impression d'appartenance qui mènerait à une responsabilité morale vis-à-vis de l'environnement (Hinds & Sparks 2008). L'absence de ces liens mènerait au contraire à l'impossibilité de constater la nécessité de la nature et par conséquent, à une absence de volonté même de la conserver. C'est donc à un second "vortex d'extinction"²² que semblent faire face les sciences de la conservation: en plus de détruire massivement la nature par nos moyens de productions d'approvisionnement et de loisirs, par les changements de nos modes de

²² Référence au premier vortex d'extinction bien connu de la biologie de la conservation et qui est un cercle vicieux démographique et génétique issues de la diminution des tailles des populations.

vie, nous détruirions également les attachements qui nous lient et nous meuvent pour la conserver. Si les trois projets évoqués ne proposent pas une expérience "de la nature", chacun travaille la notion même d'immersion, à des échelles radicalement différentes, et leur recherche esthétique nous apparaît aussi comme une "méthodologie de l'immersion". Il en va de même pour un ensemble de méthodes qui sont au cœur des enjeux de l'écologie : le partage des savoirs, le recyclage des expériences, le soutien par les ressources locales et la participation. Mais ce sont aussi les valeurs portées par ces projets qui sont communes avec la pensée écologique: la contemplation, la gratuité, l'égalité des vivants, la diversité des regards, des corps, des métiers...

Enfin, de tels projets, tout en travaillant à une redéfinition de l'art, se constituent comme contre-modèles au néolibéralisme du marché du spectacle vivant, et comme résistance à ses normes culturelles, où dominant comme ailleurs les logiques productivistes et quantitatives. Le sentir peut se décrire (*Autour de la table*), il peut se partager (*Sensationnelle*), il peut circuler (*Les Veilleurs*), mais pas se comptabiliser. C'est en cela que ces projets nous paraissent, aussi, des laboratoires de réinvention d'une valeur, non marchandisable, et qu'ils sont à ce titre solidaires des nouvelles valeurs défendues par une écologie s'écartant des logiques néo libérales.

Si le projet écologique a demandé, dès ses débuts, un effort philosophique pour sortir d'une vision anthropocentrique et utilitariste de la nature et reconnaître la valeur intrinsèque du vivant (son existence indépendante de celle de l'homme), celui-ci connaît aujourd'hui une dérive, dans les politiques environnementales, où l'on voit l'intérêt fonctionnel de la biodiversité remplacé par la notion de services rendus à l'homme par la nature; à une notion déjà mécanique du vivant s'ajoute ainsi une valeur utilitariste (Maris). Il nous semble que le monde de la danse contemporaine propose une réhabilitation du vivant résistant à la marchandisation des corps. C'est précisément le fondement même de la théorie politique écologique (Dobson, Sémal) qui est ici en jeu : en réinventant des espaces économiques locaux et autonomes, en proposant une éthique écocentrique et non-utilitariste du vivant demandant nécessairement une décroissance économique, les danseurs contemporains sont à leur manière les porteurs d'un horizon sociétale de "transition", de "décroissance".

Article reçu 1 avril 2015

Article lu et accepté pour publication 24 septembre 2015

Oeuvres citées

- Banes, S. *Terpsichore en baskets*. Trad. D. Luccioni. 1987. Paris: Chiron, 2002. Print.
- Barnosky, A.D., Hadly, E.A., Bascompte, J., Berleow, E., Brown, J.H., Fortelius, M. et al. "Approaching a state shift in Earth's biosphere." *Nature* 486.7401. (2012): 52-58. Print.
- Baudelaire, C. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1871. Print.
- Bernard, M. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2007. Print.

- Blanc, N., Chartier, D. and Th. Pughe. "Littérature & écologie: vers une écopoétique". *Ecologie & politique* 36.2 (2008): 15-28. Print.
- Bottiglieri, C. "Bodily Semblances, Temporary Dwellings: Somatic Moulding of Spaces and Subjectivities." *The Nanopolitics Handbook*. Eds. The Nanopolitics Group. London: Minor Compositions, 2013. 119-14. Print.
- Online at <http://www.minorcompositions.info/?p=590>
- Bottiglieri, C. "Médialités: quelques hypothèses sur les milieux de Feldenkrais". *Penser les Somatiques avec Feldenkrais: politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*. Eds I. Ginot. Laveyrune: L'Entretemps, 2015. 77-114. Print.
- Chawla, L. "Childhood Experiences Associated with Care for the Natural World: A Theoretical Framework for Empirical Results". *Children, Youth and Environments* 17.4 (2007): 144-170. Print.
- Clavel, J. and I. Ginot. "Pour une écologie des somatiques?". *Rev. Bras. Estud. Presença* 5. 1 (2015): 85-100. Print.
- Online at <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/issue/view/2365>
- Clavel, J. and M. Legrand. "Respirations communes. Entre écologie et politique". *Actes du colloque Ecosomatiques*. Centre National de la Danse, Pantin, 8-10 décembre 2014. Print.
- Dehni, L. *La danse contemporaine comme terrain de médiation des enjeux écologiques*. Mémoire de M1. Université Paris 13, 2014. Print.
- . *Médiations du vivant et engagement écologique dans les pratiques corporelles*. Mémoire de M2. Université Paris 13, 2015. Print.
- Devictor, V., van Swaay, C., Brereton, T., Brotons, L., Chamberlain, D., Heliölä, J., Herrando, S., Julliard, R., Kuussaari, M., Lindström, Å., Reif, J., Roy, D. B., Schweiger, O., Settele, J., Stefanescu, C., Van Strien, A., Van Turnhout, C., Vermouzek, Z., WallisDeVries, M., Wynhoff, I. and F. Jiguet. "Differences in the Climatic Debts of Birds and Butterflies at a Continental Scale". *Nature Climate Change* 2 (2012): 121-24. Print.
- Dewey, J. *L'art comme expérience*. 1934. Paris: Folio Essais, 2010. Print.
- Dobson, A. *Green Political Thought*. London-New York: Routledge, 2007 (1990). Print.
- Fel, L. *L'esthétique verte, de la représentation à la présentation de la nature*. Thèse de doctorat en philosophie. Université Sorbonne Paris1, 2008. Print.
- Halprin, A. "Ce que je crois et de quelle manière". *Mouvements de vie*. Ed. A. Halprin. Trad. Elise Argaud et D. Luccioni. 1968. Editions Contredanse, 2009. Print.
- Hanna, Th. *Somatics: Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health*. Boston: Da Capo Press Inc., 2004. Print.
- . *Bodies in Revolt. A Primer in Somatic Thinking*. Novato CA : Free Person Press, 1970. Print.
- Hinds, J. and P. Sparks. "Engaging with the Natural Environment: The Role of Affective Connection and Identity". *Journal of Environmental Psychology* 28.2 (2008): 109-20. Print.

- Inger, R., Gregory, R., Duffy J. P., Stott, I., Vorisek, P. and K. Gaston. "Common European Birds Are Declining Rapidly while Less Abundant Species' Number are Rising." *Ecology Letters* 18 (2015): 28-36. Print.
- Jiguet, F., Devictor, V., Ottvall, R., van Turnhout, C., van der Jeugd, H. and Å Lindström "Bird Population Trends Are Linearly Affected by Climate Change Along Species Thermal Ranges." *Proc R Soc Lond B*. 277 (2010): 3601-08. Print.
- Kals, E., Schumacher, D. and L. Montada. "Emotional Affinity toward Nature as a Motivational Basis to Protect Nature." *Environment and Behavior* 31.2 (1999): 178-202. Print.
- Leighon, J. *Les Veilleurs de Belfort*. Belfort: Centre chorégraphique national de France Comté à Belfort, 2013. Print.
- Maris, V. *Nature à vendre, les limites des services écosystémiques*. Versailles: Quæ Sciences en questions, 2014. Print.
- Mayer, F. S. and C. M. Frantz. "The Connectedness to Nature Scale: A Measure of Individuals' Feeling in Community with Nature." *Journal of Environmental Psychology* 24.4 (2004): 503-15. Print.
- Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1979. Print.
- Teplitsky, C., Mills, J. A., Alho, J. S., Yarrall, J. W. and J. Merilä. "Bergmann's Rule and Climate Change Revisited: Disentangling Environmental and Genetic Responses in a Wild Bird Population." *Proceedings of the National Academy of Science* 105 (2008): 13492-13496. Print.
- Sémal, L. *Militer à l'ombre des catastrophes*. Thèse de doctorat en sciences politiques. Université de Lille 2, 2012. Print.
- Sewall, L. *Sight and Sensibility: The Ecopsychology of Perception*. L.A: Tarcher, 1999. Print.

Sites web, dernière consultation le 4 septembre 2015 :

- COAL, Coalition pour l'Art et le Développement Durable: <http://www.projetcoal.org/coal/>
- Compagnie de danse, les Avaleurs - Robin Decourcy: <http://louseinmore.blogspot.fr/>
- Compagnie de danse Daniel Lariou: <http://www.daniellarriou.com/>
- Compagnie de danse La Débordante: <http://www.ladebordante.com/>
- Compagnie de danse LLE - Armelle Devigon: <http://www.compagnielle.fr/>
- Compagnie de danse Le Guetteur - Luc Petton: <http://www.lucpetton.com/>
- Compagnie de danse Maryse Delente: <http://www.ccnlarochelle.com/cie-maryse-delente-emzara-noe-dans-le-livre-des-jubiles/>
- Compagnie de danse Roc in Lichen 1986-2001 de Laura Denercy (<http://lauradenercy.niniweb.com/>) et Didier Dizien Domaine de Chamarande (<http://chamarande.essonne.fr/>)
- International Association for Dance, Medicine and Science IADMS : <http://www.iadms.org/?302>
- Simone Forti: https://fr.wikipedia.org/wiki/Simone_Forti

Belleza sin autoría: una visión pluralista de la apreciación estética de la naturaleza

Fernando Arribas Herguedas
Universidad Rey Juan Carlos, España

Resumen



¿Puede la naturaleza ser estéticamente apreciada tal y como lo son las obras de arte? ¿Es posible establecer criterios objetivos para apreciar correctamente la naturaleza? ¿Cuáles son los rasgos que definen una adecuada apreciación estética de los objetos y paisajes naturales? El debate sobre estas cuestiones debe gran parte de su importancia al “cognitivismo estético” del filósofo Allen Carlson. Según este enfoque, el conocimiento científico de los objetos y entornos naturales representa para la apreciación estética de la naturaleza el mismo papel que desempeña la historia y la crítica del arte en la esfera artística. Por tanto, responder a esas preguntas requiere un diálogo con sus principales ideas y con los enfoques no cognitivistas que han puesto de manifiesto sus debilidades. En este artículo se realiza un análisis de la estética ambiental en la línea de los denominados enfoques pluralistas o integradores. Estos enfoques conciben la adecuada apreciación estética de la naturaleza como una equilibrada consideración de lo que la naturaleza es *en sí misma*, asumiendo algunas premisas del modelo cognitivista y determinados componentes subjetivos, tales como la imaginación o las emociones. En este planteamiento integrador se señala como factor clave la configuración de la apreciación estética de la naturaleza como un proceso en el que las cualidades estéticas de los objetos naturales y las dimensiones subjetivas se entrelazan a lo largo del tiempo, de modo que la percepción de cualidades estéticas formales, el conocimiento empírico de la naturaleza y la reflexión sobre cuestiones filosóficas más amplias se muestran como una totalidad indivisible.

Palabras clave: naturaleza, estética, cognitivismo, pluralismo, Carlson.

Abstract

Can nature be aesthetically appreciated as artworks are? Is it possible to establish objective criteria to appreciate nature correctly? What are the features which define an adequate aesthetic appreciation of natural objects and landscapes? The debate about these issues has been encouraged by the so-called Allen Carlson’s “aesthetic cognitivism”. According to this approach, the scientific knowledge of natural objects and environments represents for the aesthetic appreciation of nature the same function as art history and criticism play in the artistic realm. Therefore, to answer those questions requires a dialog with its main ideas and with the non-cognitivist approaches which have pointed out its flaws. In this article an analysis of the environmental aesthetics is carried out along the lines of the so-called pluralist or integrated approaches. These approaches understand the adequate aesthetic appreciation of nature as a balanced consideration about what nature is *in itself*, accepting some premises of the cognitivist model and some subjective factors as imagination or emotions. In this pluralist approach it is emphasized the shaping of the aesthetic appreciation of nature as a process, in which the aesthetic qualities of natural objects and the subjective dimensions intertwine over time, so that the perception of formal aesthetic qualities, the empirical knowledge of nature and the reflection over broader philosophical questions appear as an indivisible whole.

Keywords: Nature, aesthetics, cognitivism, pluralism, Carlson.

El modelo natural ambiental de Allen Carlson

La estética se ha ocupado tradicionalmente de la apreciación de las obras de arte y los criterios para su apropiada valoración. Sin embargo, en nuestra vida cotidiana expresamos de continuo juicios estéticos acerca del mundo que nos rodea. La apreciación estética, entendida en su doble significado de percepción y valoración, es una facultad que ejercemos no sólo hacia las obras de arte—objetos creados deliberadamente con la intención de producir alguna clase de placer estético—sino también hacia los objetos que tenemos a nuestro alrededor, los paisajes naturales que frecuentamos y los entornos artificiales en los que vivimos. Así pues, la estética ambiental (*Environmental Aesthetics*) es la disciplina filosófica que trata de establecer y comprender los criterios y fundamentos de la apreciación estética de nuestro entorno y, más concretamente, de los objetos y entornos naturales.¹

En los debates contemporáneos de la estética ambiental se distingue habitualmente entre los enfoques “cognitivistas” y los planteamientos “no cognitivistas”. El enfoque cognitivista por excelencia es el denominado “modelo natural ambiental” de Allen Carlson. Este enfoque sostiene que el conocimiento objetivo de la naturaleza y, más específicamente, el conocimiento científico proporcionado por ciencias naturales como la geología, la biología y la ecología, es imprescindible para una correcta apreciación estética. De ahí que esta perspectiva haya recibido también el nombre de “cognitivismo científico”.²

Por su parte, los enfoques no cognitivistas mantienen que la apreciación estética de la naturaleza no depende necesariamente del conocimiento científico o de otra clase de conocimiento que poseamos de ella, sino que está estrechamente relacionada con factores subjetivos. En palabras de Brady, la perspectiva cognitivista impone una “condición epistemológica” para la adecuada apreciación estética de la naturaleza (*Aesthetics* 87). De modo similar, Foster ha distinguido entre los puntos de vista “narrativo” y “ambiental” para referirse, por un lado, a la perspectiva cognitivista y, por otro lado, al conjunto de experiencias que, aun siendo refractarias a una formulación precisa en los términos de la “prosa discursiva”, intervienen decisivamente en nuestra apreciación estética de la naturaleza (128). Según Foster, los aspectos subjetivos “invisibles” o “intangibles” de la dimensión propiamente estética han sido desplazados,

¹ Carlson resume la evolución de la estética ambiental, así como las razones que han motivado el olvido de la apreciación estética de la naturaleza hasta hace algo más de tres décadas (*Nature* 1-21). Asimismo, como argumento para defender su recuperación, abraza la idea, mantenida por Ziff (1979) y rechazada por la filosofía analítica del siglo XX de manera recurrente, de que todo objeto es susceptible de apreciación estética (Carlson, *Nature* 38-40).

² Otros autores que encajan en la categoría del cognitivismo científico son Rolston (“Aesthetic Experience”; “Does Aesthetic”) y Eaton (“The Beauty”; *Merit*). En los trabajos de estos autores la vinculación de la estética de la naturaleza con el cultivo de una ética ecológica es aún más explícita que en la obra de Carlson.

en las visiones cognitivistas, por la dimensión narrativa que privilegia lo cuantificable y lo objetivamente discernible. Entre los enfoques no cognitivistas destacan, principalmente, los siguientes: a) La denominada *aesthetics of engagement* de Arnold Berleant; b) El *arousal model* propuesto por Noël Carroll; c) El *mystery model* de Stan Godlovitch; d) El modelo de la “imaginación metafísica” elaborado por Ronald Hepburn; y f) La “estética integrada” de Emily Brady, que también concede un papel esencial a la imaginación en la apreciación estética de la naturaleza. Resumiré en primer lugar el enfoque cognitivista de Carlson y en la siguiente sección me ocuparé brevemente de los planteamientos no cognitivistas.

Debido a la gran importancia que ha adquirido el modelo de Carlson en la estética ambiental contemporánea, es ineludible plantear el debate en forma de un diálogo crítico con sus principales ideas. Como ya he señalado, la idea central que recorre el cognitivismo científico es que la apreciación estética correcta de la naturaleza depende decisivamente del conocimiento que poseemos de ella. Las vías para alcanzar este conocimiento son el sentido común y la ciencia, que desempeñan el papel del conocimiento de las formas y tradiciones artísticas en la apreciación del arte.³ Para establecer esta analogía entre la esfera del arte y la apreciación estética de la naturaleza, Carlson se apoya en la tesis de Walton contra el formalismo, quien mantenía que la apreciación correcta de una obra de arte se sustenta en la información relevante proporcionada por las categorías propias de la historia del arte sobre el origen, estilo y circunstancias de la obra y, en ciertos casos, la intención del artista (Walton 1970). De este modo, el conocimiento basado en la ciencia nos orienta para apreciar adecuadamente la naturaleza, señalando qué merece ser apreciado y cómo ha de serlo (Carlson, *Nature* 33). Las ciencias naturales, la historia natural y la ecología son esenciales para apreciar estéticamente la naturaleza, tal y como lo son la historia y la crítica del arte para valorar las obras de arte. La apreciación estética es correcta cuando percibimos la naturaleza “en sus propios términos”, cuando es valorada “por lo que es” realmente—esto es, por su carácter natural y por su condición de entorno envolvente que influye decisivamente en los objetos que contiene—y no por lo que represente o por las conexiones que establezcamos entre ella y otros objetos o categorías del pensamiento (Carlson, *Aesthetics* 6). Solamente la ciencia procura la clase de conocimiento objetivo requerido para tal fin y nos encamina correctamente hacia una apreciación “seria” de la naturaleza.⁴ Así pues, según Carlson, la ciencia no solo propicia una apreciación estética de la naturaleza más profunda y una ampliación de nuestra capacidad de percibir cualidades estéticas donde antes no las percibíamos, sino que la adopción de una perspectiva científica es además una condición necesaria para que nuestros juicios estéticos sean correctos y verdaderos (Brady *Aesthetics* 90). Estas dos dimensiones del modelo natural ambiental respecto del papel de la ciencia son cruciales

³ Carlson concibe el conocimiento científico como una versión más fiable del conocimiento proporcionado por el sentido común. En un sentido amplio, contempla ambos como modalidades del conocimiento empírico (*Aesthetics* 7); (Matthews 38).

⁴ Según Hepburn, una apreciación “seria” se distingue de una apreciación “trivial” en que la primera nos permite apreciar la naturaleza en sus propios términos mientras que la segunda la distorsiona o falsifica (“Trivial” 4).

para entenderlo adecuadamente, puesto que, como trataré de mostrar más adelante, la primera de ellas es asumible por un planteamiento pluralista mientras que la segunda no lo es.

Siguiendo un argumento de Santayana, Carlson afirma que al aproximarnos estéticamente a la naturaleza nos encontramos ante un objeto que carece de límites definidos, tanto en el tiempo como en el espacio (Carlson, *Nature* 22). Mientras que en la apreciación del arte el objeto está claramente definido y delimitado, así como su autoría y las claves culturales que nos permiten contextualizarlo, cuando apreciamos la naturaleza desconocemos los límites del objeto que percibimos. Además, como se ha dicho, la naturaleza no es el fruto de una obra humana consciente, diseñada con una intencionalidad determinada. Por tanto, resulta difícil saber *qué* debemos apreciar en ella y *cómo* apreciarlo. A juicio de Santayana, la “promiscuidad” de la naturaleza, la mezcla confusa e indiferente de objetos que la constituye, requiere de una composición previa por parte del sujeto que la percibe (99). La naturaleza es “caótica” y cambiante, afecta a todos nuestros sentidos y nos encontramos inmersos en ella, por lo que su apreciación estética será siempre un proceso íntimo y envolvente (Carlson, *Aesthetics* XVIII). Por tanto, según Carlson, apreciar las cualidades estéticas de la naturaleza es posible aunque no encontremos en ella nada parecido a la intencionalidad, la autoría y la demarcación explícita del objeto. El conocimiento proporcionado por la ciencia nos facultará para ordenar, limitar y categorizar la caótica naturaleza.

Por otra parte, el modelo natural ambiental se distingue de las tradicionales concepciones de la apreciación estética de la naturaleza basadas en las corrientes artísticas que han tomado al mundo natural como su objeto. En este sentido, considera que los objetos naturales no pueden ser percibidos aisladamente de su entorno y rechaza lo que denomina el “modelo del paisaje” (*Landscape Model*) porque este último concibe la naturaleza como una escena o un conjunto de escenas contempladas desde una perspectiva específica que viene dada o impuesta con anterioridad por el artista. El modelo del paisaje se ha desarrollado como heredero del concepto de lo pintoresco (*picturesque*) y centra su atención en las cualidades formales (color, líneas y forma), tal y como sucede en la apreciación estética de la pintura. Entre las insuficiencias de este modelo, Carlson señala la concepción estática de la naturaleza que de él se deriva, su tendencia a concebir el paisaje en dos dimensiones al modo de un escenario, el predominio de la percepción visual que le caracteriza y el implícito distanciamiento entre el espectador y el entorno (*Aesthetics* 46-47). Todo ello impide captar la unidad orgánica que existe entre los objetos y el medio del que forman parte.

Enfoques no cognitivistas

La prioridad del conocimiento científico como criterio decisivo para definir cuál es la correcta apreciación estética de la naturaleza no es compartida por un buen número de autores que, pese a sus discrepancias mutuas, podemos denominar “no cognitivistas”. Conviene advertir que, aunque la distinción entre cognitivistas y no cognitivistas remite a la relativa importancia que unos y otros conceden a los elementos

subjetivos, supone una simplificación excesiva identificar unívocamente las posiciones no cognitivistas con planteamientos puramente subjetivistas. El caso más extremo de subjetivismo en la apreciación estética sería el equivalente a una posición postmoderna que defiende la tesis de que el valor estético depende tan solo de las preferencias del sujeto que aprecia un objeto determinado, por lo que toda apreciación estética vendría a ser correcta si el sujeto la considera como tal.⁵ Esta visión no es sustentada por los autores no cognitivistas que, aunque integran en sus enfoques la dimensión subjetiva, no la contemplan como el único fundamento para una correcta apreciación estética ni la interpretan como una razón suficiente para abrazar el relativismo estético (Brady, *Aesthetics* 88). En general, los enfoques no cognitivistas conceden una mayor importancia a los aspectos formales (lo que no significa que abracen un formalismo estricto), los elementos subjetivos relativos a la imaginación y las emociones, o a dimensiones intelectuales que no necesariamente se vinculan con el conocimiento de la naturaleza, sino con la relación que el individuo mantiene con el entorno en el que vive o con cuestiones filosóficas más amplias.

Entre los enfoques no cognitivistas, destaca el modelo propuesto por Berleant, una concepción que pone el acento en las dimensiones contextuales y en el hecho de que nuestra experiencia de la naturaleza es necesariamente multisensorial. Para Berleant, la auténtica apreciación estética de la naturaleza nace de la fusión entre el sujeto que percibe y el objeto percibido. La principal objeción que Berleant plantea al modelo de Carlson y a otros enfoques de la estética ambiental es que mantienen como premisa fundamental la distinción entre sujeto y objeto, de modo que la naturaleza es concebida como algo distante. Por el contrario, para Berleant la auténtica apreciación estética solo tiene lugar cuando asumimos que somos parte de la naturaleza y la contemplamos desde ella misma, siendo participantes y no observadores (170). La naturaleza no es algo separado y diferente de nosotros. Somos parte de un todo con el entorno en el que nos hallamos, una pieza inseparable de los procesos naturales. Berleant rechaza la concepción de la estética ambiental que entiende la apreciación como un proceso que requiere de nosotros una actitud contemplativa (12). La contemplación desinteresada no es el rasgo principal de la correcta apreciación estética de la naturaleza, sino más bien la implicación y la inmersión sensible en el mundo natural. De este modo, para Berleant, la experiencia del individuo, así como sus valores, sus emociones, creencias o recuerdos, son tan relevantes para la apreciación estética como los rasgos objetivos del entorno.

Por otro lado, Carroll sostiene que la apreciación estética de la naturaleza depende de nuestra disposición a ser “despertados” o “conmovidos” por ella. Ese despertar no guarda relación directa con un mayor conocimiento del entorno, sino más bien con los estados anímicos del individuo. La experimentación de la naturaleza viene dada a través de una “apertura emocional”. Carroll considera que la visión de Carlson excluye formas menos intelectualistas de apreciar la naturaleza, a pesar de ser muy habituales (245). Según Carroll, no es necesario poseer un conocimiento científico

⁵ Un buen resumen del enfoque postmoderno en la estética ambiental, con su correspondiente crítica, es el realizado por Parsons (23-33).

exhaustivo para experimentar la apreciación estética de la naturaleza. Gran parte de las emociones que ella despierta en nosotros no derivan de nuestro dominio de la historia natural o las ciencias; y la apreciación estética que se desprende de esas emociones es igualmente valiosa. Conceder este papel al factor emocional no supone negar la capacidad de los naturalistas para apreciar estéticamente, ni que el conocimiento científico no sea una pieza clave para aumentar o ampliar nuestra capacidad de sentirnos conmovidos por la naturaleza. En este sentido, Carroll responde a la objeción que suele plantearse cuando se concede un papel relevante a las emociones: que convertirlas en criterio para determinar la apreciación estética correcta equivale a sentimentalizar la naturaleza y deslizarse hacia el subjetivismo, dada la imposibilidad de comunicar intersubjetivamente las emociones. Por lo general, se considera que éstas son un elemento inestable o arbitrario para fundamentar en ellas una apreciación estética adecuada. En contra de esta idea, Carroll cree que es posible establecer unos criterios intersubjetivos válidos para determinar en qué grado una respuesta emocional ante un objeto o entorno natural es apropiada (Brady, *Aesthetics* 108-109). Según Carroll, la existencia de tales criterios intersubjetivos es compatible con el papel que el modelo natural ambiental de Carlson otorga a la ciencia. El principal defecto del cognitivismo, por tanto, es la tendencia a excluir otras vías de apreciación estética que no sean las proporcionadas por el conocimiento científico (Carroll 246).

Otro enfoque no cognitivista es el que Carlson ha denominado el “modelo del misterio” (*mystery model*), defendido por Godlovitch. En contraposición a Berleant, Godlovitch mantiene que la naturaleza es algo distante y ajeno al ser humano. Esa alteridad absoluta de la naturaleza y la incompreensión que experimentamos a través del contacto con ella, son las únicas experiencias estéticas a las que podemos aspirar. Es precisamente lo que nos aleja de la naturaleza, esa sensación de que no podemos descifrarla ni integrarnos en ella por completo, el elemento clave para apreciarla estéticamente. No es posible la abolición de la cesura entre sujeto y objeto, tal y como postula Berleant, puesto que la naturaleza es lo esencialmente otro, lo desconocido (Godlovitch, “Evaluating” 1998). Pero Godlovitch también rechaza las concepciones humanistas y románticas de la naturaleza porque presuponen la centralidad del ser humano. En su lugar, propone una “estética acéntrica” caracterizada por una actitud de distanciamiento hacia lo incognoscible. Para ello, hemos de librarnos de las concepciones culturales heredadas que han configurado nuestra visión de la naturaleza; esta complicada tarea se verá facilitada, no obstante, por la vinculación de la estética con una ética ecológica ecocéntrica (Godlovitch, “Icebreakers” 1994). Sin embargo, Carlson considera que este punto de vista impide realmente experimentar una apreciación estética de la naturaleza propiamente dicha, ya que difícilmente puede apreciarse algo que es imposible conocer. A lo sumo, en su opinión, el modelo del misterio puede alentar una aproximación de carácter religioso a la naturaleza (Carlson, *Aesthetics* 8). En un sentido similar se ha pronunciado Brady (*Aesthetics* 110).

Para concluir este breve repaso de las principales concepciones no cognitivistas, hay que resumir la “estética multidimensional” de Hepburn (también denominado por Carlson modelo de la “imaginación metafísica”) y la “estética integrada” de Brady. Las

múltiples dimensiones que conforman la apreciación estética de la naturaleza, según Hepburn, son la percepción, la emoción, la imaginación y el pensamiento. El conocimiento científico no desempeña un papel decisivo. Aunque existe en la apreciación estética un importante componente reflexivo caracterizado por la elaboración intelectual, dicho componente siempre se presenta entrelazado con los sentimientos y las emociones del sujeto (Hepburn, "Trivial" 67). Dicho componente basado en el pensamiento reflexivo es uno de los tres elementos que han de tenerse en cuenta a la hora de apreciar las cualidades estéticas de un objeto, siendo los dos restantes el elemento sensorial y el afectivo (Parsons 18). Pero este componente reflexivo no se presenta aislado de la experiencia estética, sino que está incluido en el acto mismo de percibir. Así pues, la experiencia estética es un proceso complejo: en ella se entrelazan las cualidades perceptibles del objeto con las diferentes dimensiones de la reflexión intelectual, como las creencias, la imaginación o el pensamiento filosófico (Parsons 20).

Consciente del riesgo de que un excesivo protagonismo de los aspectos subjetivos pueda transformar la apreciación estética en pura fantasía que la trivialice en exceso y la condene al relativismo, Hepburn mantiene que la apreciación estética seria debe contener la imaginación dentro de los límites que marca la percepción de las cualidades reales del objeto. En otras palabras, una apreciación trivial es aquella que "falsifica" el objeto porque concede un peso excesivo a la experiencia individual del que lo aprecia (Hepburn, "Trivial" 69). Pero no es el conocimiento científico el encargado de determinar cuál es la apreciación correcta. Según Hepburn, aquí ha de considerarse cada caso concreto, puesto que los componentes reflexivos y cognitivos son muy variados y ninguno debería predominar sobre el resto ("Landscape" 194).

Más recientemente, Hepburn ha señalado la importancia del pensamiento metafísico en la apreciación estética de la naturaleza. Influido por Kant y su concepción de lo sublime, entendido como las cualidades estéticas naturales que nos conmueven y sobrecogen, Hepburn vincula el respeto por la naturaleza con el reconocimiento de nuestra distancia respecto de ella. Mediante la "imaginación metafísica" nos implicamos en la naturaleza y, al mismo tiempo, nuestra relación con ella se hace presente como cuestión filosófica. En otras palabras, la apreciación estética de la naturaleza puede ser la vía para plantear algunas cuestiones centrales de la metafísica, tales como la idea de "unicidad" (*oneness*) (Hepburn, "Landscape" 198).

Por su parte, Brady ha desarrollado lo que denomina "estética integrada" a partir de las ideas de Hepburn y la estética de Kant. Brady no pretende establecer una condición suficiente o necesaria para la adecuada apreciación estética, sino tan solo analizar sus principales rasgos para alcanzar un equilibrio entre los enfoques objetivos y subjetivos (*Aesthetics* 122). Para Brady, tales rasgos son la implicación multisensorial, el desinterés, la imaginación, la emoción, el pensamiento y el conocimiento.⁶ En cuanto al primero, Brady mantiene, como Hepburn, que los cinco sentidos se combinan con los aspectos intelectuales y reflexivos de la apreciación estética. Percibimos las cualidades

⁶ Sobre el papel central de la imaginación en el enfoque de Brady, véanse *Aesthetics* 146-72 y "Imagination".

estéticas de los objetos a través de nuestros sentidos, pero hay muchas diferentes perspectivas, muchas formas distintas de percibir que están determinadas por las desiguales capacidades de los sujetos y las diversas cualidades de los objetos (*Aesthetics* 124). Brady analiza los diferentes sentidos y reclama su importancia, frente al predominio de la vista como sentido estético por excelencia. Pero especialmente subraya el hecho de que ciertas cualidades estéticas, como los olores o los sonidos, requieren de una mayor atención y un mayor esfuerzo perceptivo por parte del sujeto. Esto es especialmente relevante, según Brady, para percibir las cualidades estéticas de la naturaleza “no escénica”, puesto que un gran número de ellas tienden a pasar inadvertidas.⁷ En este sentido, Brady afirma que la apreciación estética de la naturaleza requiere del concurso activo de la percepción y la sensibilidad (*Aesthetics* 128).

Esta concepción estética es integrada porque tiene en consideración tanto las capacidades del sujeto para percibir y apreciar, como las cualidades estéticas del objeto (*Aesthetics* 120). Sin embargo, también lo es en otro sentido: porque enfatiza el hecho de que la apreciación estética de la naturaleza implica un estrecho vínculo entre el sujeto y el entorno. Al igual que Carlson, Brady ha señalado el carácter envolvente de la naturaleza. Pero además subraya que la apreciación estética de un paisaje es un proceso cambiante, un acontecer más que una escena. En un paisaje el movimiento y el cambio es continuo y todo lo que sucede determina la apreciación estética concreta, de modo que sería más adecuado hablar de “situación estética” para referirnos al proceso en virtud del cual nos hallamos inmersos en una apreciación estética única (*Aesthetics* 121).

No obstante, en la situación estética no tiene lugar una fusión completa entre el sujeto y el objeto tal y como la concibe Berleant. Nunca llegamos a conformar un todo con la naturaleza ni estamos totalmente integrados en ella. En este sentido, Brady recupera el concepto kantiano de “desinterés” como elemento central de la apreciación. La noción de desinterés implica que la apreciación estética se interpreta como una actividad que está más allá de todo interés específico y se desarrolla sin que el sujeto tenga en cuenta la función del objeto apreciado. La correcta apreciación estética ha de ser desinteresada, ha de poseer un valor en sí misma. El juicio estético, según Kant, es una clase de juicio diferente de los juicios acerca de lo agradable y lo bueno, ya que éstos remiten en última instancia a una finalidad o meta ulterior (Brady, *Aesthetics* 129). La noción de desinterés, además de explicar el inevitable distanciamiento que mantenemos respecto a la naturaleza, sirve también para poner límites a los aspectos subjetivos de la apreciación estética, puesto que subraya la dimensión intersubjetiva que puede ser compartida por otros.

Según Brady, la relación del concepto de desinterés con la relevancia del conocimiento a la hora de definir la apreciación estética correcta es una cuestión decisiva. Así, un mayor conocimiento puede capacitarnos para ampliar la percepción de cualidades estéticas (*Aesthetics* 137). Pero Brady rechaza el argumento de Carlson respecto de la *necesidad* del conocimiento científico para lograr la apreciación estética

⁷ Saito ha descrito la “naturaleza no escénica” (*unscenic nature*) como aquellos entornos que carecen de un valor compositivo desde el punto de vista de las artes visuales y que por tanto no se les considera merecedores de representación a través de una imagen (101).

correcta, afirmando que ésta es desinteresada, mientras que la actividad científica posee un objetivo ulterior. La consecución de este fin puede propiciar que el conocimiento científico domine la apreciación de modo que no prestemos la atención requerida para apreciar las cualidades propiamente estéticas (*Aesthetics* 138). Así pues, Brady plantea la necesidad de distinguir dos dimensiones en el modelo natural ambiental: según la primera, que ella acepta, la ciencia nos permite extender el ámbito de las cualidades estéticas perceptibles de un objeto o entorno natural (aunque no necesariamente); de acuerdo con la segunda, que rechaza, solo el concurso de la ciencia posibilita alcanzar la apreciación estética correcta o adecuada. En las dos secciones siguientes, asumo esta distinción como argumento central de un enfoque pluralista de la apreciación estética de la naturaleza con el fin de mostrar que el conocimiento desempeña un papel decisivo para expandir nuestra capacidad de percibir sus cualidades estéticas, aunque debe mantenerse, al mismo tiempo, el carácter específico de los criterios estéticos propiamente dichos, de modo que las propiedades estéticas sean juzgadas *como tales* y no como rasgos subsidiarios de otras propiedades desveladas por la ciencia.

Estorninos imitadores

En el cognitivismo estético de Carlson el conocimiento proporcionado por las ciencias naturales desempeña un doble papel como condición para una apreciación estética “seria” de la naturaleza. Por un lado, *desvela* cualidades estéticas de los objetos; por otro lado, es el criterio *suficiente y necesario* para determinar cuál es la correcta apreciación estética. La primera dimensión posee una especial relevancia: el conocimiento científico es realmente un ingrediente valioso para el cultivo de nuestra capacidad de aprehender el valor estético de la naturaleza, en la medida en que nos permite *ampliar* la variedad de cualidades estéticas que estarán a nuestro alcance, así como nuestras dotes perceptivas. En efecto, tal y como afirma Rolston, gracias a las visiones del mundo proporcionadas por la geología, la biología y, especialmente la ecología, “vemos belleza ahora donde no podíamos verla anteriormente” (“Is There” 101). Así, la ecología ha desvelado cualidades estéticas de los entornos naturales anteriormente ignoradas, como son la unidad, la armonía, la interdependencia o la estabilidad. Cabe suponer que el naturalista o el científico están mejor entrenados para desarrollar la capacidad de apreciar dichas cualidades. Pero el entrenamiento científico no solo promueve el florecimiento de las facultades intelectuales propiamente dichas, sino una expansión de nuestras capacidades sensoriales que en última instancia propician el cultivo de una conciencia ecológica (O’Neill 161-62).

Esta expansión de las capacidades perceptivas del sujeto procuradas por la incorporación del conocimiento científico se ajusta a lo que Matthews, defendiendo la posición cognitivista elaborada por Walton y posteriormente por el propio Carlson, ha denominado “modelo perceptivo”, consistente en la acción de “percibir bajo conceptos” (Matthews 39-41). Según este modelo, las categorías bajo las cuales aprehendemos las cualidades estéticas de la naturaleza están configuradas por el conocimiento científico. En otras palabras, la ciencia establece “normas perceptivas” que guían la percepción

concreta de las distintas cualidades de los objetos y los entornos naturales, incluyendo entre ellas las cualidades estéticas. Así, el biólogo o el naturalista percibirán cualidades estéticas diferentes a las que percibe el profano. Éste último carece de las categorías adecuadas para percibir las cualidades estéticas que sí son accesibles a aquéllos. No se trata, como en el denominado por Matthews “modelo lingüístico”, de que las cualidades estéticas sean en principio las mismas para el científico y el no iniciado, aunque posteriormente sean elaboradas por el primero a la luz de las categorías científicas.⁸ Más bien son éstas las que *posibilitan* la aprehensión de las cualidades estéticas, el hecho mismo de que lleguen a ser percibidas por nuestros sentidos. Sin conocimiento científico, pues, nuestra mente no estará capacitada para percibir las cualidades estéticas que caracterizan la apreciación correcta.

Este argumento parece remitir a la segunda y más controvertida dimensión del modelo natural ambiental: la convicción de que la *adecuada* apreciación estética de la naturaleza solo puede originarse a partir del conocimiento científico, algo que resta relevancia a los criterios de valoración propiamente estéticos y a otra clase de factores subjetivos como los señalados por los autores críticos con el enfoque de Carlson. El rechazo de la segunda dimensión implica conceder al conocimiento científico la misma relevancia que a otros componentes reflexivos en la percepción de cualidades estéticas y negar, por tanto, que sea la única vía para acceder a una apreciación estética correcta de la naturaleza. En otros términos, algunas cualidades estéticas de la naturaleza no necesitan ser reveladas por la ciencia. Existen caminos alternativos para percibirlas y apreciarlas (Brady, *Aesthetics* 98-99).

Al rechazar la segunda dimensión del enfoque cognitivista se asume la dificultad de discernir la importancia relativa del conocimiento científico con respecto a los criterios estéticos en nuestra apreciación estética de la naturaleza. Esta imposibilidad de establecer el predominio de los aspectos narrativos con respecto a los ambientales, por utilizar la terminología de Foster, es un sólido argumento en defensa de un modelo pluralista de la estética ambiental. Además, la ampliación del conocimiento empírico de la naturaleza bajo las categorías científicas y la apreciación de sus cualidades estéticas son procesos que se desarrollan a lo largo de nuestras vidas, de modo que es ilusorio establecer una correlación causal nítida entre ellas. Así, el interés científico puede ser el desencadenante de una mayor sensibilidad estética hacia ciertos objetos o entornos no apreciados anteriormente, pero también la fascinación estética puede ser el motivo que nos impulse a satisfacer nuestra curiosidad científica. Ambas pueden, al mismo tiempo, enmarcarse en una reflexión filosófica más amplia sobre cuestiones metafísicas relevantes. En suma, la gran pluralidad de formas que exhiben las aproximaciones estéticas a la naturaleza y el hecho de que se conformen a través de un proceso vital, hace muy complicado establecer una relación causal unívoca entre la posesión de conocimiento científico y la apreciación estética correcta, tal y como presupone el modelo de Carlson.

⁸ Matthews describe esta idea como la acción de “pensar con conceptos” (41).

De las dificultades para aceptar esta segunda dimensión me ocuparé más adelante. Por el momento, me interesa subrayar la consistencia de la primera dimensión y cómo puede interpretarse sin que imponga limitaciones a formas alternativas de apreciación estética de la naturaleza sujetas a criterios estéticos propiamente dichos. Como se ha visto, estas formas no niegan la influencia del conocimiento científico en nuestra percepción de las cualidades estéticas de la naturaleza, sino que pretenden preservar un lugar significativo a otros componentes de la apreciación, como la imaginación o la emoción; sin embargo, la segunda dimensión del modelo de Carlson los supedita a la realización previa de un entrenamiento científico apropiado o incluso los ignora.

Ahora bien, es posible aceptar el modelo perceptivo propuesto por Matthews y rechazar al mismo tiempo algunas de las implicaciones que el cognitivismo científico extrae de él (la que aquí he denominado “segunda dimensión”). No cabe duda de que las categorías que proporciona el conocimiento científico, al igual que las proporcionadas por la historia y la crítica del arte, nos permiten percibir cualidades que no percibiríamos sin ellas. Son esas categorías las que hacen posible el hecho mismo de percibir esas cualidades, que en el caso de los objetos y entornos naturales pueden incluir cualidades estéticas. Sin embargo, ¿son las cualidades reveladas por las categorías científicas *siempre* significativas desde un punto de vista propiamente estético? Indudablemente, podrían serlo, pero *no necesariamente*. De hecho, como voy a tratar de mostrar, el modelo perceptivo apoyaría la tesis de que existen categorías propiamente estéticas que hemos de poseer con anterioridad a encontrarnos inmersos en una situación estética determinada, indispensables para percibir ciertas cualidades estéticas de la naturaleza que, incluso, pueden estar vedadas o pasar inadvertidas para el ojo científicamente entrenado. En suma, la ciencia puede ayudarnos a advertir, captar y percibir cualidades estéticas de los objetos y entornos naturales (primera dimensión del modelo cognitivista); pero gran parte de las cualidades estéticas relevantes de esos objetos y entornos solo se harán perceptibles bajo otra clase de categorías propiamente estéticas, como las relacionadas con los aspectos señalados por autores como Carroll, Hepburn y Brady: la emoción y la imaginación.

Un sencillo ejemplo servirá para comprender esta cuestión. Todas las tardes de primavera un pájaro despliega su variado repertorio de cantos en el jardín de un amigo que carece de conocimientos sobre las aves. Desconoce a qué especie pertenece, ya que se limita a cuidar sus flores. Sin embargo, la presencia continuada del pájaro llama su atención, de modo que levanta la cabeza para mirarlo y escucharlo. En principio, le parece sorprendente que un pájaro posea un repertorio tan amplio de reclamos, pues además de sonidos aflautados o silbidos, también profiere chasquidos, maullidos y chirridos. Al cabo de unos días, mi amigo me habla del pájaro negro y desaliñado que frecuenta su jardín. Me ofrece algunos detalles poco concretos pero no me cabe duda de que se trata de un estornino negro. Le agrada *identificar* por fin a su pájaro y darle un nombre que lo distingue del resto, de modo que desde ese día dejará de ser percibido como “un pájaro” para ser “un estornino”. Esta mínima ampliación de conocimiento servirá para que mi amigo preste en lo sucesivo más atención a los *diferentes* pájaros.

Aquí encontramos al sujeto que comienza a “poner orden” en la caótica naturaleza. No obstante, lo que más sorprende y estimula a mi amigo es el hecho que le revelo a continuación: los estorninos imitan los cantos de otras aves y animales, lo que explica su repertorio tan variado y desconcertante. Mi amigo, pues, posee ya un punto de partida para aprender a discriminar y, por tanto, a *percibir*, como cualidades estéticas específicas, el canto del estornino y el de las especies a las que imita. Un día, visito su jardín para satisfacer su curiosidad por saber cuáles son esas especies. Cuando al caer la tarde el estornino se posa en su atalaya, oímos los cantos de la oropéndola y la codorniz, el silbido del milano negro, la lastimera llamada del alcaraván, el croar de las ranas y la monótona letanía de los sapos parteros. Mi amigo continúa sorprendiéndose cuando contempla los dibujos y fotografías de tales especies en mi guía de campo, mientras le refiero algunos datos generales sobre sus costumbres migratorias, los lugares donde puede encontrarlas y otras curiosidades. De este modo, mi amigo no sólo amplía su conocimiento del mundo que le rodea: también *descubre* dónde tiene que mirar y escuchar. Lo importante es que, al aprender esto, comienza a ver donde antes no veía y a oír donde antes no oía. Esta expansión de sus sentidos se produce porque su conocimiento se ha ampliado. Su capacidad para descubrir valor estético en la naturaleza se acrecienta porque comienza a incorporar unas categorías perceptivas determinadas. El conocimiento bien fundamentado de la naturaleza cumple así una función innegable como elemento que permite extender el abanico de objetos percibidos, así como la capacidad del sujeto para apreciarlos. En suma, mi amigo será capaz de saber qué es lo que oye cuando canta el estornino, pero también aumentará paulatinamente su *capacidad* de oír y escuchar espontáneamente los cantos de otras aves que le rodeen en la medida en que incorpore las categorías del conocimiento empírico y piense bajo conceptos científicos, tal y como se desprende del antes mencionado modelo perceptivo. Podrá así detectarlas y observarlas más fácilmente, apreciando una belleza que, de otro modo, habría pasado completamente inadvertida para él y que, en lo sucesivo, irá descubriendo a lo largo de toda una vida.

Este ejemplo sirve para mostrar la importancia del conocimiento científico como impulsor de la apreciación estética de la naturaleza y de la formación de categorías perceptivas que posibilitan la ordenación de la caótica naturaleza. En este caso, el conocimiento revela territorios inexplorados para la apreciación estética y alienta el perfeccionamiento de nuevas habilidades para apreciar las cualidades estéticas de objetos y fenómenos naturales que, aun estando a nuestro alrededor, ignorábamos por carecer de las categorías necesarias para percibirlos en sus propios términos. Además, la obtención de conocimiento reduce el esfuerzo necesario para percibir las diferencias entre los cantos de las aves, de modo que será más fácil discriminarlos entre sí y, por tanto, apreciar sus cualidades estéticas particulares. Así pues, es preciso convenir que la percepción de la naturaleza bajo las categorías del conocimiento científico, tal y como afirman Carlson y Matthews, puede abrirnos el camino para alcanzar la apreciación estética correcta. Pero, ¿significa esto que *necesariamente* vayamos a alcanzarla, tal y como sostiene la segunda dimensión del modelo cognitivista? Si así fuera, los científicos serían los únicos seres capaces de apreciar estéticamente la naturaleza de la forma

adecuada. En efecto, el conocimiento nos faculta para identificar los objetos naturales en sus propios términos y conocer sus rasgos con una mayor profundidad, tal y como muestra el ejemplo del estornino; pero, ¿sucede también lo mismo con sus cualidades estéticas? Sin ese conocimiento, ¿será la apreciación estética de su canto insuficiente o defectuosa? Quizás la naturaleza posee determinadas cualidades estéticas cuya apreciación adecuada depende de que sean percibidas *bajo* categorías o concepciones propiamente estéticas. En ese caso, ¿ha de afirmarse que la apreciación estética correcta exige necesariamente un conocimiento científico previo de la naturaleza?

Alondras, icebergs y paisajes agrícolas

El ejemplo del estornino nos ha mostrado que la adopción de categorías científicas constituye un factor relevante para expandir, tanto el ámbito de lo estéticamente perceptible, como nuestra capacidad de apreciar cualidades estéticas en la naturaleza. Sin embargo, resulta discutible que la ciencia natural sea la única herramienta epistemológica para estipular cuál ha de ser la apreciación estética correcta. Carlson, como el resto de defensores del cognitivismo científico, tiene problemas para demostrar que la sensibilidad artística no determina también en buena medida nuestra capacidad para apreciar estéticamente la naturaleza (Alcaraz 17). Además, el hecho de que, como sostiene Hepburn, los componentes cognitivos y reflexivos se entrelacen con las cualidades estéticas del objeto percibido, puede poner en una difícil situación la segunda dimensión del modelo de Carlson, pues resulta muy complicado establecer nítidamente la correlación entre los diferentes elementos que determinan la adecuada apreciación estética de la naturaleza. De esta manera, no siempre discernimos con claridad las razones por las que apreciamos estéticamente un objeto o entorno natural determinado.

Tres ejemplos más ayudarán a comprender mejor las implicaciones de la segunda dimensión del modelo cognitivista. El primero es similar al de la sección anterior y guarda relación con el señalado entrelazamiento de los componentes cognitivos con las cualidades estéticas de los objetos. En este ejemplo se muestra cómo el valor estético de ciertos objetos y entornos naturales va más allá de sus propiedades formales y depende decisivamente del conocimiento del observador. En España existen varias especies de aves de la familia de los aláudidos, más conocidos de forma genérica como alondras. Todas ellas poseen cualidades estéticas formales muy similares, tanto relativas a su plumaje, como a sus cantos o su comportamiento. De hecho, su identificación resulta complicada en muchos casos y precisa de la clase de entrenamiento científico que el cognitivismo considera imprescindible para una adecuada apreciación estética. Entre ellas, destaca por su rareza la alondra ricotí (*Chersophilus duponti*). La observación de este escaso y esquivo pájaro es una experiencia sublime para cualquier ornitólogo. Por el contrario, la observación de una alondra común (*Alauda arvensis*) o una calandria (*Melanocorypha calandra*) es mucho más sencilla y habitual para el observador de aves entrenado. Cualquiera de estas dos últimas especies, aunque poseen cualidades estéticas relevantes, no poseen para los observadores de aves el mismo valor que la alondra

ricotí. De este modo, las pequeñas diferencias en su pico, plumaje y canto serán apreciadas por el ornitólogo como cualidades estéticas positivas en virtud de su excepcionalidad, pero no lo serán por aquel que desconozca qué pájaro tiene delante. Esas cualidades particulares se muestran al observador de aves entrelazadas con un poderoso componente cognitivo: la conciencia de estar ante un ejemplar de una difícil especie por su escasez y su huidizo comportamiento. Por decirlo de una forma sucinta: lo raro se muestra como algo bello en sí mismo, pero esto depende de la conciencia que el observador tenga de la excepcionalidad de la situación estética en la que se halla. Lo raro no es pues, necesariamente, algo estéticamente valioso desde el punto de vista formal, pero la conciencia de la excepcionalidad o la rareza nos permite acceder a ese valor estético vedado para aquel que desconoce la especie. Ahora bien, esto no debería implicar una confusión entre las categorías científicas y las estéticas relativas a aspectos formales y reflexivos. En este sentido, es posible concebir una situación estética “pobre” aunque esté científicamente informada. En otras palabras, el observador de aves experimentado podría tener un interés en las aves similar al del coleccionista, de modo que sea incapaz de percibir aspectos formales y reflexivos vinculados a las aves y su entorno, valiosos aspectos que se hacen visibles solo mediante la imaginación y la emoción. En resumen, hay cualidades estéticas que el conocimiento científico *por sí solo* no puede mostrar.

A la luz del segundo ejemplo podrá entenderse mejor esta cuestión. En un gran número de casos, hay propiedades estéticas que pueden aparecer bajo las categorías científicas como cualidades no estéticas, tal y como sucede en el caso de algunos entornos naturales que sufren las consecuencias de la crisis ecológica global. Por ejemplo, la quiebra súbita de los bloques de hielo del Ártico, debido a su fusión cuando se acerca el verano, constituye un espectáculo estéticamente sobrecogedor. Pero una vez que el conocimiento científico nos ha advertido de las consecuencias de la rápida descongelación de los hielos polares, ¿cambian las cualidades estéticas de ese proceso? ¿Pueden los objetos y entornos ecológicamente degradados mantener cualidades estéticas valiosas?

Matthews ha sugerido que el modelo perceptivo implica que los objetos y procesos no ecológicos carecerán de valor estético cuando la conciencia ecológica se haya extendido (42-43). Es decir, una vez que se generalice el conocimiento científico relativo a las consecuencias de nuestros actos y percibamos el mundo bajo las categorías de la ecología, objetos tales como las especies exóticas invasoras no poseerán valor estético. Esto nos conduce a un viejo y fascinante problema que desborda los límites de este trabajo: hasta qué punto las cualidades éticas de los objetos (o su total ausencia) determinan su valor estético (Arribas, “Arte, naturaleza”). Sin embargo, nada asegura que las especies exóticas perderán sus cualidades estéticas relevantes por el hecho de estar presentes en un entorno que no les corresponde. A pesar de que Matthews afirma que la percepción bajo los conceptos de la ecología es un proceso lento pero que a la larga configurará nuestras categorías estéticas, es indudable que ciertas propiedades formales de los objetos y entornos naturales seguirán percibiéndose bajo categorías propiamente estéticas, ya que solo se revelan a la luz de éstas. Incluso Carlson ha

admitido implícitamente este punto en relación con la apreciación estética de los paisajes agrícolas. Debido a su degradación ecológica, que percibiremos gracias al conocimiento científico, los paisajes agrícolas contemporáneos deberían perder sus cualidades estéticas. Sin embargo, según Carlson, las poseen si atendemos a otros criterios culturales o formales.⁹ Los planteamientos cognitivistas, por tanto, han de admitir que ciertas dimensiones de la apreciación estética de la naturaleza por ellos desdeñadas, como la imaginación o las emociones, configuran nuestra percepción de las cualidades estéticas de los objetos y entornos naturales, y que tales cualidades pueden quedar veladas bajo la percepción sometida por entero a las categorías científicas. Las cualidades estéticas de los entornos degradados que aún conservan parte de sus propiedades naturales, además de la capacidad de conmovernos, así parecen confirmarlo.

Artículo recibido 5 de febrero 2015

Versión final aceptada 5 de agosto 2015

Referencias citadas

- Alcaraz León, M. J. "Positive Aesthetics: Claims and Problems." *Enrahonar* 45 (2010): 15-25. Digital.
- Arribas Herguedas, F. "Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados". *Enrahonar* 53 (2014): 77-91. Print.
- . "Arte, naturaleza y ecología". *Arte y Ecología*. Eds. T. Raquejo y J. Parreño. Madrid: Uned, 2015. 190-216. Print.
- Berleant, A. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press, 1992. Print.
- Brady, E. "Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 56.2 (1998): 139-147. Digital.
- . *Aesthetics of the Natural Environment*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2003. Print.
- Carlson, A. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge, 2000. Print.
- . "On Aesthetically Appreciating Human Environments." *Philosophy and Geography* 4.1 (2001): 9-24. Digital.
- . *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 2008. Print.

⁹ Paradójicamente, Carlson abandona el cognitivismo científico donde resulta más necesario desde el punto de vista de la ética ecológica, en beneficio del controvertido criterio que él denomina "ajuste funcional". Debido a este giro, la vinculación del modelo natural ambiental con el cultivo de la conciencia ecológica pierde toda su fuerza, ya que Carlson no responde a una cuestión decisiva: ¿por qué los rasgos naturales que los entornos agrícolas aún conservan carecen ya de valor estético y sí lo adquieren aspectos formales y culturales que generan graves problemas ecológicos? Véanse al respecto (Carlson, *Aesthetics* 175-93) y (Carlson, "On Aesthetically Appreciating"). Para una revisión crítica, véase (Arribas, "Ecología").

- Carroll, N. "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History." *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Eds. S. Kemal and I. Gaskell. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 244-266. Print.
- Eaton, M. *Merit, Aesthetic and Ethical*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Print.
- . "The Beauty that Requires Health". *Nature, Aesthetics, and Environmentalism: From Beauty to Duty*. Eds. A. Carlson and S. Lintott. New York: Columbia University Press, 2007. 339-362. Print.
- Foster, C. "The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56.2 (1998): 127-137. Digital.
- Godlovitch, S. "Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics". *Nature, Aesthetics, and Environmentalism: From Beauty to Duty*. Eds. A. Carlson and S. Lintott. New York: Columbia University Press, 2007. 133-150. Print.
- . "Evaluating Nature Aesthetically". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56.2 (1998): 113-125. Digital.
- Hepburn, R. W. "Landscape and the Metaphysical Imagination." *Environmental Values* 5.3 (1996): 191-204. Digital.
- . "Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature." *The Reach of the Aesthetic: Collected Essays on Art and Nature*. R. W. Hepburn. Aldershot: Ashgate, 2001. Print.
- Matthews, P. "Scientific Knowledge and the Aesthetic Appreciation of Nature." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60.1 (2002): 37-48. Digital.
- O'Neill, J. *Ecology, Policy and Politics: Human Well-Being and the Natural World*. London: Routledge, 1993. Print.
- Parsons, G. *Aesthetics and Nature*. London: Continuum, 2008. Print.
- Rolston III, H. "Is there an Ecological Ethic?" *Ethics* 85.2 (1975): 93-109. Digital.
- . "Does Aesthetic Appreciation of Nature Need to be Science Based?" *British Journal of Aesthetics* 35.4 (1995): 374-386. Digital.
- . "Aesthetic Experience in Forests." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56.2 (1998): 157-166. Digital.
- . "From Beauty to Duty: Aesthetics of Nature and Environmental Ethics." *Nature, Aesthetics, and Environmentalism: From Beauty to Duty*. Eds. A. Carlson and S. Lintott. New York: Columbia University Press, 2007. 325-338. Print.
- Saito, Y. "The Aesthetics of Unscenic Nature." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56.2 (1998): 101-111. Digital.
- Santayana, G. *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*. New York: Collier, 1961. Print.
- Walton, K. "Categories of Art." *The Philosophical Review* 79.3 (1970): 334-67. Digital.
- Ziff, P. "Anything Viewed". *Essays in Honour of Jaakko Hintikka. On the Occasion of His Fiftieth Birthday on January 12, 1979*. Eds. E. Saarinen, R. Hilpinen, I. Niiniluoto, and M. Hintikka Dordrecht: Reidel, 1979. 285-93. Print.

L'ethnologie écoppsychologique de Jean-Loup Trassard

Kathryn St. Ours
Goucher College, USA

Résumé



L'éco-critique est un champ de recherche en plein essor qui comprend notamment l'étude de la littérature à vocation environnementale et écologique. Or l'éthos agraire de l'auteur contemporain Jean-Loup Trassard informe des écrits qui évoquent la vie rurale pré-industrialisée d'un point de vue ethnologique. Il s'agit précisément de décrire non seulement les coutumes, valeurs et peines de l'existence agraire mais également les fermes, outils, chemins et haies d'une période de plus grande durabilité environnementale. Qui plus est, son travail d'ethnologue s'accompagne d'une intuition éco-psychologique certaine, témoin d'une compréhension profonde de la relation intime qui lie les êtres humains et leurs environnements naturels.

Mots clés: Biophilie, inconscient écologique, topophilie, agrairianisme, écoppsychologie.

Abstract

The expanding field of ecocriticism includes the study of fictional and non-fictional literature focusing on environmental or ecological issues. Contemporary French author Jean-Loup Trassard's agrarian ethos informs those writings that describe pre-industrialized agricultural life and constitute in this sense ethnological sketches of the customs, values, farmsteads, tools, chores, hedgerows, of a more ecologically sustainable period. Moreover, his portraiture of rural existence is complemented by an ecopsychological intuition, that is, a profound understanding and appreciation of the intimate relationship linking people to their natural surroundings.

Key words: Biophilia, ecopsychology, agrarianism, topophilia, ecological unconscious.

Resumen

La ecocrítica constituye un campo de investigación en plena expansión que estudia textos de ficción y de no ficción desde un punto de vista ecológico o medio-ambientalista. Una de sus múltiples vertientes—la psicológica—se enfoca en la relación entre el bienestar humano y el medio ambiente natural. Los escritos etnológicos del autor francés contemporáneo Jean-Loup Trassard describen no sólo las costumbres, los valores, o los quehaceres del mundo agrario sino también las fincas, herramientas, granjas y caminos de la vida rural. Se trata de una ética agraria acompañada de una intuición eco-psicológica, o sea, de una comprensión y apreciación de la relación íntima entre seres humanos y su medio ambiente natural.

Palabras clave: Biofilia, topofilia, agrarismo, eco-psicología, inconsciente ecológica.

C'est en 1957 que Jean-Loup Trassard (Mayenne, 1933) s'inscrit en Ethnologie-Préhistoire à la Sorbonne, études interrompues le temps de finir une licence en droit et travailler avec son père comme Fermier des Droits Communaux. Profitant d'un horaire souple pour écrire et s'instruire, il retourne au cours de Préhistoire en 1960 et s'engage définitivement sur une voie restée actuelle depuis: ethnologie, préhistoire, écriture, photographie.¹ D'une part et en principe, une fiction très enracinée dans la boue mayennaise (*Traquet Motteux* 11)—son premier recueil de récits courts, *Amitié des Abeilles*, paraît en 1961—de l'autre, des textes ethnologiques destinés à raconter la vie rurale de façon directe (dont bon nombre a été publié dans la revue *Cahiers du Chemin* entre 1967 et 1977) et à la représenter par l'image photographique. En réalité, un vaste ensemble de textes génériquement inclassables de par leur hybridité mais qui se répondent par leur thématique: "une visite de la plume aux champs, sous le prétexte de prendre soin du sol, des plantes, des animaux et parfois du matériel" (9). Enfin, en 2000, parution de son premier roman *Dormance*, fruit d'un travail de seize ans qui remonte jusqu'au temps de nos ancêtres du néolithique. Une œuvre variée donc, dont les frontières poreuses entre témoignage et imagination correspondent aux lisières perméables entre espaces physique et mental, entre mémoire récente et passé immémorial. Or ces espaces-temps qui se compriment et se dilatent sont la forme de nos rapports à ce qui semble être extérieur à nous-mêmes mais ne l'est pas; mieux, ils nous prolongent dans le commerce que nous entretenons avec la nature (Lagopoulos 8). Chez Jean-Loup Trassard se profile de mille manières le sens d'une intimité avec l'espace à défaut de laquelle notre existence s'appauvrit. Pas d'utopie rustique, cependant: "Qu'on ne nous fatigue plus avec l'utilisation que le Régime de Vichy fit, ou tenta, d'un 'retour à la terre'" (9).² C'est une vision écoppsychologique libre d'une telle idéologie que je veux proposer ici.

Fondements de l'écopsychologie

Les principes de l'écopsychologie ne représentent pas tant des connaissances inédites qu'un nouveau champ de recherche qui, selon Jean-Pierre Le Danff, (chargé de mission éducation, écoppsychologie et écoalphabétisation à la Fondation Nicolas Hulot), consiste à étudier "la dimension psychologique de la crise écologique; c'est aussi l'étude des processus psychiques qui nous lient ou nous séparent du monde non humain. [...] Elle constitue, par ailleurs, une proposition de réconciliation de l'être humain avec la nature" (19).

¹ Parlant de son parcours depuis la fiction jusqu'à l'ethnologie, Jean-Loup Trassard écrit: "Peu à peu s'est mis à lever la tentation de raconter d'une façon directe", et parallèle, la vie rurale. Séquelle sans doute d'un intérêt qui m'avait orienté vers l'ethnologie (même si en peu de mois cette science fut abandonnée pour suivre André Leroi-Gourhan sur le terrain de la préhistoire qu'il préférait alors et que ses cours me firent découvrir, puis la préhistoire abandonnée à son tour pour l'écriture [...]" (*Traquet Motteux* 11).

² Une étude écopoétique de l'œuvre de Trassard corrobore ce point de vue. Selon Pierre Schontjes, "On voit bien que le rapport de Trassard au lieu n'a rien de l'attachement à un quelconque *Heimat* des ancêtres" (485). Et plus loin: "Trassard s'efforce de faire partager le bien-être qui est le sien sans jamais exploiter les facilités de la couleur locale ou des tendances passéistes" (487).

Ainsi, si les apports de l'ethologue, du biosémioticien, du géographe culturel ou de l'écologiste, entre autres, se conjuguent pour confirmer la concrescence de l'humain et son milieu, l'écopsychologue insiste, lui, sur une intimité avec le monde naturel où il en va de notre santé et de notre bien-être psychiques. L'écopsychologie comprend donc d'un côté l'investigation théorique, et de l'autre, la prescription d'une approche thérapeutique: il s'agit de renouer nos contacts avec les rythmes naturels au moyen de retraites, de randonnées, de jardinage ou de relations avec les animaux non humains, par exemple.

Existe-t-il des bases scientifiques pour soutenir l'écopsychologie, à savoir une recherche empirique qui affirme l'interdépendance entre santé écologique et santé psychologique? Certes, au moment où l'écopsychologie naît aux Etats-Unis dans les années soixante, elle a tendance à condamner la science comme source de notre aliénation par rapport au monde naturel, rejet qui entraîne l'essoufflement du courant et qui aurait pu provoquer sa disparition. Des écopsychologues contemporains tels que Theodore Roznak, Andy Fisher, Glenn Albrecht ou Laura Sewell reconnaissent au contraire l'importance d'expériences scientifiques rigoureusement menées pour tester et éventuellement falsifier leurs hypothèses. Des études en ce sens se multiplient depuis une vingtaine d'années à travers le monde et s'appuient sur une logique évolutionnaire incontestable. Un bref échantillonnage de telles investigations n'est pas inutile pour nous mettre sur la voie de l'ethnologie écopsychologique de Jean-Loup Trassard.³

La préhistoire rappelle que nous nous avons vécu comme chasseurs-cueilleurs pendant 99% de notre existence de hominidés. Le cerveau humain, dont la croissance est en grande partie post-partum, a évolué dans un monde biocentrique et notre survie a dépendu d'une connaissance adéquate de l'environnement. Dans un premier temps, donc, le développement de la psyché humaine s'entrelacerait étroitement avec celle des savanes et des graines qui y abondent. Ainsi, dans le domaine de l'écologie humaine la phrase "on pense ce qu'on mange" (Shepard 11-15) demande à être comprise littéralement, car ces aliments regorgent de nutritifs essentiels au métabolisme musculaire et cérébral de notre espèce.

Dans le même ordre d'idées, certains considèrent innée—génétiquement programmée—la tendance à ressentir une affiliation avec d'autres organismes vivants: c'est la biologie intuitive (Mithen 53-54) ou la biophilie (Wilson 32). En effet, si les premiers humains étaient dotés d'intelligences sociale et naturelle compartimentées, l'évolution du cerveau a permis une fluidité entre elles et en conséquence, une mentalité de vases communicantes. D'où la possibilité de traiter de l'information par le recours à des facultés diverses. En conséquence, nos relations avec les plantes et les animaux sont devenues intimes et affectives, par exemple; elles constituaient une fin en soi (source de bien-être et de plaisir) et à la longue les éléments d'un inconscient écologique. Scott Donald Sampson (33-34) élargit l'hypothèse strictement biophilique—l'attrait de la grande nature—pour insister plutôt sur la topophilie—l'amour des lieux—expression

³ Dans *The Biophilia Hypothesis*, voir surtout la deuxième partie intitulée *Affects and Aesthetics*.

créée par Yi-Fu Tuan, auteur de *Topophilia*.⁴ Effectivement, l'attachement aux éléments organiques et inorganiques d'un espace restreint est sans doute plus en mesure de prendre en considération et entités naturelles et artefacts humains. A vrai dire, les études robustes sur les effets physiques et psychologiques pour l'humain de l'interaction avec des plantes, des animaux ou avec des paysages se multiplient de nos jours (Frumkin 141-172).⁵

Ainsi s'expliquerait l'hypothèse de la savane selon laquelle l'être humain préférerait visionner voire occuper un espace caractérisé par la présence 1) d'arbres (abris et ombre), 2) d'une source d'eau, 3) d'une perspective au lointain (surveillance), 4) d'une couverture de sol régulière (mouvement), 5) d'animaux en pâturage, et 6) de traces de mouvement comme des sentiers ou des chemins (Heerwagen et Orians 3).⁶ Selon les résultats de telles recherches, on ferait bien de s'entourer des belles photos du bocage mayennais de Jean-Loup Trassard faute de pouvoir s'y rendre. Effectivement, le photographe nous décrit et donne à voir dans *Le saccage du bocage* (7) ces "petites surfaces touffues et agréables" et qui désignent aujourd'hui certains paysages de l'Ouest de la France caractérisés par un terrain légèrement accidenté, un grand nombre d'arbres, des habitations éparées entourées de parcelles clôturées et traversés par des chemins et de petits cours d'eau.

Photographies du bocage normand

Ethnologiques, les photos du bocage de Jean-Loup Trassard capturent afin de la conserver l'image d'une campagne en train de disparaître; écopsychologiques, elles invitent le spectateur à s'introduire dans cet espace rural susceptible d'assouvir nos besoins les plus profonds. Car nonobstant l'absence d'humains et l'impression d'abandon qu'évoquent certains clichés, il s'agit de rendre "un hommage à la civilisation rurale" (Traquet Motteux 14), à un mode de vie où l'être humain vivait davantage au sein de la nature. Si les aspects de l'effet de la savane sont facilement reconnaissables dans ces clichés, leur composition même contribue à nous reconforter. L'emploi du noir et blanc crée une gradation douce et des frontières moins nettes entre objets; très souvent, les cours d'eau, chemins, sentiers ou clôtures conduisent le regard vers la douceur d'un horizon qui se dilue; le flou artistique des fonds, tout en évoquant une espèce de brouillard ou de brume, en promet la dissipation par temps ensoleillé;

⁴ Une vingtaine d'années plus tôt, dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard a pour but de faire une topo-analyse qui serait "l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime" (27).

⁵ De telles assertions s'accompagnent évidemment de réserves. Dans *The Biophilia Hypothesis*, Michael Soulé (443) envisage différents types et degrés de biophilie, affirmant que tous les humains ne préfèrent pas le même habitat. De plus, il faudrait d'après lui mieux distinguer entre des préférences et comportements génétiques et ceux qui sont appris. Et que dire de personnes qui semblent redouter et fuir la nature? Jarod Diamond (270) reconnaît la relation étroite entre la nature et les habitants indigènes de la Nouvelle Guinée mais demande si elle est innée ou apprise. Sous certains égards, certains peuples qualifieraient de pêcheurs écologiques. Voir à ce sujet *War Before Civilization. The Myth of the Peaceful Savage* de Lawrence Keeley ou *Constant Battles. The Myth of the Noble Savage* de Stephen LeBlanc et Katherine Register. Le cannibalisme humain fait par ailleurs l'objet de nombreuses études archéologiques.

⁶ Voir aussi Francis Hallé (69-71).

l'équilibre des masses visuelles et le respect de la règle des trois tiers—arbres, haies, ciel et terre—établissent une harmonie. Ainsi, les photographies de Trassard donnent à voir l'espace naturel habité où l'établissement de lieux offrirait autant de possibilités de vivre dans une relation saine avec la nature.

Cependant, la planéité, la simplicité, l'apparente transparence de ces photos du bocage où on a l'impression de regarder par une fenêtre ouverte sur la campagne environnante constituent un obstacle infranchissable que le photographe tente infatigablement de diminuer. Car il s'agit de faire de l'abstrait avec du concret, à savoir d'atteindre une épure moyennant un jeu de formes—lignes de chemins, de clôtures, de ruisseaux, masses d'ombres et de lumière—qui permettent de dépasser le tangible.⁷ (Ces formes ne seraient-elles pas finalement la source du réel sensible ?) D'où la préférence de Jean-Loup Trassard pour les capacités d'abstraction éminemment plus vastes du noir et blanc par rapport à la couleur (qui d'après lui sert à produire un effet plus réel dans ses photographies de jouets dans l'album *Les derniers paysans*, par exemple). En ce sens, les photographies du bocage acheminent vers la reconnaissance d'un dehors géographique concret, certes, mais visent un dedans mental intangible, nous communiquant notamment l'importance du lieu en tant qu'espace où "les limites entre la nature et notre être [...] sont sinon abolies du moins fort atténuées" (60).

De même, parlant de ses entretiens avec d'anciens artisans et éleveurs/cultivateurs qui, transcrits textuellement ou non, animent son œuvre ethnologique, Jean-Loup Trassard constate dans l'introduction à *Traquet Motteux* que:

Le lien entre l'homme et son métier, qui ressemble fort à un mystère, recule à mesure que l'enquêteur avance. Des heures de magnétophone m'ont laissé sur le seuil d'une portion de l'univers cachée derrière l'image, simple et rassurant, qui suffit à beaucoup et dans laquelle, au contraire, j'ai souhaité pénétrer. (12-13)

Aux côtés de la photographie, donc, l'écriture se donne également pour tâche de s'approcher de cette "portion de l'univers cachée" en facilitant l'accès aux fils entrecroisés de la mémoire. C'est cet au-delà de la relation consciente entre l'être humain et la nature, témoin de la distance entre l'objet et le résultat des recherches ethnologiques, qui relève de l'écopsychologie. *Dormance* s'anime d'une quête semblable.

L'ethnologie écopsychologique dans *Dormance*

Dès les premières pages de ce roman dont le noyau de l'action remonte au néolithique, le narrateur nous fait part de ses nombreux efforts pour capturer photographiquement sous le meilleur angle cette vallée mayennaise dont les lignes, les formes, les clôtures, les arbres et les ruisseaux l'émerveillent. Cependant, nous dit-il, "Je n'ai jamais photographié là qu'un vide" (31). Ce vide serait l'espace en tant que nulle part, invisible, à la fois extérieur et intérieur à nous, qui nous touche et que nous touchons, et qu'il faut rendre habitable au moyen de la création de lieux et de souvenirs. L'infinité des points de l'émulsion photographique comme possibilité de rendre palpable

⁷ Remarques de Trassard lors d'une conversation avec l'auteur en juillet 2012.

cette interdépendance qui reste toujours à appréhender, à approfondir, à creuser, c'est cela que Trassard saisit dans ces photos dont la portée ethnologique évidente n'exclut pas, loin s'en faut, un intérêt écoppsychologique.

Dans le viseur rien, rien d'autre que la répétition d'en haut regarder vers le bas et clôture franchie, du bas regarder vers le haut, car insatisfaits toujours le désir de saisir l'espace, la nécessité de l'habiter, ou mieux, par les yeux c'est-à-dire par l'intérieur, de modeler mon corps sur la forme qui est là, d'essayer, par maints changements de position, de m'étirer selon la forme dite « vallée », oui, c'est cela que je photographiais. (32)

De son propre aveu, l'écrivain commence à écrire *Dormance* (61) dès qu'il prend conscience du lieu comme lien entre sa propre vie et celle de l'homme préhistorique ; le roman naît d'une intuition : le narrateur ressent la présence de ses ancêtres et part à la recherche de "cette pellicule transparente" qui "prouve présence humaine" (261). Possible allusion à la photographie, oui, mais aussi peut-être en l'occurrence à la couche infime de poussière dont certaines investigations anthropologiques, ethnologiques, linguistiques ou botaniques en viendraient plus tard à rendre compte. Du point de vue du récit en cours, des faits scientifiques serviraient à conforter en quelque sorte des souvenirs du narrateur surgis d'un passé immémorial où l'être humain reconnaissait encore son lien avec le monde inhumain et qui faisait, par exemple, que le chasseur s'adressait à sa proie au moment de l'achever ou le bûcheron à l'arbre qu'il venait d'abattre, persuadés qu'ils étaient entendus. Le narrateur de *Dormance* ne serait-il pas avant tout le dépositaire de la mémoire profonde d'une union préconsciente avec le monde naturel, d'une vision écologique avant l'heure, la source d'images et de souvenirs qui remontent inexplicablement à sa conscience, telles ces haches de pierre qui refont surface dans un champ quelconque et qui font l'objet d'études archéologiques ? "Cette aventure qui me venait par bribes [...] semblait me donner accès à des tiroirs insoupçonnés de la mémoire" (112) déclare le narrateur et plus loin dans le même esprit, "Les faits m'arrivent—si je puis dire par une voie intérieure" (164).

Effectivement, dans le flux de l'espace-temps mayennais, le narrateur devient l'héritier voire le doublet de son protagoniste Gaur: celui-là dort au même endroit bien que dans un lit (19); en éprouvant la même sensation râpeuse au toucher d'une écorce râpeuse ou lisse sa main devient celle du jeune aventurier (3); il devine comment ce proto-Mayennais s'est nourri au printemps (21); ayant libéré quelques arbres de lianes étouffantes, le narrateur affirme que "l'odeur du lierre, écorce blessée, feuilles arrachées, bien sûr est identique à celle qu'il respire aussi. Mon souvenir est le sien" (58).

La mémoire de l'habitant du vingtième siècle rejoint celle de Gaur dans un au-delà du visible, un espace mental commun. Mais c'est notamment au moyen du lieu concret que le passé préhistorique en germe, gisement de son passé conscient et individuel, émerge. "Entre sa vie et la mienne, un lieu. Le même, qui fait lien" (60). *Dormance* serait en ce sens l'aboutissement de plus de trente ans de récits visant de même à creuser, à approfondir la relation entre l'humain et la nature. Je propose donc de revisiter certains des lieux de prédilection photographiés et décrits par Jean-Loup Trassard qui témoignent comme son premier roman d'une ethnologie écoppsychologique.

Des chemins

Un miroir des ornières est le quatrième texte du recueil *Ancolie* publié en 1975. Un an après paraît *Chemins ruraux* dans *Les Cahiers du Chemin*. Dans les deux cas, des renseignements et descriptions concrets alternent avec un lyrisme et une songerie qui font souvent abstraction du chemin de boue, de gravats, de pierres ou de goudron. C'est-à-dire que comme dans *Dormance*, le côté ethnologique—la discussion des chemins communaux, vicinaux, privatifs, “de halage, de transhumance, de contrebande” (31), s'entrecroise avec les chemins de l'imaginaire écopsychologique.

Un miroir des ornières commence par la description des changements que subit le réseau des chemins à cause du remembrement. D'où le projet de Jean-Loup Trassard de réaliser (avec l'approbation de la Municipalité et avant ce regrettable remodelage de la campagne) une étude géographique des chemins ruraux sous la forme “d'un cadastre, dessiné par des mots” (86). Le lecteur apprend donc l'étymologie du mot chemin (89-90), la topologie des chemins (89-92), l'origine du chemin creux comme fossé créé pour diviser le terrain dès l'âge de fer (92-93), ou encore l'itinéraire des chemins. De façon similaire, dans le texte *Chemins ruraux*, une description de leur impraticabilité en certaines périodes particulièrement pluvieuses (25-26), se complète par un aperçu des sentiers des époques néolithique, gauloise, romaine et médiévale qui se voient transformés depuis en chemins vifs ou morts selon des impératives économiques, agricoles et/ou religieuses (27-28). En outre, ce petit récit ne manque pas de citer plusieurs documents historiques qui servent de référence à Jean-Loup Trassard pour soutenir sa recherche.

Une vingtaine d'années plus tard quand *Le saccage du bocage* paraît dans la revue *Le Messager européen*, les effets du remembrement—phénomène euphémisé de nos jours par le terme rénovation foncière—restent d'actualité. Jean-Loup Trassard lance un appel au Ministère de l'Environnement (créé en 2007 et rebaptisé Ministère de l'Ecologie, du Développement durable et de l'Energie en mai 2012) pour que des lois protégeant la campagne soient votées dans les plus brefs délais. D'une part, celles-ci arrêteraient le massacre de la nature ; de l'autre, elles mettraient fin aux méfaits de la grosse exploitation commerciale. Hélas, écrit le Mayennais, “[...] n'est-il pas certain que le souci de rentabiliser la planète nous perdra” (*Chemins ruraux* 29) ?

Mais le but de l'étude trassardienne de la voirie rurale en Mayenne dépasse très évidemment un intérêt purement ethnologique. Effectivement, la connaissance minutieuse des chemins qui permet de mieux pénétrer dans cet espace naturel qu'est la campagne devient une fuite en avant : “L'arpentage ne saurait suffire, ni le numéro des parcelles longées. Car enfin l'on n'a pas si vite terminé avec l'espace” (*Un miroir des ornières* 95) ! Il s'agit d'habiter au mieux cet espace que “nous habitons si mal” (96), en allant au fond de la matière. Se déplacer sur des chemins concrets, dire et écrire des chemins réels (105) et pourquoi pas rêver des chemins dont l'existence lointaine lui remonterait à la mémoire et qui se trouveraient un jour notés sur une carte ? Justement, les descriptions matérielles qui visent à aller au fond de la matière dans ce cas boueuse, poussiéreuse, terreuse parcourue pendant des années constituent “une portion de terre

en somme assez réduite, laquelle ne devient infinie que par tous les détails inscrits" (88). Et plus loin: "Le chemin creuse, pour une part dans la terre et dans les branches pour l'autre. Une photographie que j'ai prise si je la regarde à l'envers montre un sol profond de feuillage traversé de coulées lumineuses et, par-dessus, la voûte de terre arrondie" (100).

Voici donc notre narrateur (qui n'est que Trassard lui-même) sur les traces effacées du futur Gaur et d'un passé révolu qu'il tient à remémorer au moyen du rêve "qui n'avait d'autre finalité que celle de sentir les chemins" (107). Le promeneur jouit du chemin comme fin en soi, sans autre but que celui de transmettre un sens de bien-être. Les chemins de l'inconscient auraient certainement leur place au cadastre écopychologique.

Aussi le chemin n'est-il pas seulement un endroit physionomique géographiquement repérable, il est mémoire; ses ornières sont les "sillons du temps" (*Chemins ruraux* 30). Le but ethnologique voire pragmatique de l'étude se double d'un souci existentiel et la réalisation que tout le long de son enquête "la seule certitude, qui devenait la mienne, était l'intimité d'un homme avec l'espace dans les limites d'une zone graphiquement reproduite" (*Un miroir des ornières* 87). Dans le même ordre d'idées, le chemin n'est point réductible à une série de faits génériques, c'est-à-dire qu'il a au contraire une existence personnelle; il nous mène et nous fait vibrer de façon différente à chaque endroit de son parcours. Inépuisable par sa variété, on cherche avec lui un lien charnel, viscéral, sans jamais l'atteindre.⁸ Au sein de la campagne donc, le chemin dépasse la simple fonctionnalité. Certes, il conduit souvent d'un endroit à l'autre. Mais les meilleurs chemins, affirme l'auteur, ne conduisent nulle part ou mieux, conduisent ailleurs: "Le chemin attend du passage. [...] Mais une venue qui soit consciente de la fonction secrète du chemin, à savoir : faire passer l'esprit d'un monde vers un autre [...]" (104). Le chemin creux illustre on ne peut guère mieux ce lien entre ciel et terre, entre matériel et spirituel, visible et invisible, concret et abstrait, dans ses montées et descentes au travers d'une campagne souvent en tandem avec autre lieu de prédilection, la haie.

Des haies

Un miroir des ornières ne manque pas d'évoquer des chemins qui disparaissent pour ensuite réapparaître entre les haies entrelacées par le haut. L'importance de la haie diffère cependant de celle du chemin de par sa fonction plus nettement écologique car la

⁸ Voici en quels termes il évoque ce lien charnel: "un lien très fort lie ce territoire à mon propre corps. Il y a un rapport avec l'érotisme en ce sens que c'est comme un corps qu'on n'a jamais fini d'explorer. Un corps qu'on aime, qu'on touche. Mais la caresse, dans le fond, est insuffisante. Elle est censée satisfaire un besoin, une envie, et en fait, cette envie, elle l'avive. On a envie de recommencer. Peut-être pas tout à fait de la même manière. Et ce territoire qu'on parcourt avec ses creux et ses bosses, c'est un corps aussi qu'on a besoin de rendre intime. On a besoin de se frotter contre. Et c'est en cela, je pense, qu'il y a un lien entre la recherche d'une intimité avec un territoire varié et limité. C'est exactement comme le rapport à un corps aimé". <http://www.terristoires.info/culture/une-%C5%93uvre-entre-terre-et-mere-302.html>

haie est foncièrement le refuge d'une biodiversité adaptée à un territoire particulier dont dépend la survie d'une grande variété d'animaux et de végétaux: "s'y retrouvent des plantes d'ombre, des fleurs depuis longtemps arrachées en terrain agricole, réfugiées là [...]" (*Terre à hauteur des épaules* 130). Non seulement un milieu de vie pour de nombreuses espèces faunistiques et floristiques, la haie aide également à diminuer l'érosion et à épurer l'eau. En Mayenne précisément, il s'agit de "talus de terre surmontés de grands arbres, de troncs émondés, d'arbrisseaux et de broussailles" qui entouraient chaque champ ou pré et qui bordaient les chemins des deux côtés (*Le saccage du bocage* 8). Comme la suppression des chemins qu'ils cachaient, le remembrement a signifié l'abattage de bon nombre de haies vives au grand dam des cultures et des bêtes qu'elles protégeaient. Au delà de ces arguments strictement écologiques et physiques, l'écopsychologie prône elle aussi la biodiversité comme garante du bien-être humain. Fondées en partie sur le concept de biophilie déjà évoqué, des études récentes semblent confirmer qu'une richesse biologique ressource nos pouvoirs cognitifs et contemplatifs, notre sens de l'identité et de continuité avec le passé et notre capacité à former des liens affectifs positifs.⁹

Terre à hauteur d'épaules (*Nous sommes le sang de cette génisse*), autre récit ethno-écopsychologique de Jean-Loup Trassard, raconte l'étymologie et l'origine de la haie, sa fonction à travers les âges, et enfin sa destruction et disparition. Ceci moyennant l'histoire de la construction d'un hangar et d'une clôture de barbelés dont chaque paragraphe (à part le premier) se termine par le début d'une phrase qui ne finit qu'au commencement du paragraphe suivant. Ce sont des blocs de mots séparés mais reliés comme autant de poteaux destinés à remplacer ou au mieux à doubler la haie vive.

Tandis que le haineux fil électrifié clôt par peur—on le distingue à peine, on craint de s'y heurter—le haie même fourrée d'épines est tendre terre, fragile, douce aux mains, il suffit de trouver l'endroit, la brèche où elle peut être sautée, [...] (148)

Ou bien la typographie serait-elle à l'image des haies déjà abattues mais dont certains anciens garderaient le souvenir, encore capables de se rappeler l'état du paysage avant le remembrement ?

La haie fournit la ferme en bois, fûts débités à la scierie pour construire ou réparer, triques et fagots pour la cheminée, même
Fougères, ajoncs, menuisailles serrées par un lien végétal en bourrées, mises à l'abri pour chauffer le four. (133)

Cette poésie graphique dépasse largement les besoins du texte ethnologique. Et ne nous rend-elle pas aussi éminemment plus sensibles à la disparition des haies décrite dans le récit ? Pour Jean-Loup Trassard, ce réconfort auquel les haies contribuent se doit à une organisation de l'espace, et plus précisément, à l'intériorisation de la campagne qu'elles rendent possible. "En fait, il est probable qu'elles ont servi à rassurer, comme à borner

⁹ L'évaluation des écosystèmes pour le millénaire a été commandée en 2000 par le Secrétaire général de L'ONU. C'est un travail qui a duré quatre ans et dont les résultats, publiés dans *Ecosystems and Human Well-being: Scenarios*. Vol.2, confirment le lien physique et psychique entre l'être humain et l'environnement. (411 et 423-426). Voir aussi l'ensemble de l'ouvrage le plus récent de Jacques Blondel.

l'esprit, à faire de chaque pré ou champ un intérieur, autre chose qu'une portion vague et mouvante du territoire" (*Un miroir des ornières* 93). En construisant le paysage, elles rendent un champ intime par cloisonnement, créant un petit pays qui se distingue de tous les autres; "elles forment réseau dans la mémoire" (*Terre à hauteur d'épaules* 147). En témoigne Vincent Loiseau, narrateur d'un des textes les plus récents de Jean-Loup Trassard intitulé *L'homme des haies*. Ce retraité agricole (composite des connaissances du littéraire) regrette qu'il y ait de moins en moins de haies car le barbeyage—la taille des haies—a toujours été une de ses activités préférées :

A barbeyer avec ma serpe ou ma faucille, je ne fais pas grand bruit. C'est ce qui me plaît. J'entends le vent dans la feuille, les cônilles qui se fâchent, les chiens qui abeuyent, en général par la direction je sais à qui ils sont, pareil pour les coqs qui chantent. Ils s'entendent bien aussi, eux, ils se répondent d'une ferme à l'autre. J'écoute les heures sonner au bourg. (234)

Le barbeyer est bien tranquille et à l'aise dans ce lieu de mémoire qui risque de disparaître en même temps que lui. Son souhait d'ailleurs est de mourir au pied d'une haie (96), devant un de ces murs tendres qui créent des chambres et des pièces dans une relation à l'espace calquée sur celle de la maison de ferme.

La maison / la ferme

Comment parler de l'ubiquité de l'image de la maison dans l'œuvre trassardienne sans faire référence à *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, un des livres qui ait le plus marqué le Mayennais ?¹⁰ (Non pas parce qu'il l'a influencé mais au contraire, parce que Jean-Loup Trassard y a trouvé la réitération de ses propres sentiments.) Sans vouloir diminuer l'importance de la maison de ferme de son enfance (que l'auteur habite toujours) sur le plan personnel et autobiographique, il s'agit pour notre propos d'aller à l'instar de Bachelard au-delà de la psychologie classique pour atteindre une transsubjectivité qui s'approche de la racine de l'image, de nous intéresser à ce qu'il nomme une psychologie des profondeurs.¹¹ C'est dans le chapitre intitulé *L'immensité intime* que l'auteur de *La poétique de l'espace* se prête lui aussi à une lecture écoppsychologique. Effectivement, il affirme que "l'espace de l'ailleurs" est d'autant plus immense, primordial, essentiel (primaire) qu'il est naturel (168). Et tout en désapprouvant le terme "transcendant psychologique" utilisé par certains auteurs, il en reconnaît l'utilité comme "index pour diriger la recherche phénoménologique" (170). L'imagination, soutient Bachelard, "commence toujours de la même manière. Elle fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs" (168).

Or il a souvent été question jusqu'ici de la description objective voire ethnologique que Jean-Loup Trassard fait des lieux de prédilection de la ferme du

¹⁰ Entretien avec l'auteur juin 2011.

¹¹ Gaston Bachelard explique ainsi l'archétype de la maison. "Monter et descendre, dans les mots mêmes, c'est la vie du poète. Tel l'albatros de Baudelaire, le poète n'est à sa place que dans un autre univers, de rêve et de pensée. Nous sommes appelés à une ascension vers l'élévation de la pensée. Et celle-ci peut se produire au ras du sol, dans l'intime, le petit, la miniature" (*La poétique de l'espace* 139).

bocage mayennais qui font retentir le lien entre notre psyché et la nature. Fermes et maisons participent aussi pleinement que chemins et haies de cet entrelacs destiné à pénétrer l'espace. Mais puisqu'un des buts du récit "Des fermes" est d'en enregistrer les détails descriptifs pour en conserver le souvenir, l'écrivain nous livre un bref historique des fermes en Mayenne; il en recense les parties typiques (16-17) et passe en revue différentes techniques de construction (21-23).

Néanmoins, comme on pouvait s'y attendre, la connotation de primitivité pour qualifier la ferme quitte le tangible pour acquérir une dimension écopsychologique. S'inspirant dans *Traquet Motteux* de l'auteur de *La poétique de l'espace*, le Mayennais singularise en ces termes la ferme/maison : "On peut retrouver là 'une primitivité qui appartient à tous' dont parlait Bachelard" (18) car "la ferme est ce qui reste, en France, le plus proche de la maison primitive" (15), celle de Gaur donc, creusée dans la terre et couverte de branches. La passion du terrien pour la ferme/maison tient à ce qu'elle soit intégrée dans la nature ; en tant que "terrier" ou de "trou sur la planète" (19). Produit de la transformation de l'espace en territoire, elle assouvit notre besoin de refuge et de contact avec l'environnement naturel; "chacune, campement immémorial, est une sorte d'absolu" (19).

La maison, la ferme et même le village le plus proche, se construisent en accord avec le paysage ; elles se conçoivent d'ailleurs pour se faire remarquer le moins possible. Il y a une continuité d'arbres, par exemple, entre un terrain et un bâtiment, comme si toute habitation humaine était le simple prolongement du travail de la nature. "Les toits ne paraissent guère au-dessus des champs labourés, mais tous ces bâtiments, mêlés aux barges de paille, quand on est au pied font une masse" (*Ancolie* 175). De plus, les matériaux utilisés étant locaux, les constructions se relient directement au sol régional. Il en résulte un équilibre et une harmonie où les racines du dehors et du dedans, de l'extérieur et de l'intérieur, de la nature et de la culture se retrouvent et se complimentent car "la ferme [...] est une maison qui enrichit sans fin le plaisir d'habiter" (*Traquet Motteux* 15).

Les personnages de l'univers trassardien n'en finissent pas "d'habiter" l'espace nature dans d'autres récits hybrides qui racontent des retours aux sources. Ainsi, dans le récit *Paroles de laines* du recueil éponyme, une personne d'âge adulte nous fait revivre son enfance dans la ferme pourvoyeuse de lieux de cachette, de retraite, de refuge. Même les commis semblent ignorer la simplicité magique de ce cadre : "La ferme n'était pas ce qu'ils voyaient, mais creuse, habitable pour moi" (12). Cet univers des profondeurs qui accueille le garçon dans ses replis transparaît à travers le champ lexical d'un mouvement d'en dedans: il s'enfouit, se glisse, s'allonge, s'enfuit, s'enlise, s'engouffre, se coule dans la paille, la farine, le foin, dans le grenier, le poulailler, la crèche, l'étable; en l'espace de trois pages des mots apparentés à la chaleur/tièdeur se répètent huit fois (17-19). La grande personne que le petit est devenue regrette certes cette intimité première mais reconnaît tout de même que "la ferme qui [m]e cachait maintenant est en [moi]" (22). Ses "paroles de laine", signes d'une relation affective et sensuelle avec la nature et la matière, n'en sont-elles pas la preuve ?

La relation essentielle entre l'humain et la matière naturelle et entre l'organique et l'inorganique s'affirment dans d'autres récits où retour signifie très précisément décomposition ou transformation. Qu'il s'agisse de bâtiments ou d'êtres humains, le cycle de la vie reste inébranlable. Ainsi dans *Nos murs houdés de terre* (Ancolie), on raconte l'établissement d'une ferme pour mieux dire sa détérioration et retour au sol ; elle se dégrade peu à peu pour retourner à la terre qui l'a engendrée. La protagoniste de "Les patients au bord de l'eau" disparaît un jour laissant derrière elle un livre grâce auquel elle aurait "la conscience profonde d'appartenir aux éléments" (24). Dans *Le vers de souches* (72) et *Les cheveux d'herbe* (32) de la collection *Amitié des abeilles*, un couple de "revenants" visite son ancienne maison/ferme avant de rentrer sous et dans la terre, cette "pâte essentielle" dont on ne se dégage jamais complètement.

Or cette perte de l'ancienne complicité avec des matières naturelles qui constitue selon Jean-Loup Trassard un appauvrissement de la vie concerne aussi l'abandon des instruments de travail dans une ferme devenus désormais objets de collection et d'étude ethnologique. Dans le même temps, ces outils à main fonctionnent comme école sensuelle d'intérêt écoppsychologique.

Les outils à main / artefacts

Pour l'auteur de *L'inventaire des outils à main dans une ferme* ou *Objets de grande utilité*, l'outil à main constitue un intermédiaire entre l'humain et la nature et permet de retrouver "un peu du contact premier avec le bois et le fer, le cuivre, l'ardoise et le cuir, car avec l'outil l'homme s'approche de la matière" (*Mainmorte, Traquet Motteux* 37). Il s'agit d'une autre forme d'intimité moyennant surtout le sens du toucher, qui fait que l'outil s'adapte à son utilisateur et, selon les principes de la topophilie, que l'humain s'attache à cet artefact. Ainsi, quand ces outils nous tombent des mains, c'est comme si on perdait une partie de notre corps. Dans *L'homme des haies*, Vincent Loiseau parle affectueusement de son sermieu (petite serpe dont le manche fait à sa main et la lame façonnée par un très bon maréchal lui permet encore de bien couper) et de sa fourchette fabriquée sur mesure selon la longueur de ses bras. A tel point que quand il lui arrivait d'acheter un outil fabriqué en série, il se précipitait pour brûler le manche standardisé et en refaire un plus convenable. La disparition des artisans signifie alors non seulement la fin de l'outil personnalisé mais également un rapport au monde différent.

Quand bien même il faudrait distinguer entre les instruments à main à usage agricole et artisanal—ces derniers ont un rapport plus proche avec le matériau parce qu'ils créent un nouvel objet (*Inventaire* 76-77)—les agriculteurs et artisans qui les maniaient avaient une vision de l'univers plus saine et plus durable écologiquement parlant. Tant que les fermes et l'outillage restaient à taille humaine, l'homme modifiait la nature certes mais dans les limites de son action souvent éprouvante: "Transformation du matériau brut, donc emprise sur la nature (croyant la sublimer), mais au niveau de l'outil manuel le champ demeure assez réduit, l'effort assez pénible, pour que l'action ne conduise jamais à une esthétique de la force et de la domination" (*Traquet Motteux* 37).

Autrement dit, nature et culture entretenaient jusqu'à la grande industrialisation et la technologisation de la société une relation plus dynamique et réversible dans une vision ethno-écopsychologique, l'une ne pouvant pas se réduire à l'autre. Les humains et leurs outils à mains ont de ce fait une histoire objective, ethnologique mais aussi une signification affective à l'intérieur d'un espace partagé constitutif d'un lieu de mémoire. Pour Jean-Loup Trassard, ces outils sont avant tout "une présence poétique" qui lui raconte des histoires (*Traquet Motteux* 13-14). L'occultation voire la perte de ce rapport fondamentalement écopsychologique produit un "manque à être" (Berque 95), un déracinement qui continue de miner notre respect pour l'environnement naturel et notre bien-être en contribuant à la destruction insensée de la nature. Ce serait justement un dysfonctionnement du lien entre les mondes humain et non humain qui provoquerait la crise écologique.

Pareillement, la modernisation, le remembrement, la rentabilité, constitueraient une dégradation de notre existence en nous aliénant du monde naturel. Est-ce à dire que la vie agraire d'avant-guerre était un paradis? Jean-Loup Trassard se défend de trop idéaliser et rappelle que sa vision poétisée ne minimise pas les corvées, les privations, les intempéries. Vincent Loiseau constate en effet que "La vie qu'on a eue, nous, ils n'en voudraient pas, mais dans le temps c'était comme ça, on devait endurer, et il y avait du plaisir quand même, il ne faut pas croire [...]" (128). Par ailleurs, dans un entretien diffusé sur France Culture le 22 mai 2012 et consacrée à *L'homme des haies*, l'auteur mayennais affirme que son interlocuteur n'a pas tant mal aux reins, mais mal au cœur. Ainsi, la vision que l'auteur nous livre de la paysannerie n'oublie pas les "réalités musculaires (fatigue, blessures) et financières (souci, relative pauvreté) tout en soutenant que il n'est pas impossible qu'au-delà des apparences elle se nourrisse dans une couche profonde" (*Traquet Motteux* 12).

Conclusion

Nous proposons d'achever notre lecture écopsychologique de l'œuvre de Jean-Loup Trassard en examinant un récit plus nettement fictif qu'ethnologique que ceux étudiés jusqu'ici. Dans la nouvelle *La divagation des chiens*, le narrateur semble pratiquer l'art de la digression pour mieux insister sur le fait que nous sommes en fin de compte *Le sang de cette génisse* (titre du recueil et une référence aux *Suppliantes* d'Eschyle qui insiste sur la généalogie des Danaïdes), c'est-à-dire tous nés d'une même nature. Le récit raconte les effets d'une grande sécheresse dans un petit bourg agricole des années 1960 (puisque'ils avaient la télévision). Formellement, il s'agit d'une masse indivise de commentaires qui s'ensuivent sans transition mais dont le fil conducteur reste un événement climatique. Dans ce conte d'un paysage et de ses habitants assoiffés s'emmêlent la fête du village, le mythe de Phaéton, des rituels païens en l'honneur de Cérès et de Flore, des processions et des messes, et le sacrifice animalier, sous la forme d'une continuité discursive offrant des perspectives multiples. Autant de rites immémoriaux qui trahissent cependant, "la part primitive en soi-même à laquelle il fut renoncé pour cette civilisation rurale" (*Nous sommes le sang de cette génisse* 234). Cette

intimité avec le monde naturel à laquelle Gaur commençait à donner forme autrement que par la communication directe avec les nombreuses espèces d'animaux et de plantes, cette reconnaissance des origines communes de la vie, c'est ce que la sécheresse fait ressentir à leur insu aux terriens. *La divagation des chiens* saisit brillamment les fondements de l'écopsychologie :

[...] c'était qu'au fond de chacun résonnait la muette souffrance des arbres, du trèfle blanc, des bêtes même si les vaches savaient beuglaient leur soif, de la terre dont on avait soin d'habitude et pour laquelle on ne pouvait rien. Hommes et femmes [...] portaient sur eux, du matin au soir, parfois la nuit en écoutant, l'intense besoin des pièces de terre, des racines, des feuilles, des bovins. (228)

Il est vrai que l'écopsychologie en tant qu'approche thérapeutique n'existait pas en tant que telle jusqu'au siècle dernier. Evidemment, l'être humain qui vivait au contact de la nature (et pour qui le labour était le métier) n'en ressentait nullement le manque. Cependant, l'intérêt actuel pour le patrimoine, le terroir, l'ethnologie locale, la revalorisation de l'artisanat, montre le chemin parcouru depuis. Car c'est seulement en nous éloignant de l'environnement naturel que nous avons repris connaissance de notre dépendance vis-à-vis de la nature sur les plans physique et psychique. Depuis ses débuts, Jean-Loup Trassard nous livre une vision écopsychologique qui, au lieu d'aborder des thèmes écologiques par des chiffres et des statistiques, des graphiques et des tableaux, les communique par les voies de sa sensibilité esthétique et éthique. L'intimité entre l'homme et la nature constitue une des strates fondamentales de l'écriture de Jean-Loup Trassard.

Article reçu 7 mars 2015

Article lu et accepté pour publication 9 septembre 2015

Oeuvres citées

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1958. Print.

Blondel, Jacques. *L'Archipel de la vie. Essai sur la diversité biologique et une éthique de sa pratique*. Paris: Buchet Chastel, 2012. Print.

Carpenter, Pingali, Prabhu, Bennett, Elena and Zurek, Monica, eds. *Ecosystems and Human Well-being*. Washington, D.C.: Island Press, 2005. Print.

Diamond, Jared. "New Guineans and Their Natural World." *The Biophilia Hypothesis*. Washington, D.C.: Island Press, 1993. Print.

Kellert, Stephen. The Biological Basis for Human Values of Nature. *The Biophilia Hypothesis*. Washington, D.C.: Island Press, 1993. Print.

Frumkin, Howard. "Building the Science Base: Ecopsychology Meets Clinical Epidemiology." *Ecopsychology*. Eds. P. Kahn et P. Hasbach. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012. Print

Fuller, Richard et al. "Psychological Benefits of Greenspace Increase with Biodiversity." *Biology Letters* 3 (2007): 390-394. Print.

Grenier, Jean-Pierre. "Les haies, réservoirs de biodiversité et multifonctionnalité." Actes du Colloque de l'ENITA. *Biodiversité et gestion viticole*. Bordeaux, 2009. Print.

- Hallé, Francis. *Du bon usage des arbres*. St. Etienne: Actes Sud, 2011. Print.
- Heerwagen, Judith and Orians, Gordon. "Humans, Habitats, and Aesthetics." *The Biophilia Hypothesis*. Washington, D.C.: Island Press, 1993. Print.
- Lagopoulos, Alexandros. *Urbanisme et sémiotique dans les sociétés préindustrielles*. Paris: Anthropos, 1995. Print.
- Le Danff, Jean-Pierre. Qu'est-ce que l'écopsychologie ? *L'Ecologiste* 33 (2010): 19-25. Print.
- Mithen, Steven. *The Prehistory of the Mind*. London, Thames and Hudson, 1996. Print.
- Sampson, Scott Donald. "The Topophilia Hypothesis: Ecopsychology Meets Evolutionary Psychology." *Ecopsychology*. Eds. P. Kahn et P. Hasbach. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2102.
- Schoentjes, Pierre. "Texte de la nature et nature du texte". *Poétique* 164 (2010): 477-494. Print.
- Soulé, Michael. "Biophilia: Unanswered Questions." *The Biophilia Hypothesis*. Washington D.C.: Island Press, 1993. Print.
- Shepard, Paul. *Thinking Animals*. NY: Viking, 1965. Print.
- Trassard, Jean-Loup. *Amitié des abeilles*. Paris: Gallimard, 1961. Print.
- . *Ancolie*. Paris : Gallimard, 1975. Print.
- . *Dormance*. Paris : Gallimard, 2000. Print.
- . *L'homme des haies*. Paris : Gallimard, 2012. Print.
- . Le saccage du bocage ». *Le Messager européen* 35 : 1995, 6-15. Print.
- . *Nous sommes le sang de cette génisse*. Paris : Gallimard, 1995. Print.
- . *Paroles de laine*. Paris : Gallimard, 1969. Print.
- . *Traquet Motteux*. Cognac, Le temps qu'il fait, 2010. Print.
- Wilson, E.O. *La Biophilie*. Trad. Guillaume Villeneuve. Mayenne: José Corti, 2012. Print.

Tolkien's Sonic Trees and Perfumed Herbs: Plant Intelligence in Middle-earth

John Charles Ryan
Edith Cowan University, Australia

Abstract



Plant life is an integral part of J.R.R. Tolkien's fictional writings. Percipient trees, exemplified by Old Man Willow, possess the capacity to vocalise and approximate human speech, whereas herbaceous plants tend to be silent and aromatic. While Tolkien attributes qualities of consciousness and memory to sonic trees, he denies similar intelligent qualities to herbs, such as athelas or kingsfoil. This paper will compare the representation of the sonic trees and perfumed herbs of Middle-earth through the framework of emerging science in plant bioacoustics and behaviour. The distinction between the *extrinsic* and *intrinsic* capacities of plants underlies a more nuanced approach to plant intelligence in both Middle-earth and the living botanical world of everyday human experience. Tolkien's arborescent ethics privileges trees, endowing them with vocalisation, while constructing healing plants in terms of their use value and associating the sense of smell with a non-sentient flora. A more inclusive conceptualisation of intelligence and sentience involves close attention to the diverse sensory expressions of vegetal beings and non-human nature.

Keywords: J.R.R. Tolkien, Middle-earth, Old Man Willow, athelas, bioacoustics, critical plant studies.

Resumen

La vida vegetal es una parte integral de la ficción de J.R.R. Tolkien. Los árboles perceptores, ejemplificados por el Viejo Hombre-Sauce, poseen la capacidad de vocalizar y parecerse al lenguaje humano, mientras que las plantas herbáceas tienden a estar en silencio y ser aromáticas. Aunque Tolkien atribuye cualidades de conciencia y memoria a los árboles sónicos, niega cualidades inteligentes similares a las hierbas, como la athelas u hojas de reyes. En este trabajo se compara la representación de los árboles sónicos y de las hierbas perfumadas de la Tierra Media a través del marco de la ciencia emergente de la bioacústica y el comportamiento de las plantas. La distinción entre las capacidades *extrínsecas* e *intrínsecas* de las plantas forma la base de un enfoque más matizado a la inteligencia de las plantas, tanto en la Tierra Media como en el mundo botánico de la experiencia humana cotidiana. La ética arborescente de Tolkien favorece a los árboles, dotándolos de vocalización, mientras que crea plantas sanadoras en función del valor de su uso, asociando el sentido del olfato con la flora no-consciente. Una conceptualización más inclusiva de la inteligencia y la conciencia implica mucha atención a las diversas expresiones sensoriales de los seres vegetales y la naturaleza no humana.

Palabras clave: J.R.R. Tolkien, Tierra Media, Viejo Hombre Sauce, athelas, bioacústica, estudios críticos de la planta.

Introduction: Tolkien's Plants in All Senses

Real, imaginary and semi-fictional plants populate J.R.R. Tolkien's legendarium. Some are vocal and menacing, while others are fragrant and therapeutic. The plants (or plant-like beings) that murmur, speak or sing most commonly appear in the form of trees. A prominent example comes from *The Fellowship of the Ring* in which the hobbit Frodo Baggins is put under a soporific spell in the Old Forest by the wrathful singing and chanting of Old Man Willow (Tolkien, *The Fellowship* 116–117). In contrast to vocal trees, plants that cannot make sounds of their own volition tend to appeal strongly through smell. For instance, one of the most celebrated plants in the legendarium is *pipe-weed* or *leaf*, based on the botanical genus *Nicotiana*. Hobbits were the first to smoke its burning leaves to relax their travel-worn bodies, heal injuries, promote clarity of mind and foster conviviality. The inhabitants of the Middle-earth kingdom Gondor called the herb *sweet galenas* and esteemed the fragrance of its flowers but did not consume it like tobacco, as hobbits and, later, dwarves and wizards would (Tolkien, *The Fellowship* 7–8).

The examples of Old Man Willow and pipe-weed indicate the range of plant representations in Middle-earth—from “siren-like” (Brisbois 211) trees that use sonic forms of address to herbs of sociality that are pleasing to olfaction. On the one hand, these variations reflect the narrative purpose of each plant in Tolkien's fictional world. On the other, the author's knowledge of botany and ethical values infuses his rendering of Middle-earth flora and their sensory potentialities and modes of expression. Indeed, Tolkien had an ongoing interest in flora. He was an ardent gardener and especially defensive of trees (*Letters* 402–03, 420). The story “Leaf by Niggle” was penned as an indignant response to the cutting down of an old poplar near his home (*Tree and Leaf*). The visual appeal of illustrated florals, the tactile experience of growing flowers and herbs, and general curiosity about the particular temporal and ontological modes of plants sustained his attention to botany. Tolkien recognized “the mystery of pattern/design” in plants and described the variations between botanical families as rousing “in me visions of kinship and descent through great ages” (*Letters* 402). On occasion, he also addressed flowers directly and speculated about their capacity to respond, as an extract from his personal letters about elvish daisies discloses (*Letters* 403).

The word for plants in Tolkien's fictional language *quenya* is *olvar*, in contrast to *kelvar* for animals. The terms are broadly comparable to *flora* and *fauna* (Tyler 313). In *The Plants of Middle-earth* (2006), Dinah Hazell outlines the symbolic meanings, mythological associations, narrative elements and historical allusions of Tolkien's *olvar*. However, I suggest that the communicative abilities of Middle-earth flora also prompt readers to think imaginatively beyond the prevailing conception of the plant as mute and unintelligent—as a relatively immobile life form defined in its other-than-animalness (Marder 2). Some of Tolkien's *olvar* are hybrids between actually existing species and mythological and folkloric plant personae. While historically and ecologically grounded, his botanical legendarium, in part, also prefigures contemporary

evidence concerning acoustics, consciousness and memory in the vegetal world. In the light of this scientific research, Tolkien's *olvar* might not be purely imaginative or metaphorical after all, but rooted, at least partially, in emerging empirical findings. As an aspect of their behavioral ecology, plants have been shown to emit and respond to sound frequencies (Gagliano; Gagliano, Mancuso and Robert).

In this paper, recent research into plant science proffers a framework for investigating the plants of Middle-earth. Two divergent examples establish the range of representation in Tolkien's vegetal realm. The first example comprises Tolkien's sonic trees and arborescent beings, including Old Man Willow, huorns and ents. So as to highlight differences of representation, the second focuses on the healing herb *athelas*, also known as *kingsfoil*. This plant does not vocalize like the trees but effuses fragrantly and employs non-sonic, multi-sensory modes of communication. Using recent scientific research as a foundation for textual analysis, the distinction between *extrinsic* and *intrinsic* plant capacities emerges. Ultimately, Tolkien's affection for plants is not without its shortcomings. An arborescent environmental ethics privileges venerable trees (conferring to them the ability to vocalise) and bars herbaceous plants from similar modes of consciousness and memory through the intentional use of sound. Despite Tolkien's sympathy for the vegetal and the valuing of plant intelligence in his fictional universe, his tree-based ethics internalises an early modern Neoplatonic chain-of-being conceptualisation of the botanical world that places trees well above herbaceous plants.

Vegetal Intelligence on Earth and Middle-earth

The ascription of intelligence to trees through their ability to speak can be traced to the prehistorical world, or Arda, of Tolkien's legendarium. Yavanna is the creation divinity responsible for growth and life in Arda. Yavanna, whose name means "Giver of Fruits" (Tolkien, *The Silmarillion* 27), made the first *kelvar* and *olvar* in Middle-earth. She is famous for creating The Two Trees of Valinor known as Telperion (the elder of the two whose flowers emit silver light) and Laurelin (with golden leaves) (Tyler 647). Yavanna evokes the fertility goddess figure of world mythologies, notably the Old Norse goddess Freya and the Roman Venus (Dickerson and Evans 120). Through Yavanna's prayers, all plant and animal life comes into existence, but her special affinity is for trees. In *The Silmarillion*, Tolkien describes her as: "the lover of all things that grow in the earth, and all their countless forms she holds in her mind, from the trees like towers in forests long ago to the moss upon stones or the small and secret things in the mould" (27). Into the barren terrain of Arda, Yavanna propagates seeds that germinate into a variety of "growing things great and small, mosses and grasses and great ferns, and trees whose tops were crowned with cloud as if they were living mountains" (Tolkien, *The Silmarillion* 35). In addition to disseminating seeds, Yavanna is able to assume an arboreal form herself, appearing sometimes as "a tree under heaven, crowned with the Sun" (Tolkien, *The Silmarillion* 28). After the mighty spirit Melkor brought widespread devastation to Arda, Yavanna laments the fate of the trees to Manwë, lord of the creation

beings known as Ainur (of which she is one). She implores Manwë to bestow the power of speech on trees: "Would that the trees might speak on behalf of all things that have roots, and punish those that wrong them!" (Tolkien, *The Silmarillion* 45). At first considering her appeal a "strange thought," Manwë is then reassured by Yavanna that the great trees already possess the capacity for divine song, having intoned their praises to Ilúvatar, the Creator, during the making of the clouds and rain (Tolkien, *The Silmarillion* 45–46). Yavanna's request for a guardian of the trees is granted by Manwë. He creates the arborescent ents, the "Shepherds of the Trees" including Treebeard, who protect the forest from harm and bear the gift of vocalisation.

Yavanna favors the trees of Middle-earth. The arborescent ents speak on behalf of the forest and to ensure its longevity. However, some trees, notably Old Man Willow, can vocalise without the intervention of other beings, raising the possibility of intrinsic consciousness and memory in the botanical legendarium. Although devised for a fictional universe, Tolkien's singing trees have some empirical underpinnings. A body of evidence from contemporary plant science recognises plants as greatly sensitive organisms that "perceive, assess, interact and even facilitate each other's life by actively acquiring information from their environment" (Gagliano, Mancuso and Robert 3). In particular, *plant bioacoustics* describes their perception and production of sound, demonstrating that plants emit sonic patterns and modify their behaviours in response to received auditory stimuli (Gagliano; Gagliano, Mancuso and Robert). Although "vanishingly small," plant acoustic emissions can take the form of "substrate vibrations or airborne sounds" (Gagliano, Mancuso and Robert 1). This understanding of sound ecology counters the conventional bioacoustic model that tends to attribute the vocalisations of plants to sudden pressure changes in their water systems. Historically, sound in plants has been regarded as incidental. This reflects the dominance of the chemical model of plant communication, based on hormonal emissions. In contrast, recent bioacoustic research suggests that vocalisation is an active process that facilitates more efficient signalling than chemical transmission in plants. Sound serves an ecological function with consequences for fitness and as part of the plant's evolutionary constitution (Gagliano 1).

An active model of phytoacoustics counters the prevalence of the chemical messaging paradigm and supports the broader reinterpretation of plants. Other scientists argue that plants exhibit features of intelligent behaviour (Trewavas), including the ability to learn and remember (Gagliano et al., "Experience Teaches"). The concepts of plant learning and memory were first put forward by the Bengali biologist Jagadish Chandra Bose (1858–1937), who also suggested that plants have nervous systems though they lack nerves and neurons (Trewavas 18). Part of the adaptive behaviour of a plant is mnemonic, involving the ability to recall and respond to biological information (Gagliano et al., "Experience Teaches" 63–64). Species such as *Mimosa pudica* even display long-term recall, in which "an enduring memory of a past event" (Gagliano et al., "Experience Teaches" 69) entails responding to cues and altering behaviours to enhance survival. Trewavas states that: "No wild plant could survive without a memory of its current perceived signals or without a cumulative memory that

collates its past information experience and integrates it with present conditions so that the probabilities of potential futures could be assessed" (90). Whereas traditional learning research in biology, based on neuronal processes, excludes organisms like plants from the behavioural domain of learning, Tolkien does not.

The vocalisations of some Middle-earth trees and arborescent beings bestow—at least on this segment of the vegetal realm—aspects of behaviour through memory and learning. Within Tolkien's botanical mythologisation inheres the freedom of imagination and thinking necessary to reconceptualise the capacities of plants and to disrupt narrow, animalistic paradigms of intelligence. However, this potential is only partially realised in Tolkien's work and is, instead, constrained by an arboreal ethics. Recent scholarship in plant studies critiques the historically prevailing attitudes toward plants in the disciplines of science, philosophy, and literature (for example, Hall; Marder; Ryan). Plants have been considered the passive elements of landscapes (ontologically liminal, somewhere between rock and animal); aesthetic features of scenery (with trees and other charismatic forms most appreciated); inert materials of construction (or, in Heidegger's terms, "standing reserve"); or biochemical constituents exploited as food, fibres, or medicines (the utilitarian, ethno-pharmaceutical model of plants as resources).

Yet, plants constitute the vast majority of the world's living things; the global terrestrial plant biomass (*phytomass*) might be one-thousand times greater than animal biomass (*zoomass*), although estimates are highly variable and measuring techniques unreliable (Smil 80). As indicated by the linkage between learning and neuronal systems, zoocentric biases against plants can marginalise their real capacities. Informed by research into plant intelligence and behaviour, critical studies of the vegetal call into question conceptualisations of plants that are founded on their presumed deficiencies. As plants are shown to manifest attributes of intelligent behaviour, their ethical representation should become a more pressing concern.

Considering this background, it is productive, then, to discriminate in broad terms between the *extrinsic* and *intrinsic* capacities of plants. The first category, *extrinsic*, describes those capacities registered as environmental elements or other living beings exerting force upon plants. The second category, *intrinsic*, refers to those attributes generated actively by plants in relation to their surroundings. Let us consider the value of this typology. As we have seen, bioacoustics differentiates between the reception, detection and emission of sound by plants. On the one hand, there is receptivity to acoustic signals from the environment; on the other, there is the generation and moderation of sound by plants. The latter implies an active sonicity that influences the responses of other organisms and supports the adaptation of "the plant" (the living organism and its species) over time. Research indicates that plants have the ability to perceive vibrations and change their behaviours in response to acoustic frequencies (Gagliano, Mancuso and Robert 2). In contrast, a notion of phytoacoustics as passive describes the vocalisations of trees as the sound of the wind through their leaves, as the thump of hail pelting their canopies or even the sudden change in water tension within the plant. The rustling of leaves, hail that strikes on canopies or changes in internal tension are mechanical rationalisations of sound in which things (*i.e.*, air, water,

pressure) act upon the plant—in this sense, they are largely extrinsic factors affecting sound. However, the admittedly “vanishingly small” frequencies used by trees to negotiate their life-worlds constitute an intrinsic form of sound, in which plants exert poietic forces upon their environments. Intrinsic capacities are phytocentric (or, at least, ecocentric) in that they engage a positive conceptualisation in which plants *can* actuate through the modes that are particular to them. In *The Fellowship of the Ring*, the tension between intrinsic and extrinsic qualities surfaces as the hobbits consider the uncanny trees of the Old Forest. Merry observes that

the Forest *is* queer. Everything in it is very much more alive, more aware of what is going on [...]. I thought all the trees were whispering to each other, passing news and plots along in an unintelligible language; and the branches swayed and groped without any wind. (*The Fellowship* 108)

In this passage, consciousness is linked to the vocalisations of the trees. Their whispering is not a mechanical result—for instance, the friction of the wind over the tree. The evidence observed by Merry and Pippin is that the branches sway despite the wind’s absence. Hence, the forest’s awareness of the hobbits is connected to its intrinsic, though indecipherable, language—which has its provenance within the trees themselves. The obverse of hobbit (or human) consciousness of the forest is the forest’s self-awareness and the actions of hobbits (or humans) within it. Similarly, there are the hobbits’ recollections of the forest—the memories other conscious beings have in relation to the trees—but also the forest’s remembrance of its past abuses, signifying an inherent (i.e., intrinsic) capacity for vegetal memory. These themes and distinctions, extending plant science to plant representation, are crucial to understanding the example of Old Man Willow.

Old Man Willow as the Embodiment of Active Nature

The contrast between intrinsic and extrinsic plant faculties aligns with Michael Brisbois’s distinction between passive and active nature in Tolkien’s work (203). While recognising the limitations of this binary, Brisbois characterises *passive* as referring to the forms of nature that are most integral to Middle-earth narratives. Although not necessarily a pejorative construction of nature as “inert or stagnant,” passive nature is a “less manifest force” that provides realist, moral and symbolic anchor points (Brisbois 204). By comparison, *active* nature includes “fantastic” beings (such as trees, ents, and huorns) and elements that more directly and intensively affect the course of the narrative. Echoing my notion of intrinsic plant capacities, active nature exhibits qualities of perspective, intelligence, and sentience (ibid.). Brisbois further divides these categories in four ways. *Passive* includes “essential” nature underlying the realistic features of Middle-earth and “ambient nature” evoking an atmosphere of morality, divinity, or spirituality (ibid.). Additionally, *active* comprises “independent” nature that is intelligent but reclusive, living apart from culture, while “wrathful” nature is marked by aggressiveness and malicious interaction with Middle-earth inhabitants (208). In less

typological terms but nevertheless raising the passive/active distinction, Hazell comments that

not all trees in Middle-earth are animated. Frequently they are unidentified and form part of the landscape and occasionally serve functional purposes as landmarks, vantage points, protection from weather and visibility, sleeping quarters, safety from attack, and even battering rams as used by the Orcs at Helm's Deep. (68)

Hazell implies that while some *olvar* exhibit intelligence, consciousness, sentience and memory, as expressions of active nature with intrinsic capacities, others are exclusively acted upon by Middle-earth's denizens as essential or ambient nature. Thus, there are degrees of plant liveliness in Tolkien's legendarium, from common diminutive herbs without vocalisations to lofty trees communicating their presence and states of mind (Walker 45). In *The Fellowship of the Ring*, as the company left the safety of the garden Lórien, "in the trees above them many voices were murmuring and singing" (Tolkien, *The Fellowship* 361). Moreover, in *The Hobbit*, Bilbo Baggins and companions observe the percipience of Mirkwood Forest as "the trees leaned over them and listened" (Tolkien, *The Hobbit* 130).

These differences—between active/passive nature, intrinsic/extrinsic capacities—are especially evident in Old Man Willow and his spiteful singing. The Old Forest of Eriador is a vestige of an immense primeval tract of the Elder Days (Tolkien, *The Fellowship* 107–120). While most of the vegetation—including quintessentially European and North American grasses, nettles, thistles, hemlocks, pines, oaks and ashes—is "passive essential" nature, other trees are mobile, conscious, and sentient. As intelligent beings with intrinsic faculties, the willow trees in particular hold memories of having been overrun and destroyed, and thus harbor malice toward freely moving beings, such as the hobbits (Hazell 73). We are told that long ago, "the hobbits came and cut down hundreds of trees, and made a great bonfire in the Forest" (Tolkien, *The Fellowship* 108). Old Man Willow, who lives on the banks of the Withywindle ("Winding-willow") River, is the most commanding of the trees—a fantastic being—and embodies the malevolence of the forest, or what Brisbois (208) calls the "active wrathful" nature of Middle-earth. He is the first antagonist encountered by the hobbits as they venture out of the Shire, past the protection of the Hedge, and into the forest. As the hobbits enter the Withywindle Valley, they perceive the comforting *extrinsic* sounds of the forest, as the wind acts upon the vegetation: "the reeds were rustling, and the willow-boughs were creaking" (Tolkien, *The Fellowship* 113). However, their moment of respite in the dreary and menacing forest is interrupted by Old Man Willow's sleep-inducing lull:

Suddenly Frodo himself felt sleep overwhelming him. His head swam. There now seemed hardly a sound in the air. The flies had stopped buzzing. Only a gentle noise on the edge of hearing, a soft fluttering as of a song half whispered, seemed to stir in the boughs above. He lifted his heavy eyes and saw leaning over him a huge willow-tree, old and hoary. (Tolkien, *The Fellowship* 114)

Here, Frodo's perception shifts from the wind as an acoustic agent to sound as a sensation that registers in his body as an opiate does. The narrative tension in the Old

Forest is indeed one of sonicity, in which extrinsic sound (the creaking boughs) transforms unexpectedly into intrinsic vocalisations (the soporific Siren song of the willow). The latter signify the sentience of the forest. When Frodo kicks a tree in protest against their malevolence, “a hardly perceptible shiver ran through the stem and up into the branches” accompanied by its faint laughter (Tolkien, *The Fellowship* 115). After attempting to induce sleep in the hobbits, the willow tries to strangle Merry and Pippin, overpowering their ability to speak with his increasingly clamorous and agitated voice.

However, the intervention of Tom Bombadil, the eldest of all creatures in Middle-earth, saves the hobbits and thwarts the willows with song: “I’ll sing his roots off. I’ll sing a wind up and blow leaf and branch away. Old Man Willow!” (Tolkien, *The Fellowship* 117). Tom Bombadil admonishes Old Man Willow but suggests that, although his animosity is justified, his actions against the hobbits are reprehensible (Brisbois 209). The Great Willow threatens mobile creatures because of his memory of the forest’s abuse. The active wrathful nature of the trees is, therefore, linked to habitat destruction. Tom’s elaboration of the environmental history of the forest seems to engender empathy among the hobbits for the willow’s plight: “As they listened, they began to understand the lives of the Forest, apart from themselves, indeed to feel themselves as the strangers where all other things were at home” (Tolkien, *The Fellowship* 127–128). Indeed, trees embody ecological ethics in Tolkien’s work (Brisbois 200). In a letter to the *Daily Telegraph* in 1972, Tolkien states that “I take the part of trees as against all their enemies [...] the Old Forest was hostile to two legged creatures because of the memory of many injuries” (Tolkien, *Letters* 419). He also explains that the trees in his legendarium are “awakening to consciousness of themselves” (Tolkien, *Letters* 419)—and an integral aspect of their awakening is their intrinsic ability to vocalise.

The fathers of the trees are the ents—the conscious arborescent beings created by Manwë, at Yavanna’s request, to shield the forest from further injury. Old Man Willow is closely related to the ents and huorns, especially through their shared capacities of aurality (speaking, singing, laughing, shuddering) and locomotion. Like ents, huorns resemble trees and have the power of speech and mobility. As either sentient trees or regressed ents (their exact ontology is not clear), huorns can move quickly from place to place under the shadows of true trees, but are always under the control of ents (Tyler 295). In the language *quenya*, the huorns of Fanghorn Forest, located on the eastern side of the Misty Mountains, were previously known as *galbedirs*, *ornomi*, and *lamorni*, all of which mean “talking trees.” The name *lamorni* is derived from *lam* for “sound” and *orni* for “trees.” Thus, the huorns are literally “trees with voices” (Tolkien, *The History* 55). According to the ent Treebeard, the chief guardian of Fanghorn Forest, the huorns, as Merry relates, “still have voices, and can speak with the Ents [...] but they have become queer and wild” (Tolkien, *The Two Towers* 551). Ents “have become almost like trees, at least to look at. They stand here and there in the wood or under its eaves, silent, watching endlessly over the trees” (Tolkien, *The Two Towers* 551). While other plants in Middle-earth possess supernatural or healing abilities, it is this tribe of beings—ents and huorns, including Old Man Willow—who speak in this way. But their speaking tends to come as an inversion of expectation to Middle-earth inhabitants, as “the rustling of the

wind” turns into the horror of “great groping trees all around you” (Tolkien, *The Two Towers* 551); as extrinsic becomes intrinsic sound. This reflects an assertion by ecocritic Timothy Clark that “the natural world is full of indicators, signs and communications, associated with diverse and (to us) mostly opaque modes of intentionality and reference” (53). The opacity of groping and speaking trees, even to the hobbits and others, is a significant narrative dimension of the legendarium.

Hazell (74) asserts that Old Man Willow’s vocalisations reflect the behavior of actual willows as their leaves and limbs “sigh” with the wind. However, such a statement seems to gloss over Tolkien’s intention to endow trees with consciousness so they might resist their exploitation by two-legged creatures. It also neglects the rich mythological traditions from which Tolkien might have drawn in devising the active Middle-earth plant legendarium. Alongside his use of sonorous willows as imaginative elements and ethical flashpoints, Tolkien was fully immersed in a literary body in which vocal trees are not unusual. It is well-known that Tolkien was inspired by early Germanic, especially Old English (mid-5th century to the Norman conquest of England in 1066), literature, poetry, and mythology. Documented influences include *Beowulf* (700–1000 AD), Norse sagas, such as the *Völsunga* and *Hervarar* and the Middle High German epic poem *Nibelungenlied* (all three dating to the 13th century)(Carpenter 138–139, 144–145, 202). Tolkien also acknowledged the influence of non-Germanic sources, such as Sophocles’ play *Oedipus the King* (first performed in 429 BC) and the nineteenth-century Finnish epic *The Kalevala*. For example, the character Väinämöinen from the latter was the model for the wizard Gandalf of *The Lord of the Rings* (Snodgrass 161–162). Additionally, in *Myth of the First Trees*, Väinämöinen directs Sampsa Pellervoinen to sow seeds on a barren landscape. After struggling to germinate, the oaks eventually proliferate across the country, preparing the ground for herbs, flowers, berries, and agricultural crops (Lönnrot 11). Here, oaks lack voices, but they are integral to creation.

Tolkien scholars have suggested that trees are the most potent symbols in Middle-earth (Dickerson 73–74). Therefore it is crucial to consider the possible mythological underpinnings of Middle-earth’s speaking trees, bearing in mind extrinsic and intrinsic acoustics. For example, in *Metamorphoses* (8 AD) by the Roman poet Ovid, based on Virgil’s *Georgics* (29 BC), the musician Orpheus laments the loss of Eurydice to the sting of an adder and strums his lyre in the abandonment of his grief, sitting atop a verdant hill. The downhearted notes of the instrument give provenance to a forest of oaks, poplars, beech, hazel, laurels, ash, fir, maples, willows, myrtles, and elms (Ovid). The story of Orpheus associates music with prolific arboreal growth, but does not indicate if the trees themselves vocalised. However, at the Greek sanctuary of Dodona at Epirus, an oracular oak was the medium for revering Zeus. In the rustling of the leaves on a still windless day, Zeus announced himself. The Sacred Oak, an ilex oak (*Quercus ilex*), is thought to have lived until 180 AD with a priestess regularly consecrating Dodona until about the third century. The crepitation of the leaves without the wind’s external manipulation implies intrinsic movement and vocalization connected to its supernatural agency as the voice of Zeus (Varner 22). There are also numerous folk tales, apart from these Greco-Roman examples, of vocal spirits in forests. For example,

the Scandinavian sprite Huldra lives in a pine grove and sings a lament called *huldrslaat* in a “clear and sweet” voice (Goddard 180). The pine forest is the medium for sound, rather than the means of its production.

I suggest that such currents of mythology most likely figured into Tolkien's representations of singing trees and, specifically, Old Man Willow. Of course, a segment of this tree lore—to which Tolkien could have been exposed—is specific to willows. For instance, in the second century AD, the Greek geographer Pausanias, in his book *Description of Greece*, discussed a painting of Orpheus grasping a lute in one hand and a willow branch in the other, again relating willows to music (Pausanias 545). Willows lend their name to the River Helicon, described by Pausanias as disappearing underground then rising again before descending to the sea. The Maenads who killed Orpheus attempted to wash their hands in the river, but it disappeared beneath the ground to prevent them from doing so (Pausanias 481). In Greek mythology, Itonus or “Willow Man,” son of Amphictyon and husband of the nymph Melanippe, established a sanctuary (or willow cult) of Athena, the goddess of wisdom, courage, and law (Graves 47). Furthermore, Circe, the Greek goddess of magic and daughter of Helios, kept a willow grove where the tree was associated with the moon and known for its healing properties. A more contemporaneous source for Tolkien was the work of English book illustrator Arthur Rackham, whose mythologised drawings of trees, including those in Kenneth Grahame's *The Wind in the Willows*, influenced the depiction of Old Man Willow as active nature (Carpenter 162).

Athelas as Non-Sonic Healing Plant

As a “fantastic” plant being with the powers of speech and locomotion, Old Man Willow is quintessentially active nature, bearing attributes of percipience and sentience. Sound is the dominant sense around which his intelligence is constructed. To a great extent, the uncanniness of Old Man Willow relates to his being heard before being seen, as the hobbits move through The Old Forest. Not merely “the wind in the willows,” to echo Grahame and Rackham above, his faculty of vocalisation involves intention (malice) and decision-making (attempting to drown, anaesthetise, and garrote them) (Flieger). Turning from sound as a principle of intelligence in Middle-earth trees, this section will examine Tolkien's use of other sensorialities in representing the communicative modes of plants. Athelas, or kingsfoil, is one of the most powerful healing herbs in Tolkien's legendarium, along with the tobacco-like pipe-weed, mentioned in the introduction to this article (Hazell 31). Whereas Old Man Willow expresses wrathful nature, kingsfoil heals the inhabitants of Middle-earth of a variety of afflictions. Kingsfoil's intrinsic capacities derive from taste and smell, not from an audiocentric logos. As a medicinal plant that lacks vocalisation, kingsfoil epitomises Tolkien's evocation of non-aural and non-visual senses (described in the next section as “autocentric” senses) in the plant legendarium. I argue that Tolkien privileges the sonicity of Old Man Willow and denies vocalisation to non-arboreal plants, for possible reasons to be elaborated.

In Tolkien's legendarium, kingsfoil is a plant of remarkable therapeutic virtue. The scent of its long leaves acts as an analgesic, antihemorrhagic, and diaphoretic, relieving pain, stemming bleeding, and warming the body, respectively. *Kingsfoil* (meaning "King's Leaf," from the Old French word *foil* for "leaf") is the name given by the inhabitants of the kingdom Gondor to the herb *athelas* (Tyler 315). The name *athelas* most likely derives from the Middle English word *athel*, meaning noble by birth or character (related to the Anglosaxon term *ævele* for "noble") and *atheling* for "prince" (Hazell 32–33). In the First Age, Huan the Hound of Valinor (the greatest dog of the epoch) gifted the beautiful maiden Lúthien with a plant to heal the chieftain Beren of an arrow wound (Tolkien, *The History* 269). The Númenoreans (the denizens of Westeros) brought the herb to Middle-earth during a three-thousand year period known to the Elves and Dúnedain as *Second Age*. Connected to the "People-of-the-West," kingsfoil is found in the North only where Númenoreans have walked, paused, or camped. The Númenoreans adopted the Valinorean botanical name *asëa aranion* (meaning "leaf of the kings") for *athelas*. Known in the southern kingdom Gondoras as *kingsfoil*, the species grew prolifically. Its healing attributes were unknown or forgotten there, but its leaves were valued for their fragrance (Tyler 42). After Frodo is wounded by the menacing Nazgûl (or Ringwraith in the Black Speech of Mordor) on the hill Weathertop, the healer and chieftain Aragorn (also known as Strider) treats him with *athelas*:

He crushed a leaf in his fingers, and it gave out a sweet and pungent fragrance. 'It is fortunate that I could find it, for it is a healing plant that the Men of the West brought to Middle-earth [...] it has great virtues, but over such a wound as this its healing powers may be small'. (Tolkien, *The Fellowship* 192)

Aragorn bathes Frodo's shoulder in a boiled infusion of *athelas*. The herb allays the pain and relieves the sensation of coldness overcoming Frodo's body after the injury, but the party still has to seek out the master Elrond to heal the wound completely. Meanwhile, despite the herb's insufficiency as a cure in this instance, its refreshing fragrance soothes and cleanses the minds of the anxious party.

The chief healing characteristic of *athelas* is its pleasant aroma. The most detailed description of the herb comes in "The Houses of Healing" from *The Return of the King*. The healers of the southern kingdom of Gondor care for the injured and sick at the Houses of Healing in Minas Tirith. Aragorn requests *athelas* in treating Lady Éowyn, Lord Faramir, and Merry after the Battle of the Pelennor Fields in the Third Age. Ioreth, the elderly nurse of Minas Tirith, responds that she "never heard that it had any great virtue" though its smell is sweet and wholesome (Tolkien, *The Return* 846). After the herb master of the House declares he knows nothing of the weed other than its use in sweetening the air and as a folkloric remedy for headaches, Tolkien attributes the loss of traditional herbal wisdom to its characterisation as old wives' tales and its reduction to quaint rhymes:

When the black breath blows
and death's shadow grows
and all lights pass,

comes athelas! come athelas!
Life to the dying
In the king's hand lying! (Tolkien, *The Return* 847)

Eventually presented with six dried leaves, Aragorn crushes the herb, filling the room with a fragrance “like a memory of dewy mornings of unshadowed sun” (Tolkien, *The Return* 847). Aragorn applies the steam of two boiled athelas leaves to Éowyn's brow, restoring warmth and strength to her body. He also treats Merry, infusing the room with the fragrance of athelas, “the scent of orchards, and of heather in the sunshine full of bees” (Tolkien, *The Return* 851). The healing qualities of athelas reflect Tolkien's conception of good, whereas the trees of The Old Forest are personifications of evil (Crabbe 159–160). While sound is associated with the malevolent trees—their agony and malice against their destroyers; their active wrath—smell is linked to healing and purity. Moreover, the recollections of athelas spoken by the herb master, nurse, and others imply its mislaid healing tradition—in which the herb is an object of use and memory—but, in a spirit of defiance, Old Man Willow actively *remembers* the abuses committed against the forest.

Rather than constructing the communicative capacities of the vegetal world wholly in sonic terms, it is possible to conceive of the diverse chemical vocabularies of plants (Chamovitz). Researchers have described an array of volatile chemicals that enable communication within a plant and between a plant and other organisms (Karban). Several thousand volatile compounds serve a number of roles, including governing interactions with herbivores, pathogens, and pollinators (Raguso and Kessler). Organic cocktails of terpenes, benzenes, esters, or amines, used for antagonistic or mutualistic purposes, create the fragrance of a flower or crushed leaf (Séquin 81). Hence, while sound marks Old Man Willow's consciousness, smell signifies the intelligence of athelas; both constitute the *voicing* of Tolkien's botanical legendarium. Whereas the willow vocalizes (speaks, sings, whispers, mutters) in terms that mirror the human, athelas speaks (inverted commas not required) through an olfactory lexicon—a vocabulary of direct sensory affect related to its healing capacity and evocation of memory. As research suggests, odor-evoked memories, those triggered by olfactory experiences, are older and stronger than memories elicited through verbal and visual cues (Willander and Larsson). It is mistaken, then, to conceptualise athelas and other fragrant plants as ambient passive nature, in Brisbois' terms. For instance, the thickets of *aeglos* on the lower slopes of the towering hill Amon Rûdh are described as “long-legged [creating] a gloom filled with a sweet scent” (Tolkien, *Unfinished* 99). But we have seen that, as an intrinsic faculty, the fragrance of a plant is not merely atmospheric (here, gloomy), but supportive of a plant's diverse adaptive responses to the environment.

The fragrance of athelas is sweet, invigorating, and cleansing. Its characteristics evoke those of an aromatic herbaceous perennial with which Tolkien surely would have been familiar: yarrow (*Achillea millefolium*). Known folklorically as *herbal militaris*, soldier's woundwort, nosebleed plant, milfoil, and thousand leaf, yarrow is a common

wildflower and medicinal species of the English countryside. The yarrow genus, *Achillea*, derives from Achilles, the Greek hero of the Trojan War who is said to have used yarrow to heal the wounds of his soldiers (Watts 440). When Paris shot Achilles in the heel with an arrow, no treatment, including yarrow, was adequate enough to save him. There are striking parallels between the tale of Achilles and Tolkien's maiden Lúthien treating the arrow wound of chieftain Beren with athelas during the First Age. When Curufin attempted to shoot Lúthien with an arrow, Beren intervened and was struck in the chest. The hound Huan brought Lúthien a herb from the forest, which "staunches Beren's wound" (Tolkien, *The Silmarillion* 178). Unlike Achilles who perished, Beren survived through the power of athelas as well as Lúthien's "arts and by her love" (178). Like athelas, yarrow is a styptic that halts bleeding. In *The Herball or Generall Historie of Plantes*, the sixteenth-century English herbalist John Gerard observed that "the leaves of yarrow doth close up wounds, and keepeth them from inflammation, or fiery feeling: it stancheth blood in any part of the body, and it is likewise put into bathes for women to fit in" (Gerard 915). The warming qualities of athelas—evident when Aragorn bathed Frodo's shoulder after the wound inflicted by Nazgûl—are comparable to yarrow's diaphoretic (sweat-inducing) properties that are effective in treating flu and other febrile conditions. In addition to its medical uses, yarrow has been favoured for its capacity to disperse evil spirits and divine the future in many systems of folklore around the world (Watts 440).

Beyond an Arborescent Ethics: Listening Without Hearing

The foregoing discussion implies that these kinds of folkloric knowledge traditions—in which herbaceous plants express their being-in-the-world without vocalisation—are tacit in Tolkien's legendarium. However, represented as passive nature with extrinsic capacities, plants such as athelas (and aeglos) are *acted upon* (gathered, processed, applied) as healing agents or medicinal substances. The privileging of sound (i.e., the power of vocalization) attributed to the willow eclipses the "opaque modes of intentionality and reference" (Clark 53) through which the non-arboreal plant world articulates its sensoriality, intelligence, consciousness, and memory. The divergence between the willow as bearer of percipience and athelas as a source of healing (calmness, pleasantness) reflects broader philosophical and historical divergences in the valuation of the senses. For example, Kant argues that smell is the lowest sense, associated with stench, filth, decay and the disintegration of human will. A smell (nauseating or fragrant) penetrates the body largely against conscious human directive; it registers without the intervention of perception as thinking (Kant 43). The developmental psychologist Ernest Schachtel (85) adopts a Kantian view, distinguishing between the allocentric (vision and hearing) and the autocentric (gustatory, olfactory, thermal, proprioceptive) senses. For Schachtel, as for Kant, smell is lower, primitive, and "objectless." Whereas the allocentric senses are intellectual and spiritual, the autocentric senses lack the power of objectification and are physically implicated (Schachtel 89). This dichotomy manifests in Tolkien's representation of Old Man Willow (a proper noun,

a plant persona) and athelas (in the lower case; an undifferentiated, unthinking but fragrant mass).

Besides privileging the allocentric, Tolkien's ethics of nature internalise an arborescent ethics (for example, Brisbois; Flieger). Deleuze and Guattari call into question the hierarchical basis of arborescence as "the structure or network gridding the possible." For these thinkers, the tree expresses "rigid segmentarity" and "is the knot of arborescence or principle of dichotomy" (Deleuze and Guattari 234). Arborescence encodes Enlightenment ideals of linear progress, pronounced in the taxonomic paradigm of natural science. Of course, we still love trees regardless of their arborescence, but, in contrast, the rhizome enacts horizontality and a multitude of possible unordered interconnections without hierarchies: "the rhizome, the opposite of arborescence; breaks away from arborescence" (Deleuze and Guattari 324). Aside from aspens and a few other tree species, rhizomes are principally associated with the world of herbaceous plants, such as the medicinal herbs ginseng, goldenseal, and yarrow. Tolkien's assignation of intelligent qualities to trees mirrors the structure of the tree itself, "gridding the possible," whereas the intelligence of healing plants is muddled in the emphasis on their utilitarian value. Why shouldn't herbs like athelas have the ability to assert their consciousness as active narrative figures in the legendarium, without necessarily communicating in vocal terms? Why shouldn't they too speak of the mistreatments that historically beset them and, in doing so, manifest their capacities for memory and affect, as science has now begun to confirm and folklore has already insinuated?

Alongside the mythological currents informing his legendarium, Tolkien's plant chain-of-being is an outcome of his fellow feeling for the iconic trees of the pastoral English landscape (Rackham). In an acerbic letter to the *Daily Telegraph* (previously quoted in this article), Tolkien laments "the destruction, torture and murder of trees perpetrated by private individuals and minor official bodies. The savage sound of the electric saw is never silent wherever trees are still found growing" (Tolkien 420). Perhaps to defy the savage sound of the saw Tolkien devised the savage sounds of the willow in *The Old Forest*. But what of the torture and murder of wetlands plants, ferns, grasses and other less stately, more diminutive herbaceous members of the forest and fields? On this topic, Tolkien is less outspoken (indeed he is silent). Perhaps this is because yarrow and other common herbal plants are weeds—those species that "obstruct our plans, and our tidy maps of the world" and inhabit "shabby surroundings" (Mabey 1, 3). They co-exist with us, rather than in forested enclaves outside of "culture." While Tolkien's empathy for trees is laudable—and surely a reason why his works are important to us today in the Anthropocene—we must bear in mind the other green things with which we are in constant symbiotic relationship. They have their own modes of expression and manners of articulation, apart from vocalisation, if only we could be attentive enough to listen without hearing.

Submission received 26 April 2015

Revised version accepted 13 September 2015

Works Cited

- Brisbois, Michael. "Tolkien's Imaginary Nature: An Analysis of the Structure of Middle-earth." *Tolkien Studies* 2.1 (2005): 197–216. Print.
- Carpenter, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: A Biography*. Boston: George Allen and Unwin, 1977. Print.
- Chamovitz, Daniel. *What a Plant Knows: A Field Guide to the Senses*. Brunswick, Australia: Scribe Publications, 2012. Print.
- Clark, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2011. Print.
- Crabbe, Katharyn. "The Quest as Legend: The Lord of the Rings." *Modern Critical Interpretations: J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2000. 141–170. Print.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*. London: Continuum, 2004. Print.
- Dickerson, Matthew. "The Hroa and Fea of Middle-earth: Health, Ecology and the War." *The Body in Tolkien's Legendarium: Essays on Middle-earth Corporeality*. Ed. Christopher Vaccaro. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2013. 64–82. Print.
- Dickerson, Matthew and Jonathan Evans. *Ents, Elves, and Eriador: The Environmental Vision of J.R.R. Tolkien*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2006. Print.
- Flieger, Verlyn. "Taking the Part of Trees: Eco-Conflict in Middle-earth." *J. R. R. Tolkien and His Literary Resonances: Views of Middle-earth*. Eds. George Clark and Daniel Timmons. Westport, CT: Greenwood Press, 2000. 147–158. Print.
- Gagliano, Monica. "The Flowering of Plant Bioacoustics: How and Why?" *Behavioral Ecology* 1–2 (2013). doi: 10.1093/beheco/art021.
- Gagliano, Monica, Stefano Mancuso, and Daniel Robert. "Towards Understanding Plant Bioacoustics." *Trends in Plant Science* 17.6 (2012): 323–325. doi: 10.1016/j.tplants.2012.03.002.
- Gagliano, Monica, Michael Renton, Martial Depczynski and Stefano Mancuso. "Experience Teaches Plants to Learn Faster and Forget Slower in Environments Where It Matters." *Oecologia* 175.1 (2013): 63–72. Print.
- Gerard, John. *The Herball or General Historie of Plantes*. London: John Norton, 1597. Print.
- Goddard, Julia Bachope. *Wonderful Stories from Northern Lands*. London: Spottiswoode and Co, 1871. Print.
- Graves, Robert. *The Greek Myths, Vol 1*. Baltimore: Penguin Books, 1955. Print.
- Hall, Matthew. *Plants as Persons: A Philosophical Botany*. Albany, NY: SUNY Press, 2011. Print.
- Hazell, Dinah. *The Plants of Middle-earth: Botany and Sub-creation*. Kent, OH: The Kent State University Press, 2006. Print.
- Kant, Immanuel. *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Trans. Victor Lyle Dowdell. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1978. Print.

- Karban, Rick. "The Language of Plant Communication (and How it Compares to Animal Communication)." *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Eds. Patricia Vieira, Monica Gagliano and John Ryan. 2016. Print.
- Lönnrot, Elias. *Kalevala: The Land of the Heroes, in Two Volumes*. Trans. William Forsell Kirby. New York: Cosimo, 2007. Print.
- Mabey, Richard. *Weeds: How Vagabond Plants Gatecrashed Civilisation and Changed the Way We Think about Nature*. London: Profile Books Ltd., 2010. Print.
- Marder, Michael. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press, 2013. Print.
- Ovid. *Metamorphoses*. Trans. Stanley Lombardo. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2010. Print.
- Pausanias. *Description of Greece, Vol 1*. Trans. James George Frazer. Ed. James George Frazer. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012. Print.
- Rackham, Oliver. *Trees and Woodland in the British Landscape: The Complete History of Britain's Trees, Woods, and Hedgerows*. London: Phoenix Press, 1996. Print.
- Raguso, Robert and André Kessler. "The Linguistics of the Plant Headspace." *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Eds. Patricia Vieira, Monica Gagliano and John Ryan. 2016. Print.
- Ryan, John. *Green Sense: The Aesthetics of Plants, Place and Language*. Oxford: TrueHeart Publishing, 2012. Print.
- Schachtel, Ernest. *Metamorphosis: On the Development of Affect, Perception, Attention, and Memory*. New York: Da Capo Press, 1984. Print.
- Séquin, Margareta. *The Chemistry of Plants: Perfumes, Pigments, and Poisons*. Cambridge, UK: The Royal Society of Chemistry, 2012. Print.
- Smil, Vaclav. *Energy in Nature and Society: General Energetics of Complex Systems*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2008. Print.
- Snodgrass, Mary Ellen. *Encyclopedia of the Literature of Empire*. New York: Infobase Publishing, 2010. Print.
- Tolkien, J.R.R. *Tree and Leaf*. London: Unwin Books, 1964. Print.
- . *The Silmarillion*. Ed. Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin, 1977. Print.
- . *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*. London: George Allen & Unwin, 1980. Print.
- . *Letters of J. R. R. Tolkien*. Eds. Humphrey Carpenter and Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin Ltd, 1981. Print.
- . *The History of Middle-earth: The Lays of Beleriand*. Ed. Christopher Tolkien. Boston: Houghton Mifflin, 1985. Print.
- . *The Return of the King: Being the Third Part of The Lord of the Rings*. New York: Houghton Mifflin Company, 1994. Print.
- . *The History of Middle-earth: The War of the Ring*. Houghton Mifflin 1990.
- . *The Fellowship of the Ring: Being the First Part of The Lord of the Rings*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1994. Print.
- . *The Two Towers: Being the Second Part of The Lord of the Rings*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1994. Print.

- . *The Hobbit*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1995. Print.
- Trewavas, Anthony. *Plant Behaviour and Intelligence*. Oxford: Oxford University Press, 2014. Print.
- Tyler, J.E.A. *The New Tolkien Companion*. New York: St. Martin's Press, 1979.
- Varner, Gary. *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature: The Re-emergence of the Spirit of Nature from Ancient Times into Modern Society*. New York: Algora Publishing, 2006. Print.
- Walker, Steve. *The Power of Tolkien's Prose: Middle-Earth's Magical Style*. Palgrave Macmillan, 2010. Print.
- Watts, D.C. *Elsevier's Dictionary of Plant Lore*. Burlington, MA: Academic Press, 2007. Print.
- Willander, Johan, and Maria Larsson. "Smell Your Way Back to Childhood: Autobiographical Odor Memory." *Psychonomic Bulletin & Review* 13.2 (2006): 240–244. Print.

Desire, Incomprehensibility, and Despair in the Antarctic Vision of Werner Herzog

Jacob Barber
University of Edinburgh

Abstract



Werner Herzog's 2007 documentary *Encounters at the End of the World* concerns human ideals of exploration in the extreme environment of the Antarctic. Throughout the film, Herzog and his characters enrol the Antarctic variously as a site of desire and as a site of incomprehensibility in self-told narratives about their own lives. Their ability to do so is a consequence of both popular myth that casts the Antarctic as a static and empty wasteland, and nationalistic modes of governance that promote science but squeeze other modes of knowing to the fringe. The characters in Herzog's film are thus doomed to a cycle of endless repetition: forced by myth to constantly revisit the moment of discovery, and constrained by modes of governance that deny formal expression of the heightened sensibility they experience when engaging with Antarctic space. Ultimately, this cycle generates despair and so the film bears witness to an inversion of frontier tropes: Instead of heroic white male coming to the aid of nature in distress we instead find the heroic white male in distress staring into an utterly hopeless void. In this way, Herzog's film becomes a parable about history constraining new forms of knowing. In an age of increasing environmental uncertainty, and with the Antarctic enrolled as both a litmus test for human impacts on the planet, and for gauging the future of the human race, *Encounters* asks us to reject history where history teaches us nothing new, and it asks us to find ways to renew the great experiment of living in the world.

Keywords: Werner Herzog, Antarctica, climate change, myth, despair, history.

Resumen

El documental *Encounters at the End of the World* (2007) de Werner Herzog reflexiona sobre los ideales humanos de exploración en el medioambiente extremo de la Antártida. A lo largo de la película, Herzog y sus personajes dan un rol a la Antártida como lugar de deseo y como lugar incomprensible en las narrativas que los personajes cuentan ellos mismos sobre sus propias vidas. Su habilidad para hacer esto es consecuencia del mito popular que muestra la Antártida como un páramo estático y vacío, así como de los modos de gobierno nacionalista que promueven la ciencia pero apartan otras formas de saber hacia la periferia. Los personajes de la película de Herzog están condenados a un ciclo de repetición interminable: forzados por un mito a revivir constantemente el momento del descubrimiento, y restringidos por los modos de gobierno que niegan la expresión formal de la sensibilidad exacerbada que experimentan al encontrarse en el espacio de la Antártida. Por último, este ciclo genera desesperanza y la película lleva a los espectadores hacia una inmersión en los tropos de las fronteras: En lugar del héroe hombre blanco yendo a rescatar a la naturaleza en peligro, encontramos al heroico hombre blanco angustiado con la mirada fija contemplando el vacío imposible. De esta manera, la película de Herzog se convierte en una parábola sobre la historia limitando y refrenando nuevas formas de saber. En una era de cada vez más incertidumbre medioambiental, y con la Antártida actuando como un test de tornasol para el impacto de los humanos en el planeta, así como una evaluación del futuro de la raza humana. *Encounters* nos pide que rechacemos la historia que no nos enseña nada nuevo, y nos pide que encontremos maneras de renovar el gran experimento de vivir en el mundo.

Palabras clave: Werner Herzog, Antártida, cambio climático, mito, desesperanza, historia

Introduction

Encounters at the End of the World (2007) is a documentary by Werner Herzog about those living and working at and around McMurdo Station research base on Ross Island just off the coast of Antarctica. The film is structured around a series of interviews with the “professional dreamers” that populate this research station, and is broken up by both archive footage of the early explorers who opened the continent and by images of the violence, desolation, and disturbing beauty of the Antarctic landscape. Herzog’s styling eschews a comfortable narrative about the importance of the research performed by the scientist who occupy this space in favour of a doubt-filled commentary about what it means for humanity to occupy and experiment with and on this extreme and hostile environment. The Antarctic’s particular characteristics—the way ice challenges the fundamentality of the ground, its disavowal of a regular cycle of day and night, and its seeming hostility to life—raise particular challenges for Herzog and his characters.

In response, Herzog’s film demonstrates how many of his characters seize upon this supposed void, appropriating the space around them as a site of desire and incomprehensibility and enrolling it to serve self-told narratives about their own lives. Herzog’s film reacts to this move, and the position of the persona he presents here is one that squirms uncomfortably at the ways his characters consume and regurgitate popular myths about this space, even as they claim to reject them. This discomfort manifests on screen as a fearful obituary for a civilisation doomed to inevitable and imminent collapse, a spectre that haunts other films in Herzog’s own oeuvre (in particular *Aguirre, the Wrath of God*, *Fitzcarraldo*, *Grizzly Man*, and *The Wild Blue Yonder*). Yet, the film’s critical (and perhaps tragi-comic) stance towards its own characters suggests an ironic hopefulness. The nationalistic modes of governance that promote science in the Antarctic have squeezed other modes of knowing to the fringe, and yet the esotericism of the characters here, and their particular brand of experimental playfulness, presents a form of salvation in itself. As a result, Herzog’s film emerges as a parable about history constraining new forms of knowing, with an implicit suggestion that by rejecting the history and myths of the Antarctic we might find new ways of occupying this space that could lead us beyond the film’s own vision of hopeless ecological apocalypse.

Much of Herzog’s oeuvre concerns attempts to explore the relationship between nature and culture, and yet despite a couple of films that explicitly deal with ecological concerns (*Where the Green Ants Dream*, *Lessons of Darkness*) his body of work is not particularly environmental in tenor. As a consequence, Herzog’s body of work has not been given sufficient attention outside of film studies and literary criticism (Gandy ‘Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog’). This paper is not intended as a response to Gandy’s 1996 article *per se*, but it was noted

during the research and writing process that Gandy's prompt has not yet been adequately met in either ecocritical literature or the environmental humanities more broadly. With this in mind, this paper also aims to contribute to a more determinedly environmental reading of some of Herzog's work. The paper considers *Encounters at the End of the World* alongside the history of Antarctic exploration, the history of scientific enterprise in Antarctica, aesthetic discourse and environmental humanities approaches to the polar regions through a couple of core texts (Polli & Marsching, *Far Field: Digital Culture, Climate Change, and the Poles*; Glasberg, *Antarctica as Cultural Critique*). That said, this context is only loosely sketched and exists in support of a textual analysis of Herzog's film and the themes that it foregrounds.

A site of desire

Elena Glasberg has stated that what the Antarctic is missing is 'a philosophy' (*Antarctica as Cultural Critique* 17). Every attempt to explain Antarctic space is burdened by a form of repetition, as if the only way to trace this 'traceless territory' is to repeatedly encounter it as if for the first time (Krapp 147). Even though the Antarctic has already been discovered, its allure still depends on the act of discovery. Snow, ice and wind conspire to scour the landscape 'clean' again after each usage and return it to an untouched state. And so, despite a storied history, it remains somehow unknown, inaccessible and unrepresentable, "there to be found and rediscovered" (145). Despite best efforts, however, the disappearance of human footprints and the reclamation of buildings by the snow cannot empty the cultural archive of those encounters. Herzog arrives here to witness the effects that this lack of a philosophy and this desire to retrace has. Characters arrive here as refugees, drifters, and professional dreamers. Their single point of unification seems to be the way in which they reconstruct the very myths that drew them here in the first place. An act of collective repetition that in itself engenders further repetition.

In an early scene a forklift operator/philosopher climbs out of a large tracked construction vehicle. He walks off screen to the left before awkwardly recognising his mistake and turning to walk towards the camera. Upon arrival he discusses the many physical and philosophical journeys he has taken in his life. He describes how the workers of McMurdo are "*full-time travellers and part-time workers*" before describing how the philosophy of Alan Watts has influenced him. We are told that his life is but one of many acts through which the universe perceives itself. It is here outside of the world that he has the space to philosophise and make sense of the inside space of the world he has left behind. However, if the forklift operator arrives here in a philosophical wasteland in order to help the universe perceive itself, in doing so he simply re-enacts the actions of those who came before him and the ways in which they freighted their own (colonialist) fantasies.

Later a 'true Englishman' stands on the crater rim of Mount Erebus. Despite the high-tech synthetic clothing worn by his colleagues the Englishman wears a green and yellow woollen scarf that billows in the wind. The braces of his salopettes cover a thick

woollen jumper, and over that, a shaggy tweed jacket. This very particular outfit is a tribute to the previous explorers to come to this continent. Despite the harsh conditions and his old-fashioned attire he appears to be in better condition than his colleague wearing more modern attire whose beard is thick with ice. The true Englishman has selected his clothing in honour of past explorers. In doing so he shares in that moment of history, and in some small way gets to 'repeat' their discovery. His attire brings him one step closer to his ideal: he is a rugged and authentic explorer, cracking open this continent, even while this very act of "cosplay" signals that the continent was already opened by others.

In these scenes Herzog's characters demonstrate the ways in which philosophical baggage is freighted to the Antarctic and then projected onto Antarctic space. For both of these characters the appeal of the Antarctic lies in its untameable frontier qualities, despite the fact that their very presence on the ice undermines the authenticity of these very attributes. In a sense, what Herzog's characters display here is a kind of desire. This desire speaks to the imagined untouched white-space of the map. However, upon arrival this unknowable space disappears, revealing in its stead a barren and dangerous, but nonetheless occupied, dynamic, living and *known* space. What dies here is that which Derrida might call "the fiction of the world" (1). That is to say, the sum of all the anachronistic fictions and pioneer myths that we seem to cling to in our cultural understanding of, and longing for, this space. But if we venture further, Herzog's film also reveals the way that this very myth is built out of the knowing rejection by those who carry it to acknowledge that it is in itself a form of repetition. Repetition of the act of discovery, exploration and inhabitation that inspires them and shapes their actions here.

Both the forklift operator above and a linguist who appears later in the film describe their arrival in Antarctica in the same way. As if the world could be picked up and shaken around, and all those people who had no firm roots elsewhere would come loose and collect again at the bottom of the globe. It is an idea which writes a core contradiction into the fabric of this space. "*Jumping off the map*" (as the forklift operator puts it) would seem to imply in very clear language that the world has been left behind. Yet, to imagine the Antarctic as the point at which "*the lines on the map reconverge*" confirms the Antarctic's position as being an essential part of that same world. The Antarctic gets to play the anchor at the end of existence that holds the world in form. Its abyssal cold and resistance to external logic give civilisation elsewhere some structural coherence. It is an important part of a world that it holds together by virtue of the contrasts it presents to that world, yet it is never allowed to threaten the logic of the 'inside' world. In this way the Antarctic also exists as a static absolute outside of the world. And it is this stasis, as contrasted to the perpetual social transformation of the inner world, that allows the Utopian fantasy of Herzog's characters to operate here (Krapp 146).

The reasons given by Herzog's characters for arriving at McMurdo are varied, but feature one unifying theme. For all of them, arrival at this challenging frontier carries the possibility of escape and rejuvenation. Thinking about frontier in this utilitarian way is

an import from Hollywood cinema (Ingram 28), and Herzog certainly implies that his subjects have bought into and replicate this trope. In moving off the page onto an exotic frontier, his characters allow themselves to recover something rugged and authentic of their own being. But to consider masculine recovery alongside 'outside space' is in itself an act of repetition. The early expeditions that 'discovered' the world combined fact-finding with the desire for masculine adventure (Driver). Even the early telescopic exploration of Mars placed a huge emphasis on the importance of human endeavour in reaching appropriate observation sites at the peaks of mountains and at other exotic locales, despite this masculine posturing contributing little in itself to the knowledge being produced. More so than the knowledge an expedition produced, authority and legitimacy derived from the image of the scientist as a heroic adventurer out on the literal and metaphorical frontier. As Lane notes, "in the process, [adventurers] capitalised on a popular reverence for sublime [locations] as sites of clarity, vision, and perspective" (94). As a consequence, adventure led to a swaying of the meaning of scientific endeavour, compounding both the veneer of distance and objectivity with the deeply subjective desire to experience thrilling adventure in the blank spaces of the map. Herzog's characters embody this myth in *Encounters*. Positioning their bodies outside of any notion of regular spatiality these characters are able to fulfil their sole desire of this place: to afford the perspective to centre themselves at the heart of their own stories of self-discovery.

Herzog stated on the promotional circuit for *Encounters* that "I only filmed people I really like... you can sense the warmth" (in MacNab 21). I'm not convinced that this is true. There is a particularly jarring cold jump cut between a canteen staff member's description of an ice-cream (substitute) machine and Herzog's verbal takedown of McMurdo prior to leaving again. The editing reveals Herzog's distaste for the people of McMurdo, not as individuals, but as representatives of people in a place Herzog had hoped to find somehow less oppressive and ugly. The canteen worker jokes about how the occasional breakdown of the Frosty Boy ice-cream-maker causes social collapse at McMurdo, but Herzog's silence forces his subject to squirm awkwardly in front of the camera and continually reaffirm his point:

It's the equivalent of ice cream in the States, and it's a really big hit... And it has the texture of ice cream... But it's not quite ice cream. There's a lot of crises that happen in McMurdo when the Frosty Boy runs out. It's bad news... Word circulates everywhere throughout McMurdo when Frosty Boy goes down... It's really good stuff.

Here among the "detritus of industrial society and new age holism" (Chaiken 71) Herzog's discomfort derives from the inherent tension between a substitute ice-cream dazzlingly white against its off-white bowl—that the residents of McMurdo have apparently invested so heavily in—and the displacement of real ice that has been churned into the mud-brown slurry of McMurdo Station to facilitate its presence here. Herzog asks how people can claim to truly wish to jump off the world when they bring it with them in the name of mere comfort.

In *The Wild Blue Yonder*, an earlier film by Herzog which shares much with *Encounters*, Herzog comprehensively makes the case that we take our philosophies with

us wherever we go, for better or worse.¹ As Brad Dourif's alien narrates in the voiceover, the first human voyage to his abandoned home planet (the eponymous Blue Yonder), he questions how human colonists could possibly plan to install utilities under the untouched and pristine world of ice he used to call home. Herzog intersects these moments with documentary footage of scientists lost in what Léger has called "utopian moments" ("Ecstatic Struggle in the World System"). Waxing lyrical about the prospects of the human colonisation of space, scientists riff on similar ideas, describing visions of the installation of yoga studios and shopping malls on other worlds (and these are things that we actually see in some form or another in *Encounters*). The desire for a simpler, less complicated life may draw people to McMurdo, but this desire also distorts what they find here (Lopez).

While acknowledging that it would have been naive to expect an untouched wilderness upon arrival, Herzog is nonetheless quick to express great disappointment in finding a site similar to any construction lot, with noisy oversized vehicles and tracks carved out of mud and rock. Instead of pristine whites and blues, the colour palette is grey and rusty. The soundtrack screams as heavy machinery tears into rock. "From the very first day, we just wanted to get out of this place", we are told. Herzog's camera does not hide the rubble of McMurdo, or later, the dirty ice left in the wake of a controlled explosion. Even in its smaller moments the film is not afraid to show the snow as lumpy and imprecise rather than as the perfect angelic white blanket common in romanticised Western snowscapes. Herzog gives the impression that he is mocking his characters by pointing to the difference between their desires for a pristine and wild frontier and the reality of a site like McMurdo. Yet, despite his characters demonstrating how they simply retrace the Antarctic through repetition, Herzog seems unwilling or unprepared to move beyond this himself. Unable to reconcile the world of his desire with the realities of McMurdo, Herzog immediately denounces the research base as an abominable site and sets out in search of the map's mythical blank white space. While Herzog may not find any such site, he nonetheless frames his departure from McMurdo as a kind of victory, with his snowmobile bouncing merrily over the blue ice of the Ross Sea while a euphoric score signals his freedom.

A site of incomprehensibility

In Herzog's film the Antarctic becomes a site of struggle. It is a battleground littered with the charred remains of machinery through which we must forage for clues that might answer lingering questions about the place and permanence of humanity on the earth. But Herzog's film also notes how science and discovery have not eradicated

¹ This is actually true of almost all of Herzog's work (Gandy, Corrigan), but I want to draw comparison here to *The Wild Blue Yonder* because it shares so much with *Encounters at the End of the World*. Specifically, the use of the under ice Ross Sea as a primary shooting location, and the blending of genre conventions that melds documentary with elements of narrative fiction. So *The Wild Blue Yonder* exists as a narrative built out of documentary footage, and as I will discuss below, *Encounters* emerges as something like a horror film built out of a documentary.

myth here, and raises questions about the limits of human rationality in explaining both Antarctic space and our own relationship to it. Rationality and objectivity become sterile buzzwords for a project of control, one that seeks to mask political desires behind scientific research ideas (Carruth & Marzec, Glasberg, Gerhardt et al). Science might “be government” (Glasberg “Who goes there?” 61) in Antarctica, but its application has less to do with the (mostly) important scientific goals of the researchers on the ground, and more to do with toxic goals like the aggrandisement of national science programs that have been enrolled into a resurgence of the ideal of territorial empire (Bloom & Glasberg 121; Steinberg). As a result, Herzog’s film casts the Antarctic as a mirror that reflects our own recourse to irrationality under duress. In fact, Herzog shows a strong antipathy towards the application of any rational approach here. Upon leaving McMurdo part of Herzog’s elation relates to escaping the strict overwatch provided by the penitentiary subcontractors that maintain the station, “decent people” who were simply “too concerned” with Herzog’s personal safety to allow him the freedom he felt he needed to make this film. In this way, Herzog begins to explore the idea that rational approaches, and those called upon to apply them, are somehow insufficient to the task of explaining the particular materialities of Antarctic space.

Shortly after leaving McMurdo Herzog encounters a group of seal experts out on the ice bagging seals and extracting milk samples. We are told that bagging the head of the seal keeps it calm during this procedure, but this does not mesh well with Herzog’s imagery here. The snow and ice are stained with piss and shit, markers of struggle as a seal wails in desperation and a dark plastic bag is pulled over its head. A nutritional ecologist, face and eyes covered in a thick black scarf and dark goggles, stands before the camera, resembling the very cliché of a masked assailant, and explains how the seal’s suffering is only temporary: “... and really that’s the ideal for us is to have an animal species that we can work on that will not be so disturbed by the work that’s being done on them that they behave abnormally”. All of this work would be justifiable, perhaps, if the goal of the research was highly laudable. However, in sarcastically cutting to an explanation from another ecologist that the ultimate value of the milk samples lies in providing insight into human weight loss, Herzog criticises what he clearly regards as a pointless instrumentalisation of animal life.

Later, a series of long shots dwarf a massive laboratory against the huge plain at the foot of Mount Erebus that surrounds it. Inside, Herzog meets a physicist working at the forefront of neutrino detection. Despite the visual noise provided by huge amounts of complex machinery, tangled cables and scientific equipment, Herzog’s camera picks out the ornate Hawai’ian spiritual engravings on the side of a neutrino detector. As he does so, the physicist’s earnest attempts to communicate the science of neutrinos collapses into a meaningless and incoherent ramble. After a brief moment of pause the physicist changes track, stating that even though neutrinos can be grasped intellectually and mathematically, it is more akin to “*measuring the spirit world*”. Why it is, Herzog asks, that the spirit world needs to be evoked at all.

Antarctic space is certainly *weird*. It is a space haunted by silence as much as the cacophony of howls and wind that arrive with inclement weather. The view flips

between impossible postcard vistas of pure white and glacial blue and white-out conditions that foreclose on every avenue of human sensory experience (Glasberg, *Antarctica as Cultural Critique* 16). The Antarctic seems to exist far outside of the spectrum of the human lived world. Perhaps it is exactly this reason that makes the importance of the Antarctic so hard to convey to a global body-politic concerned with more personal, intimate, and immediate issues (Boes). It does not help that cartographic convention renders this place a featureless white desert. The effect of this featurelessness on the map is that when we encounter the poles we have been prepared to expect a space that is silent and numbing (Lopez, c.f. Said). According to Glasberg, the lack of any kind of native knowledge has afforded mapping a disproportionate importance in Antarctica. Mapping attempts to fill in the blanks here, but cannot possibly fill the massive expanse with enough detail. In effect, the features that do show up on the map only serve to highlight the vast tracts of land for which no features have yet been recorded (*Antarctica as Cultural Critique* 17).

As we have seen at the other end of the world in Ecozon@’s special edition *Northern Nature* there is more at play than this conception of a blank space allows for. Despite vast differences in their actual make-up, histories of habitation, and political operation there are ways in which the poles are conflated; with both sharing a common history in the Western imagination as spaces constructed by their supposed antipathy towards human habitation. Expeditions must be well funded and aggressively supported from the outside to succeed, or even survive. As a consequence, the Antarctic had remained for a great many years “a wasteland of marginal human concern” colonised in turn by flag waving attempts at neo-imperialism on the one hand, and irrationality, fear, and incomprehensibility on the other (Glasberg, “Who goes there?” 640) despite its status as an international territory. Herzog arrives to investigate the increasing desire to use untouched Antarctic space to measure the impact of human life on the planet and how these practices have altered our understanding of this place. Now, despite the whiteout conditions emulated by the map and the way that this communicates a site of terminal frozen stasis, the Antarctic also becomes a site of rapid, unstable change; a place where “nothing—or anything—can happen” and the annihilation of all earth life lies in the balance (652). In this sense Herzog’s film follows a trend in popular media representations that take advantage of the poles to stand in for an entire planet on the brink of ecological collapse (Glasberg, *Antarctica as Cultural Critique* 120).

The time spent with the seal ecologists, and the contrast played between the animal’s implied suffering and the banal explanation offered to justify it suggests that there is a space between Herzog’s desire to view the science conducted here as something external to mankind’s own hubris, and his crushing disappointment in discovering its role in the production of that same hubris. Whatever the underlying motivation, we are forced in this moment to acknowledge the bizarrely absent morality of those whom Herzog enlists to speak for science. It is as if here, where a “magnetic compass no longer aids navigation and orientation, the moral compass also fails” (Krapp 157). As a consequence, Herzog is constantly left reacting to the short-sightedness by which science is called upon to investigate the Antarctic. For Herzog it is not the

construct of scientific rationality itself that is at fault. Rather, given his history of complex, flawed protagonists, and his disapproval of the societal artefacts humans carry with them to exotic spaces (Gandy), Herzog's anxiety regards the capacity of the human—as an irrational and flawed agent—to maintain rationality in the face of a space like the Antarctic. Scientific endeavours, like volcanologists rappelling into the open caldera of Mount Erebus, are presented as if they were unnecessary thrill-seeking.

In one extended sequence, Herzog focuses in on the possibility of insanity amongst penguins, dwelling on difficult imagery of a penguin running across an 80 km expanse of frozen wasteland towards the interior of the continent and certain death. As we watch, Herzog struggles to elicit conversation from a marine ecologist who seems unwilling to hold the camera's gaze. Watching the penguin march towards its inevitable death connects with two prevalent themes in Herzog's oeuvre. The first concerns an interpretation of the natural world that is violent, unrelenting and indifferent to the presence of humans (cf. Gandy 1). For Herzog's flawed protagonists, the sum of their success is simply to have survived their encounter with the natural world, whatever the physical and/or emotional costs. The second theme concerns Herzog's ideas about language and its fundamental incapability to facilitate communication. The penguin's behaviour cannot be explained in a coherent way—and Herzog himself treads lightly around the term 'insanity'—but for Herzog the natural world is utterly incomprehensible and resistant to our attempts to define and explain it. The natural world is an enigma, and Herzog suggests that we can never truly get inside its head. Like a doomed Herzogian quest, language merely reaches an anti-climax when it encounters the "threshold of rationality" in the sublime (Gandy 10; cf. Elsaesser 147). And so for Herzog there is a deep gulf between explaining the world and experiencing it that he finds unbridgeable.

While some of Herzog's criticisms are clearly apparent, I don't think that science bashing or criticising individuals is his intention here, although such a reading is certainly possible. Instead we might suggest that Herzog follows Susan Ballard's implication that the scientists here have developed "deep emotional and spiritual engagement[s] with the materials they are studying and are often frustrated by the tools they must use that do not always capture this heightened sensibility" (175). The physicist is not at fault for drawing the spirits into his explanation of neutrinos. Elsewhere Herzog is charitable in his framing of subjects as amateur musicians, as filmographers, and as grasping with complicated philosophy. However, the application of a singular frame here, a version of science shackled to geopolitical outcomes, stifles the expression of these other frames of reference. So the agents of rationality here, the very actors who produce scientific knowledge in this space, must themselves have recourse to multiple frames of knowing (be that scientific, intellectual, spiritual, philosophical, or aesthetic), in order to grasp the vastness and magnitude of the experiences and research conducted. And yet, these modes of knowing are nonetheless squeezed out of the continent by the very agents that have brought these actors to the Antarctic.

At the mercy of forces bigger than any of the individual scientists—the insufficiency of language itself, the failure of human protagonists to apply that language, and the enrolment of science in acts of political imperialism—the science on display here emerges as somehow incommensurate with the reality of the struggle to merely survive in the face global threats and our own biological contingency. For Herzog the problem lies in the application of a science which has become completely divorced from this struggle. Instead of serving practical ends, the science on display in *Encounters* serves as mere commentary that contributes to the social and environmental problems it is called upon to solve by virtue of not really doing anything at all. Lost in this struggle to apply rationality to an incomprehensible world, the scientists like the seal ecologists appear as dreamers, conducting science without questioning their own aims. If the scientists in the Antarctic—with their fantasies of escape or, even worse, morbid fascination with the end of human life—cannot answer the questions that need answering, and have themselves given up, then where exactly are we to turn? *Encounters* envisions the end of humanity as inevitable, another link in a “chain of endless catastrophes.” As Herzog drolly notes, the only piece of evidence that will be found will be a whole sturgeon and a wreath of popcorn around some trinkets buried frozen under the South Pole. This is a darkly comic obituary to a civilisation that Herzog accuses of having produced nothing, and of understanding even less.

A site of despair

At its climax Herzog’s film transitions from documentary into a kind of horror film. While on the surface Herzog seems torn between fondness for his characters and a more macabre fascination with the forbidding nature of Antarctic space, it is this second reading that is ultimately borne out. As a result, Herzog’s film forces us to re-read even the scenes that do not stage despair in any overt way. In this way despair emerges as the underlying commitment of the film, the very condition in which all of the action is staged. The passing joy and enthusiasm of characters is rendered as a condition of blissful naivety. Ultimately, desire and incomprehensibility conspire to produce despair, and Herzog’s Antarctic reveals itself as a sustained assault on the permanence of the human body. While the imagery is often wondrous and sublime, the effect is to draw us so far outside of our bodily experience that we can look back upon our implied and inevitable destruction as a source of aesthetic pleasure. Like Herzog’s characters, exposure to the terrifying power of the Antarctic numbs our ability to react, and we no longer answer it with fear. The end of human civilisation is presumed as inevitable and imminent in *Encounters*, and we are asked to simply enjoy the spectacle.

Before Herzog is allowed venture beyond McMurdo Station itself he is required to undergo survival training. The bright blue sky and personable warmth of the instructor mask the seriousness of this training, one participant even makes light of the prospect of losing his fingers to frostbite in the night. During one exercise the participants wear white plastic buckets over their heads in order to simulate the white-out conditions of an Antarctic storm. The scene is played for laughs, and there is clearly a sense of levity

amongst both the participants and the instructor. Each of the buckets has a comical face drawn on with black marker pens and the exaggerated body proportions afforded by the use of bulky winter clothing combined with these goofy masks gives the impression of children playing. Yet the scene is also undercut with a sense of dread. The characters navigate through the simulated storm to find a missing colleague. It is a task at which they fail hopelessly—unable to locate their colleague they are also unsuccessful in doubling back to their own cabin and end up lost. While it is undoubtedly funny to watch these characters snarking about in the snow, we must contend with the fact that they are, in effect, dying out on this monstrous slab of ice.

Later, Herzog goes to meet the underwater diver whose footage had prompted his trip here. This diver is also a leading biologist specialising in protists, specifically foraminifera. He sits in contemplative silence in preparation for a dive whilst discussing the ways in which the natural world is “*so horribly violent at the miniature scale*”. He compares the creatures on the sea bed to the monsters of science-fiction, beings that possess many ways to rend human flesh. To a soundtrack of scratched strings we bear witness to this underwater world. Lit by the single-point light of the diver’s torch and with this unsettling score, the scene resembles a horror film. The creatures here are discomfiting to look at, lacking any features to which we might relate. A swarm of starfish are scattered by the light as they pick scraps of flesh from the carapaces of dead crabs. Herzog reinforces the diver’s comparison by cutting to the diver’s research group watching 1950s science fiction monster movie *Them!* while he narrates their assumption that human life is doomed. The scene continues to reinforce this connection to horror, with the next cut transitioning us to shots of foraminifera taken through a microscope. The foraminifera send long tentacular pseudopodia out into their surroundings to collect fragments of sand with which to create a protective layer around themselves. Their pseudopodia evoke the monstrous horror of John Carpenter’s *The Thing*, which ensnares the inhabitants of a similar research base in much the same fashion, drawing its victims in and building its body out of their flesh.

Herzog’s nature is cruel. In *Encounters* seal ecologists lie prone on the ice, transfixed by the sounds of the Weddell seals below. The shot is long and slow, and the scientists look like they have simply given up and lain down to die. A mechanic keeps a bag stuffed full of survival gear ready to go at a moment’s notice, as if disaster awaits him at every turn. In a supreme act of bathos a scientist recounts a kind of highlight reel of remarkable stories about their life before climbing into a bag. A glaciologist describes a recurring dream in which he is standing on a massive iceberg eminently aware of its intense power. The glaciologist’s tone is full of wonder, and yet he does not try to evade the element of fear. In footage and in the scientist’s own voiceover the icebergs always loom over the viewer. These blocks of ice might be huge, but they are not the static monolithic ice of the age of explorers. Indeed, Herzog deliberately undermines that very perspective by showing us the age of exploration through the cheap studio reconstructions commissioned after explorers returned home, rather than through primary footage. Instead, we see time-lapse footage of icebergs bumbling around the Ross Sea. It is a jarring shift in scale to jump from seeing the ice as a lumbering

behemoth to watching these clumsy movements play out from such an elevated perspective in such quick succession. However, it works to good effect in suggesting that while the sense of scale that so awed the early explorers is not lost, increased knowledge has not so much tamed the ice as unleashed it. The ice maintains its absolute crushing power—we are told that iceberg B-12 contains enough water to run the Nile for 75 years—but is also fused with an unpredictable ability to move in dynamic ways.

These icebergs portend major climatic upheaval in the near future. And, as much as Herzog forces us to focus on the machinery needed for survival here—with huge machinery flanking individuals during interviews—the camerawork and editing constantly work to remind us of two juxtaposing scales; the sound, violence, and power of the expansive life support system required for civilisation to survive in a hostile world, and just how miniscule these machines look in comparison to the landscape around them. While the human relationship with Antarctic space might have been defined previously by its inability to respond, watching icebergs dance around on screen as they drift northward into *our* world is a frightening end to our “comfortable thoughts” about this place. As Glasberg notes, the Antarctic transitions from a site to which humans migrate, to a site which itself migrates towards the human world. In doing so the ice reveals the hubristic impossibility of “human being on ice”:

The desire to impose human ways of knowing and being on the material of the earth and the equally strong refusal to fully recognise human inscription and its constituting limits is a problem, which like climate change, has begun with modernity and is only now overtaking human capacities for sensing. (Glasberg, “Who goes there?” 133)

Antarctica emerges as unstable and responsive rather than simply vulnerable. Its movements hint at behaviours we cannot fathom and which our models do not let us predict. The landscape recovers a life of its own, and an agency which threatens to push back against our desires to control it.

At the opposite end of the scale the tree foraminifera appear as a particularly unpleasant addition. In the diver’s terms they are “a manifestation of the best or our abilities,” capable of demonstrating something that we might compare to intelligence, and yet completely devoid of any of the higher characteristics we afford ourselves. Instead, foraminifera register as a “visually disgusting pastiche of biological possibilities” (White 400). As a result, humanity is assaulted from both sides of the scalar spectrum. The microscopic world appears as a ghastly and unknowable ‘abject’ world (Kristeva), in which humans are always under threat from creatures that embody the violence of the evolutionary process and reduce human existence to “irresolvable uncertainty” (Addison 156). At the same time, the macroscopic world of the icebergs appears as an unstoppable leviathan ready to roll over and obliterate human civilisation. Stuck in the middle of these processes and their massive scalar injunction, humans register as little more than one possible—and very temporary—configuration of elements. In *Encounters* Herzog presents human bodies as something cobbled out of borrowed material; material that will be ground apart and then built up again in new configurations the moment we are gone. And in response his characters become mere spectators. Unable to respond, they simply serve to bear witness to the end of human

life. And in creating an aesthetic spectacle of it, Herzog alienates us from our own suffering.

Conclusion

Encounters at the End of the World presents challenges as well as potential answers to questions regarding the position of the human in a such an extreme locale, although Herzog's auteur/director/character persona does not make it entirely clear what he wants from us. Herzog's own self-professed philosophy that truth has very little to do with facts means that at times we are left wondering exactly what on screen is 'real' (MacNab). As is typical of many of Herzog's works, this is also a film that progresses without any real direction, offering a series of vignettes without necessarily building towards a clear or coherent narrative (Elsaesser 140). Nonetheless, what emerges is a text that can give us an insight into the way in which the particular materialities of Antarctic space allow it to be enrolled as a site of desire, and the constraints of nationalistic science programs cultivate incomprehensibility for its occupants. The characters on display here, Herzog included, wield the Antarctic as a yardstick to measure their own passing, but trapped within this cycle of desire and incomprehensibility they can only respond with despair. At the end of the world it is not the heroic white male coming to the aid of nature in distress that we find, but rather the heroic white male in distress, staring into an utterly hopeless void.

But this distress is a phantom, conjured up through the very acts of repetition that allow for individuals to mimic the act of discovery even though they merely retrace the routes of those who have come before them. And through the inability to cultivate other modes of knowing here, which are always pushed to the fringe, explored only by individuals in their leisure time, but never as the focus of highly geopoliticised scientific practice. This nightmare is more the result of human activity and particular Western cultural imaginings than of any extant reality. Herein lies an optimistic environmental reading of Herzog's film: as a place that has been defined by what it has to say about other things (both human civilisation and our current ecological crises), the Antarctic now seems to respond in tenaciously readable ways (Clark vi). It emerges as an actor with its own agency and its own story to tell, and pushes back against human attempts at control. The mechanics behind human appropriations of Antarctic space unravel on screen, opening up the prospect of interacting with this chaotic space anew even while the film is unable to explain how this might be achieved. In this way, Herzog's film becomes a parable about history constraining new forms of knowing. In an age of increasing environmental uncertainty, and with the Antarctic enrolled as a litmus test for both human impacts on the planet, and gauging the future of the human race, *Encounters* asks us to reject history where history teaches us nothing new, and it asks us to find ways to renew the great experiment of living in the world.

Submission received 19 January 2015

Revised version accepted 9 September 2015

Works Cited

- Addison, H. "Cinema's Darkest Vision: Looking into the Void in John Carpenter's *The Thing* (1982)." *Journal of Popular Film and Television* 43.3 (2013): 154-166. Print.
- Ballard, S. "Nonorganic Life: Frequency, Virtuality, and the Sublime in Antarctica." *Far Field: Digital Culture: Climate Change, and the Poles*. Eds. A. Polli and J. Marching. Bristol: Intellect, 2012. 165-185. Print
- Bloom, L and Glasberg, E. "Disappearing Ice and Missing Data: Climate Change in the Visual Culture of the Polar Regions." *Far Field: Digital Culture: Climate Change, and the Poles*. Eds. A. Polli and J. Marching. Bristol: Intellect, 2012. 117-141. Print
- Boes, T. "Beyond Whole Earth: Planetary Mediation and the Anthropocene." *Environmental Humanities* 5 (2014): 155-170: Print
- Carpenter, J., dir. *John Carpenter's THE THING*. United States: Thurman Foster Company/Universal Studios, 1982. DVD.
- Carruth, A. and Marzec, R. "Environmental Visualisation in the Anthropocene: Technologies, Aesthetics and Ethics." *Public Culture* 26.2 (2014). Web
- Chaiken, M. "Review: Encounters at the End of the World." *Film Comment* May-June (2008): 71. Print.
- Clark, T. "Editorial: Deconstruction in the Anthropocene." *Oxford Literary Review* 34.2 (2012): v-vi. Print.
- Corrigan, T., ed. *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. London: Methuen & Co Ltd, 1986. Print.
- Derrida, J. "The Fiction of the World." *The Oxford Literary Review* 35.1 (2013): 1-3. Print.
- Driver, F. *Geography Militant: Cultures of Exploration and Empire*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2001. Print.
- Elsaesser, T. "An Anthropologist's Eye: Where Green Ants Dream." *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. Ed. T. Corrigan. London: Methuen & Co Ltd, 1986. 133-157, Print.
- Gandy, M. "Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog." *Ecumene* 3.1 (1996): 1-21. Print.
- Gerhardt, H., Steinberg, P., Tasch, J., Fabiano, S. and Shields, R. "Contested Sovereignty in a Changing Arctic." *Annals of the Association of American Geographers* 100.4 (2010): 992-1002. Print.
- Glasberg, E. *Antarctica as Cultural Critique: The Gendered Politics of Scientific Exploration & Climate Change*. New York: Palgrave MacMillan, 2012. Print.
- . "Who Goes There? Science, Fiction, and Belonging in Antarctica." *Journal of Historical Geography* 34 (2008): 639-57. Web.
- Flys Junquera, C., Goodbody, A. "Editorial." *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 1.1 (2010): 1-3. Web.
- Herzog, W., dir. *Encounters at the End of the World*. United States: Discovery Films/Revolver Entertainment, 2007. DVD.
- ., dir. *The Wild Blue Yonder*. United States: Werner Herzog Filmproduktion, 2005. DVD.

- Ingram, D. *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*. Plymouth: Edwards Brothers, 2008. Print.
- Krapp, P. "Between Ecotopia and Ecotage: Polar Media." *Field: Digital Culture: Climate Change, and the Poles*. Eds. A. Polli and J. Marching. Bristol: Intellect, 2012. 143-163. Print
- Kristeva, J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press. Print.
- Lane, K. M. *Geographies of Mars*. London: University of Chicago Press, 2011. Print.
- Léger, M. "Ecstatic Struggle in the World System: Werner Herzog's 'Encounters at the End of the World'." *Blog of Public Secrets*. 26 Feb 2012. Web. <http://legermj.typepad.com/blog/2012/0>. 11 Jul 2014.
- López, B. *Arctic Dreams: Imagination and Desire in a Northern Landscape*. London: Harvill Press, 1999. Print.
- MacNab, G. "Edinburgh Preview: Wild White Yonder." *Sight & Sound* June (2008): 20-22. Web.
- Said, E. *Orientalism*. London: Penguin, 2003. Print.
- Steinberg, P. "You Are (Not) Here: On the Ambiguity of Flag Planting and Finger Pointing in the Arctic." *Political Geography* 29 (2010): 81-84. Web.
- White, E. "The Erotics of Becoming: XENOGENESIS and *The Thing*." *Science-Fiction Studies* 20 (1993): 394-408. Web.

Editorial: Creative Writing and Arts

Serenella Iovino
University of Turin, Italy



The earth's surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other—one cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects. One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing. (Smithson 82)

Written at the end of the 1960s and published in *Artforum*, these compelling and often-quoted words are the declaration of a clash and a secret correspondence: tensions and alliances between the way we perceive things and the way the things around us—elements, forces, processes—work. The author of these lines, which are taken from an essay titled “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” (1968), was Robert Smithson, one of the first land artists. In spite of his short life—he died in an airplane crash at the age of 35 in 1973—Smithson's influence on the contemporary art scene is huge: not only did he contribute to changing the physical *ratio* of art (his gigantic *Spiral Jetty* is both an icon and a program of this artistic movement), but his works and ideas also triggered a reconfiguration of the conceptual categories of the debate. In fact, if perception is “entangled within the unresolvable, continually oscillating interplay between cognition and materiality—both inexorably verging on imminent collapse” (Boettger 132), Smithson's theoretical considerations implied that, though not unproblematically, mind and matter are contiguous to one another, and that our cognitive and creative processes follow the same rules as the earth's geological dynamics. In the dawning age of ecological crises and ecology of mind, art and the natural world were essentially entwined, their interaction being the necessary key to a mutual understanding.

And “Artistic Ways of Understanding and Interacting with Nature” is precisely the title of our Fall 2015 Special Topic Issue. Seen from the “parochial” corner of the Creative Writing and Art Section, no other subject could have been more appropriate for enhancing the conversation between academic essays and creative contributions programmatically pursued by *Ecozon@*. In our segment of the journal this translates into a variety of works that reflect on the art/nature (or art/environment) interplay in different ways and from different parts of the world. Not surprisingly, the works that we have included in our selection are mostly visual, but as often occurs in these pages, poetry will have the final word.

The first contribution, *Islas de Recursos/Resource Islands*, comes from Spain and is authored by the eco-artist Lucía Loren. The photos published in our section document the evolutionary stages of an important project/intervention carried out by Lucía in the

Natural Park Sierra María-Los Vélez (Andalucía) during an artistic “field research” residence hosted by “Joya: arte + ecología.” Her eco-artwork explores the *espartal* (esparto field), one of the more representative ecosystems of the semiarid zones of the Iberian Peninsula and North Africa. The function of esparto grass for this biome is vital: interacting with the underground minerals, its roots increase the soil fertility, creating “resource islands” that foster the vegetation’s growth and the soil’s balance. Loren’s *Islas de Recursos/Resource Islands* uses art to investigate the importance and the potential of esparto fibers as a means to control erosion and enable re-vegetation processes in semiarid zones. The installation of esparto “bio-rolls” in a *cárcava* (rill) creates a protected space in which, by retaining water and supplying nutrients to the ground, processes of erosion can be effectively contained. As the artist explains in her description (which I recommend for reading): “Each piece has a word embroidered that references both the effect of the organic rolls on the land and a possible more balanced poetic interaction of the human being with the landscape that surrounds us: to *shelter*, to *secure*, to *recover*, to *filter*, to *purify*, to *soften*, to *nurture*.”

The second contribution comes from San Francisco and consists of two series of paintings by George Woodward. Born in 1928, Woodward can be considered one of the most interesting and inspired artistic interpreters of California’s environmentalism. Complementing Loren’s eco-artistic approach, he expresses ecological awareness in a figurative language, and shows that, whatever the form or medium, environmental artmaking always involves an ethical stance. The artist’s political-elemental ecology is epitomized by these two series, *The 4 Elements* (2011) and *Rolling Drunk on Petroleum* (2012)—each one composed of three 30 x 22 inch panels in which different media (gouache, acrylic, printing ink, monotype, graphite, charcoal, pastel, wax pencil, and chalk) are combined. Headings are already very eloquent. The three paintings of *The 4 Elements* are respectively titled *Only in the Plural*, *Balance*, and *Gordian Knot*. As they evolved from sacred ontological principles for the Greeks and grew into “the splendid array of 118 chemical elements,” the four elements “lost their moral dimension”—we read in the description. These three paintings, George explains, “speak of our need to balance the parts of our world and of our character. They add the astrological symbols which once provided a spiritual connection to their ruling gods: Venus ♀; Saturn ♄; Jupiter ♃; Mars ♂. I’m too much of a materialist to expect wonders from those symbols, but they’re a delight to look at.”

Symbols (and Woodward’s paintings) are delightful to look at, of course, but the elements are nonetheless wondrous per se. Also because they can perform eternity in an endangered world: “The naturally occurring elements cannot, by definition, be at risk, in the sense of species extinction or ecosystem collapse. Elements may act as poisons or pollution when out of place or when combined with other elements [...] but they are not themselves threatened by inappropriate unions or monstrous transgressions,” writes Stacy Alaimo in her contribution to Cohen and Duckert’s *Elemental Ecocriticism* (299). Taken in themselves, elements are pure, undying, and dreadfully innocent. Human involvement in the use, transformation, and consumption of what results from the metamorphoses of these original natures is another story, however. This is the case with

oil, “allied with happiness for North Americans” since the mid-twentieth century, a moment in history which can be correctly pictured as “a high point of petromodernity”: an epoch of “modern life based in the cheap energy systems made possible by oil” (LeMenager 67). Woodward’s *Rolling Drunk on Petroleum* (2012) recaps the stages of petromodernity by creatively reflecting on Kurt Vonnegut’s well-known words: *Dear future generations: Please accept our apologies. We were rolling drunk on petroleum*. Here, the painter visually complements Vonnegut’s satiric utterance with a mixed technique in which old frames of *Krazy Kat* comics in blue or pale green are embedded in a murky and clotty collage covered with acrylic paint (and here, again, in an ironic *mise en abyme*, petroleum is used to demystify the narrative of this collective, epochal drunkenness).

After Loren’s islands of resources and Woodward’s elemental political ecology, the Turkish artist Tunç Özceber encouragingly redeems the dimension of the picturesque in two photographs, collected under the title *Human Touches in Nature*. As he declares in his description, “In my photographs I always add a positive touch of the human presence to natural settings.” Beneath the apparent simplicity of these pictures we can recognize what the theorist of environmental aesthetics Allen Carlson calls the “engagement model”: an approach that “beckons us to immerse ourselves in our natural environment in an attempt to obliterate traditional dichotomies such as subject and object, and ultimately to reduce to as small a degree as possible the distance between ourselves and nature” (6-7). By representing the beauty of these endangered places—places where the human presence is not alien—Özceber invites us to acknowledge and treasure this mutual belonging, including the natural world not only in our aesthetics but also (and primarily) in our values.

But, after so much visual art, we want to conclude this section with a cycle of poems by Sharon White. A prize-winning poet and essayist based in Pennsylvania, White’s poems are indeed themselves very visual—and very dynamically so. In these four lyrical tableaux, she interweaves snapshots of inter-elemental and cross-species conversations—conversations that take place silently, without being planned, between humans (mostly women) and nonhumans (mostly wild animals, reindeer, bears, birds). Although without words and consciousness, the bond that ties them is a form of prevailing maternity: the reindeer is often a calf and the woman is often a mother. From their distant and apparently disconnected plains of existence, they are related by their being totally exposed: they are prey, whether of bears or of men. In putting them in close proximity, the poet (a poet of “vanished gardens” and twilight landscapes) seems to invite them to keep each other’s company. This, after all, is also a way to understand and interact with the natural world—a necessarily more-than-human world in which, as Smithson wrote, “various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other.”

Acknowledgements: I wish to thank José María Parreño and Serpil Oppermann for their valuable suggestions.

Works cited

- Alaimo, Stacy. "Elemental Love in the Anthropocene." *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*. Ed. Jeffrey J. Cohen and Lowell Duckert. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2015. 298-309. Print.
- Boettger, Suzan. *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002. Print.
- Carlson, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London: Routledge, 2000. Print.
- LeMenager, Stephanie. *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*. Oxford and New York: Oxford University Press. Print.
- Smithson, R. "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects," in *Artforum*, Sept. 1969, reprinted in Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. New York: NYU Press, 1979. Print.

Islas de recursos

Lucía Loren



#1 'Resource Islands', work in progress



#2 'Resource Islands', work in progress



#3 'Resource Islands', work in progress



#4 Resource Islands', Joya: Arte y Ecología, Almería 2015



#5 'Resource Islands', Joya: Arte y Ecología, Almería 2015



#6 'Resource Islands', Joya: Arte y Ecología, Almería 2015

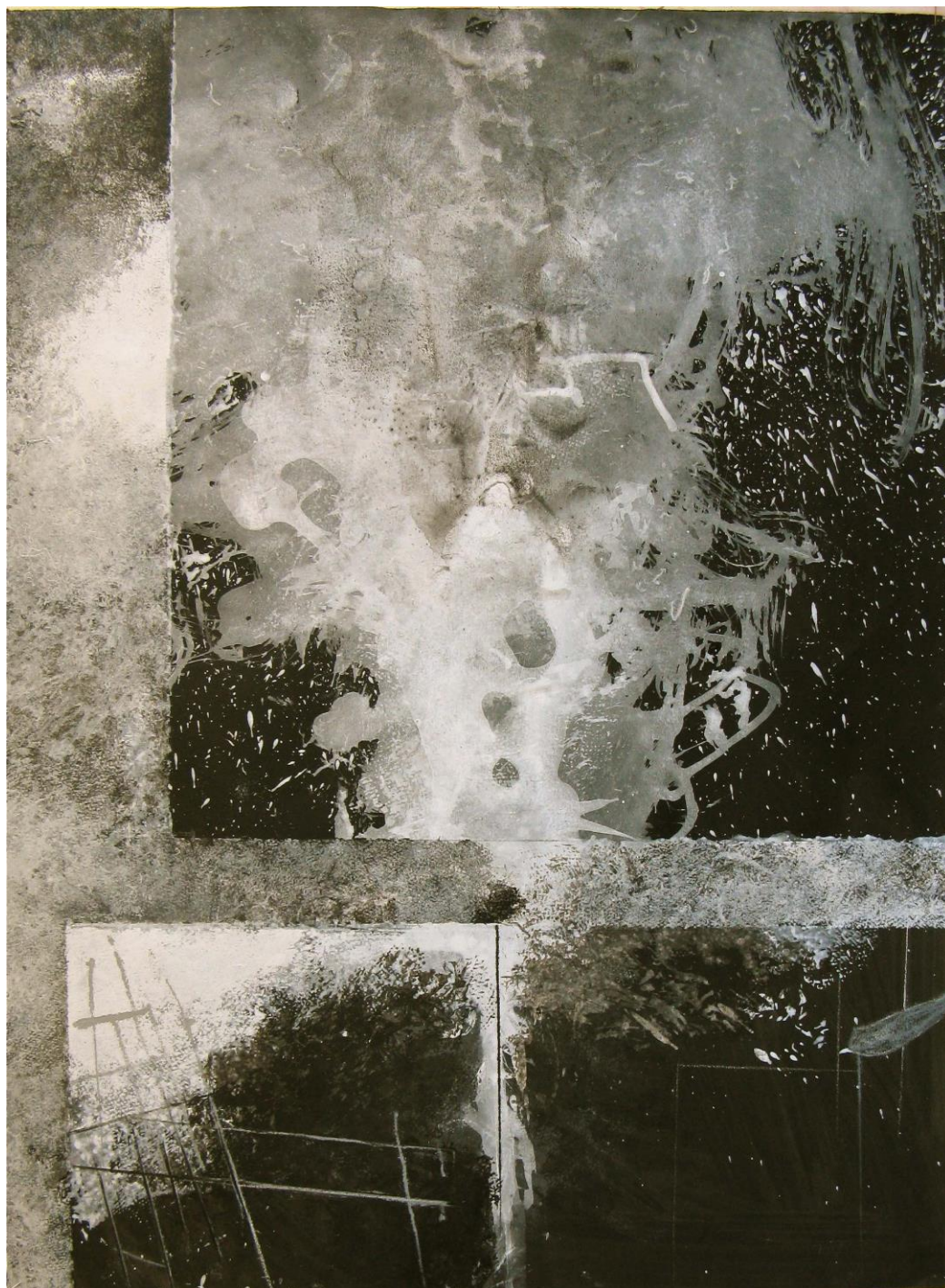


#7 'Resource Islands', Joya: Arte y Ecología, Almería 2015

© Lucía Loren. All rights reserved.

Two Series: "Rolling Drunk on Petroleum" and "4 Elements"

George Woodward



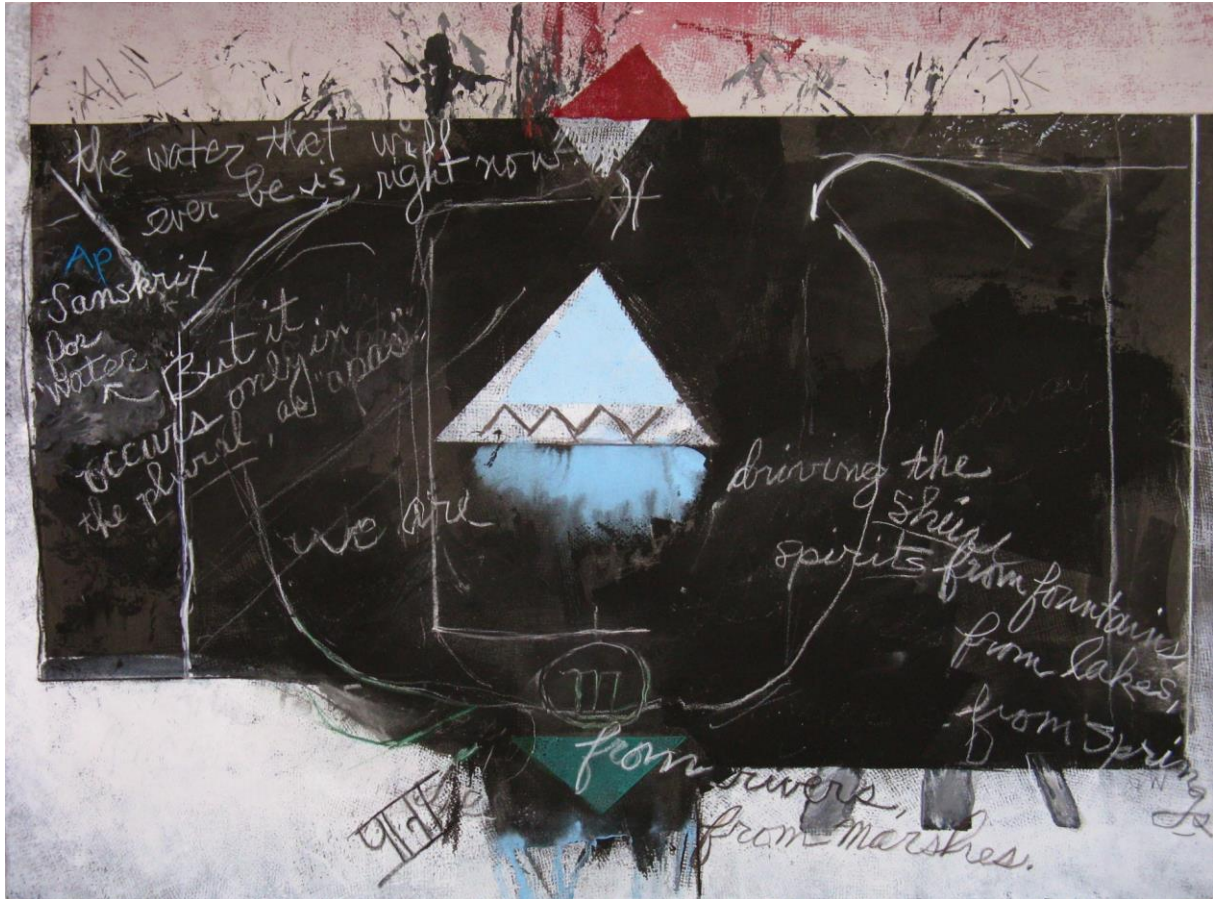
Rolling Drunk 1



Rolling Drunk 2



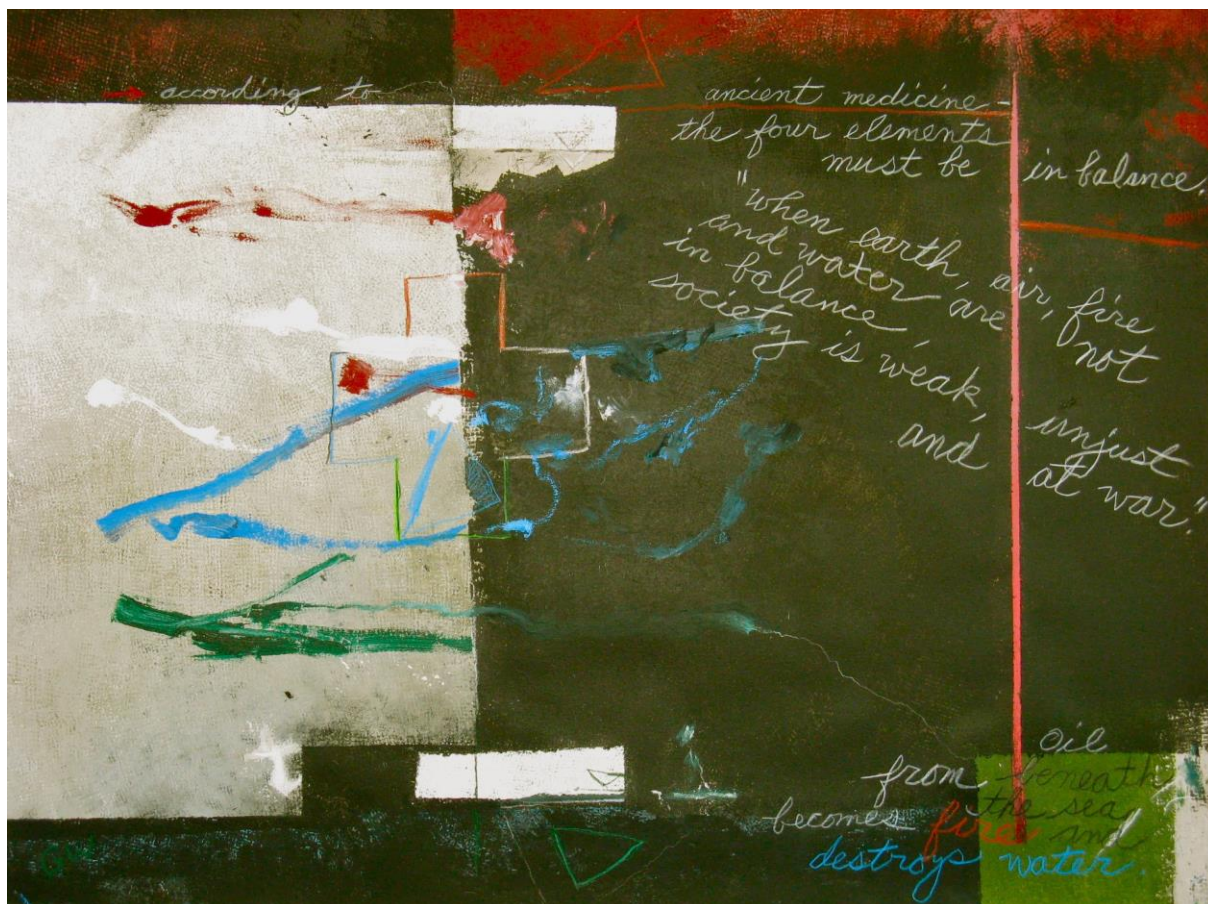
Rolling Drunk 3



Four Elements I



Four Elements II

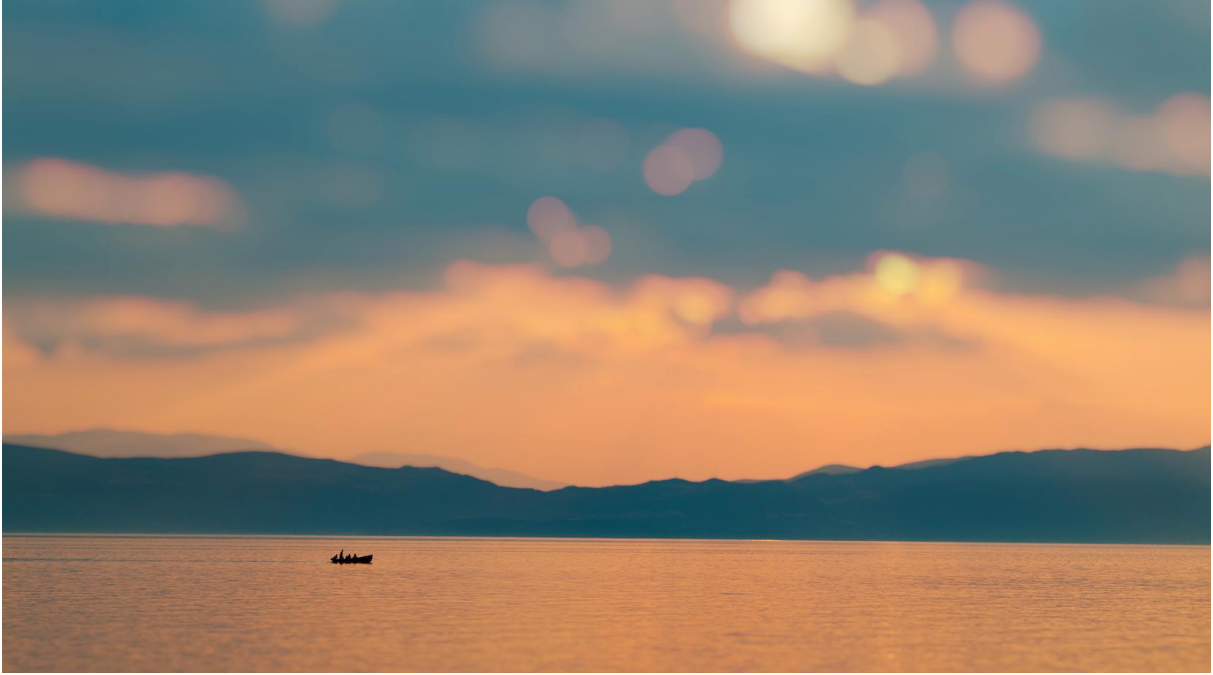


Four Elements III

© George Woodward. All rights reserved.

Human Touches in Nature

Tunç Özceber



After a long day of fishing, the boat rushes to return home before it gets dark



A deserted boat sails freely on the Lake Ohrid, matching its colors with nature

© Tunç Özceber. All rights reserved.

Poems

Sharon White



Spring Migration (Near Emma Ricklund's Summer House)

Surprised by farms, piles of birchwood and pine on the bus north
black rivers cut woods swollen with snowmelt and rain, the narrow
sticky leaves of birches, a boy holding a bag of cookies,
butter staining brown paper, cap pulled low over his eyes
matted yellow grasses, red
(wooden)
houses silent yards moving in permanent twilight north, reindeer running along the
train
small, white and brown in a cluster
(and the animal who'll kill a reindeer
even if it's not hungry)

a boy with a reindeer dog,
"she's young, a bit unsteady," he says, "my first dog, I'm not
sure she'll be good"

in Saxnas, spring snow (corn), frozen hard enough to walk on
heather, bayberry, green furry haze of poppies, tiny yellow bells
on the lake, little bird with dark head, white breast
at the store I meet a man who says he doesn't like sweets
in the hospital (with cancer) they gave him sweet things for
breakfast

"I'm back now," he tells me
3 large reindeer on the slope below the house
fuzzy brown horns, cream and
brown coats
take off down the road, heads held high, loping away
hollow hair, like string, white, stiff, tough

a boy getting a ride with us to the church village says, "my mother broke with my
father and she married Jorgen, very nice here, the people trees birds
Have you been to Hollywood? Is it crowded?
(The key to the church heavy, brown, rough in the palm of my hand)

reindeer come through the place where the mountain

rests like a boat on the ground
people lumbered here to get to America (or Saxnas) huddled
under scratchy branches their first year
(black bears eat the reindeer calves)

everything's ready to burst
buds, slim shoots, purple weeds, fat leaves crawling
ancient lichen gray-green swallowing sun on chunks of rocks
I walk out to an island

reindeer tracks in the snow
time exploded (a star), all gathered—layered waiting
(Emma's husband Folke had a child with a nurse and then left her and then
had another child

Lisa's lover had four more children with four other women, she lived alone in a little red
house Folke built her—)

Emma had a garden (orange poppies)—a sparkly quilt for their bed—but (when
they
divorced) she slept in a little room on the third floor a round window looking out
at lake and mountains

(in a narrow bed)
roar of snowmelt in all the streams & rivers & rivulets & trickles—bathed in sunlight—
echoes
the twitter/chatter of birds—(and now a truck)
(& now a carpenter bee)

What Do You Do?

Slice the trees into pieces
 Pile their twiggy fingers near the shed
Measure stones for a path
 Straight and narrow to the
Tiny red house
 Listen to the wind, dismiss it
Rake the grass already blushing
 new green
Build two tiny outhouses
 Stained with wind
Wish I lived somewhere else
 By a warm sea
Dark nights
 Beautiful women who'd talk to me
With their eyes
 my arm
Held mute by my side
 As the wind pulls up the
Tips of my hair
 Wear my boots when it's wet,
Moss sinks under
 The shiny water
Polish the feet of the trees
 All night that's no night
But the burning eye of spring

Everything is Liquid

Flute songs of narrow birds
 hoot of the owl
the parables of the man in yellow pushing the wheelbarrow
 (filled with birch logs)
 all the fingers of the twigs expectant
with buds
 the lake though half frozen
oozes with light
 midnight dissolving
pink and gold
 liquid curtains
spilled into the mind
 liquid too with all this spring

so much light
 swallowed whole
by furry muzzle/ metallic beak
 unnecessary
invasive
 the telegraph of birds
morning hatches
 like syrup
sweet and
 (celestial)
 lake breaking up
susurrations

snow/ice building along the ragged
lake
 then the knife cut
 all rushing toward Saxnas
(black and blue surface)
reindeer moving up the mountain to calve
 even though there's nothing to eat
(and they're starving)

If There's a Dish There's a Woman

washing the dish,
 sprinkled with flowers
a towel in her hands as she dries
 the dish

if there's a bed there's a woman
 making the bed—solitary—shaking the
coverlet out

 like snow on the mountains

if there's a floor there's a girl
 mopping, mopping—
wiping her brow with her narrow hand
 her skirt moving like water along the floor

if there's a clothesline
 there's a mother, wrapping her
hands around the wet legs of her
 son's jeans, the sodden torso of his
 shirt
windy—all dry soon

a sink filled with water and
 yes, a woman dipping her hands into the
suds, bringing pots up one by
 one like treasure,
until they gleam copper

the sun's high
 there's no night
reindeer calve
 on frozen slopes

Sun blazes through curtains
 like a fiery knife until she opens the window
and welcomes the air
 soft, cool

if there's a chimney, smoke hoots its way
 curled like lichen

the smell
 keeping her company as she
sits by the hearth

Astrid Bracke
University of Amsterdam, the Netherlands

Justyna Kostkowska, *Ecocriticism and Women Writers. Environmentalist Poetics of Virginia Woolf, Jeanette Winterson, and Ali Smith* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 189 pp.



With *Ecocriticism and Women Writers*, Justyna Kostkowska makes a significant contribution to the (ecocritical) study of Virginia Woolf, Jeanette Winterson and Ali Smith. Moreover, she extends the field itself by demonstrating the application of ecocriticism to experimental novels. Her premise is an intriguing and welcome interpretation of ecocriticism: as she states in her introduction, “nonhuman presence does not need to predominate in a text to be effective for the ecological ‘cause’: on the contrary, it is often more conspicuous when occurring briefly, sharply asserting itself within the human context” (3). In discussing the ways in which literary form may bring across ecological-political concerns, the book also adds to Environmental Humanities scholarship and its search for narratives more applicable to environmental crisis.

Kostkowska devotes three chapters to Woolf, Winterson and Smith each, in which she combines formal literary aspects and ecological dimensions. In the chapters on Woolf, she argues that Woolf’s narrative method, and especially her use of stream of consciousness, is “inherently ecological, as it deconstructs the boundary between the outside and the characters’ mind” (15). Kostkowska convincingly foregrounds the development between “Kew Gardens” and *Jacob’s Room* by showing how the decentralization of the traditionally masculine omniscient narrator leads to the “anti-anthropocentric multicentrism” (28) of *Jacob’s Room*. The discussion of Woolf’s ecological imagination continues in her reading of *Mrs. Dalloway* as “a dialogic, polyphonic, and therefore ecological text” (33). In the subsequent chapter on *The Waves*, Kostkowska again identifies Woolf’s narrative method as environmental because “it models individuals engaging in a relationship with the ‘you’ of the rest of the world, sometimes even achieving a shared ‘we’” (50). She pays particular attention to the use of similes and metaphors, which show the inseparability of the human and the nonhuman. Descriptions such as that of Percival—“flowering with green leaves”—and Susan—“I am the trees, mine are the flocks of birds”—result in, as Kostkowska notes, the unity that Woolf aimed to achieve when she planned the book: “not merely the human, but the human as one with the rest of the world” (52).

From Virginia Woolf, *Ecocriticism and Women Writers* moves on to the novels of Jeanette Winterson. Again Kostkowska’s focus is on the ways in which literary form expresses multiplicity and ecological coexistence. In her discussion of *Written on the Body*, Kostkowska pays especial attention to the potential that the novel has to affect the reader. By undermining gender roles, *Written on the Body* “teaches us to see Others as equals” (61). What’s more, the space that is opened up by the experimental nature of the

novel requires the reader to continuously re-examine how they should respond to the text, resulting in potential change in attitudes and behaviour. Kostkowska's discussion of Winterson's work continues with an exploration of *The Powerbook* in chapter 5 and *Lighthousekeeping* in chapter 6. She argues that in the highly experimental novel *The Powerbook*, form and content work together to promote the "ecological values of multiplicity and coexistence" (72). The postmodern fragmentation that characterizes the work is consequently a vital aspect of encouraging "the attitude of seeking relationships between systemic elements that seem unlike each other and existing in isolation" (90). Finally, *Lighthousekeeping*, Kostkowska argues, is characteristic of Winterson's ecopoetic project, not only because it exemplifies ecological abundance by means of formal excess, but also because it demonstrates "the idea that multiple and interlaced stories create a record of many worlds and lives interacting and evolving" (99).

The final third of *Ecocriticism and Women Writers* consists of readings of Ali Smith's writings. Set in and around a hotel, *Hotel World* according to Kostkowska displays a "communal aspect" which holds an ecological dimension. Kostkowska shows that Smith's project is similar to Woolf's, as both aim to bridge the gap between language and reality, "to reestablish connections between our isolated linguistic selves, and between ourselves and the environment around us" (115). Smith's novel *Like* invites a reading in terms of Timothy Morton's concept of the ecological thought, as Kostkowska demonstrates. The novel causes its readers to experience "the difference between easy gratification and real satisfaction, the discomfort of the process in which we are compelled to engage, and the ultimate 'bewilderment'" (142-43). Like Morton's strange strangers, the novel shows that "[i]ntimacy with the stranger is the only viable direction, its result the bewilderment and 're-skinning' into which Smith engages us" (143). A similar effect is achieved in Smith's short fiction which, Kostkowska argues, model "ecological relationships within an environmental ecosystem" consisting of a diverse world system (163).

One of the book's major strengths is the boldness with which Kostkowska strikes out into ecocritically novel territory and explores highly experimental texts. Kostkowska's reading of Woolf's "play-poem" novel *The Waves* is an excellent example of the way in which she takes on the challenge that experimental texts pose to (ecocritical) scholars. Another example is her reading of magic realism, which, she argues, "functions as an ecopoetic device that challenges a single and hierarchically ordered worldview and encourages such attitudes as multicentrism and equal treatment of all beings" (96).

The link between literature—especially literary form—and ecological concepts is foundational to Kostkowska's argument. As she writes in her introduction, *Ecocriticism and Women Writers* focuses on "how texts as discursive environments can constitute models for a symbiotic rather than ecologically competitive coexistence, where cooperation replaces hierarchy and value dualisms" (6). While this is an established feature of ecocriticism, the direction in which she takes it is certainly new and exciting. Much of the book's potential lies in her exploration of experimental literature, so often ignored by ecocriticism, and a reading of texts as ecosystems. Following Lawrence Buell and others, Kostkowska too argues that genres and texts

function as ecosystems—both in being discursive environments as well as, to quote Buell, in reproducing “sociohistorical environments” in stylized form (qtd. on 144). Her utilization of the connection between form and physical environments places Kostkowska’s work in a tradition that goes back to ecocriticism’s roots, including Joseph Meeker’s work on genre and, more recently, Timothy Morton’s notion of “ambient poetics.”

Kostkowska’s analysis of Smith’s short stories provides a particularly good example of her method: “Smith’s short stories model ecological relationships within an environmental ecosystem. They challenge the single, anthropocentric perspective and portray a diverse world system, peopled with multiple human and nonhuman subjects defying objectification, and bound by a network of relationships within one environment” (163). However, as well as providing a particularly apt example of how literary form and physical environment can be thought together, this analysis also shows the potential limitations of Kostkowska’s approach. Indeed, the relation between experimental novels and ecology that is one of the interesting points and potential strengths of the book, may also be its weakness.

Much of Kostkowska’s analysis rests on the assumption that, as she argues, (experimental) texts are *necessarily* ecological. Although she frequently repeats this argument, the link with environmentalism Kostkowska stipulates is not convincing *per se*: “Any narrative that attempts to destabilize hegemonic patterns of thought and expression is inherently an environmentalist narrative—leading to progressive transformation of reality through the very way we talk about it” (164). The potential weakness of her approach becomes especially apparent in her discussion of metafiction. Kostkowska argues that “[a] text that calls attention to the outside context encourages an ecologically sound practice of looking outside of one’s individual reality to other beings and their worlds; it promotes an ethics of symbiotic respect and consideration” (121). Not only is metafiction traditionally not understood as pointing to the environment outside of the text—rather, it tends to emphasize the textuality of the text—how readers interpret metafiction is also highly subjective, and certainly not necessarily environmentalist.

Moreover, by drawing connections between literature and ecology, she occasionally falls prey to the risks sketched by Dana Phillips in his critique of ecocriticism. Kostkowska’s argument that *Lighthousekeeping*’s “heterogeneous form” models “the natural economy of abundance” (91) can indeed be read as a problematic reading of literature in terms of ecology. Even though she rarely uses the term, a sense of ecological holism pervades her readings. At the same time, holism has come to be seen as a highly problematic—even unfeasible—ecological concept, as for example Daniel Botkin has argued. This aspect, of course, also places *Ecocriticism and Women Writers* in an ecocritical tradition. It is this same tradition that has often, as Heather Houser has proposed, equated harmoniousness with aestheticism. In other words, we like to see literary harmony—even in experimental texts—as well as harmony in nature because it is aesthetically appealing.

However, despite these potential shortcomings, *Ecocriticism and Women Writers* presents a timely and interesting reading of three female authors whose work—with the exception of Woolf—has barely been explored ecocritically. Indeed, Kostkowska's contribution may reach beyond scholarship of Woolf, Winterson and Smith, to demonstrate the ways in which any experimental novel can also be explored ecocritically. Above all, her book continues the ecocritical trend of analyzing works that do not take nature as their obvious primary subject, and as such breaks new and productive ground.

Works Cited

- Botkin, Daniel. *Discordant Harmonies. A New Ecology for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press, 1990. Print.
- Houser, Heather. *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction. Environment and Affect*. New York: Columbia University Press, 2014. Print.
- Meeker, Joseph. *The Comedy of Survival*. New York: Scribner, 1974. Print.
- Morton, Timothy. *Ecology Without Nature*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2007. Print.
- Phillips, Dana. *The Truth of Ecology*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Print.

Lisa FitzGerald
National University of Ireland, Galway, Ireland

Robert Brazeau and Derek Gladwin (eds.), *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce* (Cork: Cork University Press, 2014), xviii+329 pp.



Attending Joyce's funeral in 1941, Carola Giedion-Welcker recalled his last words to her: "You have no idea how wonderful dirt is" (277). His work overflows with excess: the detritus, the waste, the plumbing that forms the fixtures of modern urban life. The expansion of ecocritical discourse into the mechanics of modern living has laid the groundwork for books such as *Eco-Joyce: The Environmental Imagination of James Joyce*. Anne Fogarty opens the volume saying that "James Joyce is an urban writer" who conceives of Dublin as "a symbolic locale with universal import" (xv). But Joyce was also an environmental writer. His ability lay in—amongst other things—his merging of the increased mechanisation of modern urban living with the systemic inter-dependence of human and environment.

The book is divided into three thematic sections: nature and environmental consciousness, the urban environment, and finally, somatic ecology and the urban body. The fourteen essays in the collection seek, according to editors Robert Brazeau and Derek Gladwin, to examine Joyce's "ecocritical consciousness" and to address two overarching questions: "why should Joyce be considered a writer of interest to ecocritics and how does investigating the ecological dimension of Joyce's work contribute to both existing Joyce scholarship and ecocritical theory?" (1). Introducing ecocritical theory—and differentiating between first and second-wave ecocritical discourse—might be arguably unnecessary given the growth of the discipline in recent years, but the wealth of the research more than makes up for the overwrought defence of a "green" Joyce. Unlike the romanticism of Wordsworth, Garry Leonard notes, Joyce's nature "ambushes" and is "dark and mutinous" (247). This is an environment that is as degenerative as it is fecund. Joyce revelled in the decay, in the detritus, as evidenced in Stephen Dedalus' remarks: "Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour a ruinous offal from all dead" (42).

The first thematic section investigates Joyce's approach to the terms, nature and environment. Given those subjects, the section is unsurprisingly vast. Essays range from the microbial (Cheryl Temple Herr) to the macroscopic (Fiona Becket). Herr's wonderful mediation on the material networks of public sanitation explores Joyce's "literary routes both through and around the prison house of modernisation" (45). She sees Joyce's rendering of the "history of waste" as part of a wider reaching postcolonial framework, one that Joyce himself was arguably unable to escape (52). Becket opens the book with an exploration of Joyce and climate change. Erin Walsh's examination of the ecology of punning in *Finnegans Wake* revisits the linguistic turn. Walsh argues that the *Wake* goes "even further than Darwin in signalling a making ecological of the world" (80). The

punning evident throughout the *Wake* is a move away from the idea of the nation as a “romantic metaphor” (70). Joyce undermines the ‘organicist fantasy of nation’ in his work, dismantling the notion of nationhood and presenting instead a “bio-semiotic ecology” (87).

Derek Gladwin’s essay in the second section, “Joyce and the urban environment” is the only essay in the collection not focused on the fiction. Gladwin looks at Joyce as a travel writer, treating two articles published in the summer of 1912 for the Italian language newspaper, *Il Piccolo*. The articles, “The City of the Tribes: Italian Echoes in an Irish Port” and “The Mirage of the Fisherman of Aran: England’s Safety Valve in Case of War” offer more than surface readings of the Irish landscape. Gladwin’s insightful reading claims them as “a spatial and ecocritical practice called place-attachment: accessing place through personal and cultural experience in a landscape” (177). Underpinning Joyce’s travel writing is this element of place-attachment that Gladwin argues is “a vital element to understanding Ireland’s cultural and environmental landscapes” (194).

“Joyce, Somatic Ecology and the Body,” the final section in the collection, speaks to embodiment. Eugene O’Brien’s article counters Cartesian dualism which “has allowed reason to separate itself from the environment and to take on a dominant and exploitative role” (200). O’Brien attempts to answer Joyce’s theory of aesthetics, as voiced by Stephen Dedalus in *A Portrait of the Artist as a Young Man*: “Can excrement or a child or a louse be a work of art? If not, why not?” (263). These are just a fraction of the questions dealt with throughout the collection. Surprisingly, urban ecology has found a rich vein in Joyce’s seemingly boundless anthropocentrism. Central to his work are the narratives generated from our experience of being in the urban environment: the urban networks of communication, the to and fro of information as an interaction between bodies and entities. Immersed rather than detached, they form part of the flux reflected in the riverine, the “affluvial flowandflow” found in the *Wake* (404.1).

The prominence of the in-between—and its emergence from the urban landscape—is at the core of Joyce engagement and the resulting aestheticisation in his work. In one of the last essays in the collection, James Fairhill points to this tension between being and environment as Joyce’s “passionate mediation on the body as omphalos of human experience, embracing nature as it manifests itself through (and is co-created by) the senses as well as through a spirit-like mind” (244). The collection points to a move towards the material—not only in Joycean Studies—and with it, the potential to bring many modernist writers into the ecocritical fold. The urban spaces that the majority of these writers inhabit are where the most promising scholarship in the environmental humanities is currently being undertaken. Overcoming binaries and understanding the environment as dynamic and evolving is part of the success of Joyce’s work and evident in this rich collection.

Works Cited

Giedion-Welcker, Carola. "Meetings with Joyce." *Portraits of an Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*. Ed. W. Potts. Seattle: University of Washington Press, 1979. 256-80. Print.

Marinette Grimbeek
Karlstad University, Sweden

Ella Soper and Nicholas Bradley (eds.), *Greening the Maple: Canadian Ecocriticism in Context* (Calgary: University of Calgary Press, 2013), liv+569 pp.



In his short entry on “Ecocriticism” in the *Encyclopedia of Literature in Canada*, Laurie Ricou notes that “Canadian literary studies, with their long-standing interest in nature, wilderness, and landscape, might be said to have always been ecocritical” (324). His assertion is directly addressed in the editors’ introduction to this anthology, and to some extent *Greening the Maple* may be deemed a substantiation of Ricou’s claim. Ella Soper and Nicholas Bradley describe the aim of the anthology as providing a “retrospective, curatorial account of the field” (xiv) by tracing “the past and present of Canadian ecocriticism” (xv). In bringing together essays that deal with the environment and literature from specifically Canadian perspectives, including essays that long predate first wave ecocriticism *per se*, the anthology embeds Canadian ecocriticism in a historical context, thereby convincingly showing Canadian literary and critical concerns with various aspects of the representation of nature to be more than just a widely-spread stereotype. Indeed, the editors demonstrate that Canadian literature and Canadian literary studies have been informed by what could be deemed ecocritical ideas well before the institutionalisation of ecocriticism from the 1990s onward. By framing Canadian ecocriticism as a development from the thematic criticism that dominated literary studies in Canada during the 1960s and 1970s (xxvii), Soper and Bradley detail an ecocritical lineage which diverts from the usual narratives that habitually trace the institutional recognition of ecocriticism as a discipline to publications on the Romantics and Transcendentalists, such as Jonathan Bate’s *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (1991), Karl Kroeber’s *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind* (1994), or Lawrence Buell’s *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995). This alone makes *Greening the Maple* an important contribution to diversifying the history of the field.

Greening the Maple is a substantial volume, and is available as an open access e-book from the University of Calgary Press. In addition to twenty-four anthologised texts organised in six sections, it contains a comprehensive introduction, a short afterword, and an appendix authored by Lisa Szabo-Jones, editor of *The Goose*, the journal of the Association for Literature, Environment, and Culture in Canada (ALECC). Some of the essays have been reprinted or excerpted from longer works, while others have been revised since their original publication. Additionally, a few have been specifically written for this collection. The first section, “Nature and Nation: Before and Beyond Thematic Criticism,” commences with an extract by Northrop Frye dating from 1941. This section is followed by another grouping of early ecocritical texts, all originally published in the

1990s, entitled “The Emergence of Ecocriticism in Canada.” By opening their anthology with criticism by Frye and Margaret Atwood, the editors strengthen their argument that a concern with the environment is intertwined with Canadian literary criticism and with the establishment of CanLit as a field. The pedigree of Canadian ecocriticism is further underlined by the republication of an essay by Linda Hutcheon in the second section. Sections three, four, and five are grouped thematically rather than chronologically: chapters have been organised under the headings “Reading Canadian Landscapes,” “Environments and Cross-Cultural Encounters,” and “Neighbours Unknown: Animals in Canadian Literature.” As might be expected, the last section, entitled “In Full Bloom: New Directions in Canadian Theory” and afterword are oriented towards the present and future of ecocriticism in Canada.

As it is impossible to comment in detail on the included essays in a review of this length, I here focus on an overarching theme of the anthology, namely borders (just one of the various themes through which the assembled essays echo, supplement, and contest each other). First, there are the national borders of Canada. Many of the essays deal explicitly or implicitly with the question of national identity. Some of the questions this anthology seeks to answer include: What is distinctively Canadian about Canadian ecocriticism? Or, as Frye puts it: “Where is here?” (7). Is criticism north of the forty-ninth parallel necessarily different to the critical practices and traditions followed south of the border? Canada does not exist in isolation; its spatial continuity with the United States and current and historical links to Europe exert profound influence on the field of ecocriticism. In the anthology Canadian ecocriticism is frequently compared to that of the United States, and, to a lesser extent British ecocriticism: “Canadian ecocriticism has, it may be said, a somewhat ironic relation to its American and British equivalents: it is as Canadian as possible, under the circumstances” (xxii), the editors write. Many of the essays explore what being “as Canadian as possible” could mean, or which circumstances could be deemed *Canadian*.

Moreover, Canada still bears the legacy of colonialism, and visible and invisible internal borders are prominent – these can take the form of administrative boundaries or distinctive bioregions, of course, but also comprise linguistic, ethnic, gender and class barriers that to a large extent determine access to or mediate contact with the more-than-human world. Although most of the collected essays deal with literary ecocriticism of English Canadian texts, there are some exceptions, including an essay on ecocriticism in Quebec, written for *Greening the Maple* by Stephanie Posthumus and Élise Salaün, and essays analysing French Canadian works alongside Anglophone texts, such as Sherrill E. Grace’s juxtaposition of urban and rural codes in the work of Gabrielle Roy, Margaret Laurence, and Margaret Atwood.

Other essays cross disciplinary or generic borders, as ought to be expected in an interdisciplinary field such as ecocriticism. Catriona Sandilands’s discussion of the ambivalent conservational impacts of orchid enthusiasm, for example, straddles creative nonfiction and criticism in its form, and traverses a variety of subjects (including conservation, policymaking, and nature writing). Adam Dickinson’s essay explores the conjunction of pataphysics and biosemiotics, while the ecocritical potential of geology is

examined by Travis V. Mason. Quite a few of the chapters negotiate the murky borderlands of indigeneity and cultural appropriation, such as an essay on the visual art and writing of Emily Carr by Linda Morra, Nelson Gray's essay on the notion of dwelling in Canadian drama which centres on the work of Métis and First Nations playwrights, and Carrie Dawson's consideration of the often-overlooked positive conservational effects of Grey Owl's indigenous identification. Rita Wong explores how the experiences of First Nation communities and those of more recent immigrants to Canada may be similar from a postcolonial point of view. Also included are a number of engaging essays on the porous borders between human and more-than-human nature. The most thought-provoking of these, for me at least, is Pamela Banting's exploration of knowing through walking, in the light of Karsten Heuer and Leanne Allison's cinematic and written accounts of the five months they spent following migrating caribou on foot.

The selection of essays and the concerns they address place ecocriticism or varieties thereof at the centre rather than at the fringes of Canadian letters. Many of the essays grapple with the legacy of Frye and Atwood's criticism, and show how Canadian literature and literary criticism is about more than just depictions of a vast, terrifying wilderness. When compiling an anthology texts are necessarily left out, and the editors give an informative account of their selection criteria and constraints in the introduction: in the main, the focus is on Anglophone Canadian criticism, essays that concentrate on the genres privileged by Canadian ecocriticism (lyric poetry and realist fiction, xxxviii), essays that discuss more than one primary source and thereby give a broader overview of Canadian literature, as well as, with the notable exception of Atwood, essays produced by academics, rather than writers, poets and artists. It seems a pity that some of the diversity of Canadian ecocriticism is lost in this way: French and indigenous perspectives are underrepresented in *Greening the Maple*, although quite a few of the essays refer to these large, heterogeneous bodies of relevant work.

Greening the Maple never pretends to be anything but a history of the field of ecocriticism in Canada, and the editors fully acknowledge that further work needs to be done. Having read the entire collection, I remain unable to produce a concise definition of "Canadian ecocriticism," and that seems to be precisely the point: it is a field as diverse as the place from which it hails. In providing a fascinating overview of Canadian critical engagement with nature, the anthology leaves the reader with many intriguing questions and ideas that merit further exploration.

Works Cited

- Bate, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London: Routledge, 1991. Print.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1995. Print.
- Kroeber, Karl. *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind*. New York: Columbia University Press, 1994. Print.

Ricou, Laurie. "Ecocriticism." *Encyclopedia of Literature in Canada*. Ed. William H. New. Toronto: University of Toronto Press, 2002. 324. Print.

Tom Idema
Utrecht University, the Netherlands

Adam Trexler, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2015), 260pp.



Ecocriticism has been slow in catching up with the realities of the Anthropocene. Like literature and culture, the field needs to adapt its methodological and theoretical tools to a warming planet. Books like Ursula Heise's *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global* (2008) and Timothy Morton's *Ecology Without Nature* (2009) have been important wake up calls, but they don't confront the daunting topic of climate change head on. Adam Trexler's *Anthropocene Fictions* is the first book-length study of climate change fiction and a landmark in environmental criticism. In a rich and thought-provoking monograph, Trexler takes stock of climate change novels from the 1970s to the present, provides cultural, political, and historical contexts, compares different ways of fictionalizing climate change, and alternates between short and elaborate close readings and comparative analyses. Apart from this broad mapping endeavor, Trexler is particularly keen to analyze how novels offer new ways of living in the Anthropocene by mapping the field of relations between multiple agents of climate change: human individuals, organizations, markets, discourses, technologies and nonhuman life. *Anthropocene Fictions* measures the success of climate novels by how they manage to avoid simplicity and embrace complexity.

Trexler uses few words to define or theorize Anthropocene fiction, denying it the status of genre in its own right; instead, he jumps right in the middle of things and starts exploring. The introductory chapter swerves between carbon emissions, political deadlocks, narratives, public debates, and environmental criticism, asking a dizzying number of questions along the way:

How has the immense discourse of climate change shaped culture over the last forty years? What tropes are necessary to comprehend climate change or to articulate the possible futures faced by humanity? How can a global process, spanning millennia, be made comprehensible to human imagination, with its limited sense of space and time? What longer, historical forms aid this imagination, and what are the implications and limits of their use? What is impossible or tremendously difficult for us to understand about climate change? How does anthropogenic global warming challenge the political imagination or invite new organizations of human beings to emerge? How does living in the Anthropocene reconfigure human economies and ecosystems? And finally, how does climate change alter the forms and potentialities of art and cultural narrative? (5)

The word "finally" in the last sentence is ironic given the recurrence of enumerations like these and the explorative, open-ended character of the book. If at times this Latourian style makes for challenging reading, it also matches the multiplicity and spectrality of its subject matter. One wonders whether the first monograph on climate

change fiction can be anything but dazzling, and whether *enlistment*—involving a multiplicity of people, things, events, and questions—is not a key strategy for any analysis (or aesthetics) of climate change.

Anthropocene Fictions is divided in four bulky chapters organized around the themes of truth (notably the relation between literature and science), place (the continuing imaginative power of cultural myths, deluge narratives in particular), politics (the role of states and environmental organizations) and economics (capitalism, markets, and environmental justice). Each chapter is invested in critically assessing the narrative strategies of a number of climate novels against the imperatives of urgency and complexity. The pitfalls of climate change fiction, Trexler argues, are often connected to genre conventions. Thriller novels like Clive Cussler's *Arctic Drift* and Michael Glass's *Ultimatum* tend to reduce the politics of climate change to a disagreement among nation states or between states and environmental organizations. Apocalyptic narratives usually skip climate change altogether, offering a world that has little in common with the present, as in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* or Cormac McCarthy's *The Road*. Techno-optimistic works of science fiction such as Kim Stanley Robinson's "Science in the Capital" trilogy risk downplaying complexity in a bid for comprehensive *solution*. Finally, realist narrative tends to revolve around the mundane lives of a very limited set of characters, focusing on their inner worlds, and thereby neglecting institutional and nonhuman actors. Although many of his analyses involve critical assessments of the limitations of contemporary climate fiction, Trexler also takes care to point out literature's potentialities, including those of generic hybridization.

Although Trexler hardly expounds his theoretical position, his study breathes the air of critical posthumanism and speculative realism. The central concern of *Anthropocene Fictions* is not to see how literature represents climate change, but rather to establish "how climate change and all its *things* have changed the capacities of recent literature" (13). The assumption behind this provocative question is that climate change refuses to be a neatly circumscribed topic or theme for narrative, because it is a historical, evolutionary and geological event connecting so many ideas, things, times and places. Literature certainly cannot represent the Anthropocene, but it may immerse itself in it, adapting to an emerging future. How do novels become not so much *about* as *of* the Anthropocene? In response to this question, Trexler argues that "climate fiction becomes innovative as it incorporates new *things* into preexisting genres" (234; emphasis in original). In other words, climate fiction's innovation is primarily a matter of content: in the Anthropocene, literature begins to properly organize narrative around actor networks.

To be faithful to complexity and emergence means to be speculative, and Trexler convincingly argues for the extraordinary relevance of speculative fiction (and science fiction in particular), lamenting its underrepresentation in the canon of ecocriticism. No other genre has been more successful in merging the nonhuman *things* of climate change with the familiar humanistic stuff of fiction. After a fascinating reading of Paulo Bacigalupi's *The Windup Girl*, Trexler concludes that fiction can "conceptualize complex, heterogeneous systems: how national pride, bioengineering, aesthetics, familial love,

social resistance, species loss, job loss, local food and flooding might combine to create a way of life in the future” (220). For Trexler, speculative fiction tells us more about our current predicament than most realistic novels, “reflecting contemporary dilemmas between global trade and environmental regulation, altruism and self-interest, technology and reversion” (211), while realistic novels tend to be overinvested in the human psyche, thus failing to explore the *world* of climate change. In the conclusion, Trexler asks whether a realist fiction of climate change is starting to emerge now that climate change is steadily transforming “from something that ought not to exist to something that already does” (233). If one would extrapolate from Texler’s argument, this new climate change realism would be a speculative realism.

One notably strong aspect of the book is its weaving together of literature and science, and its insistence on “the instability of both science and the literary in the face of climate change” (46). Trexler argues that, too often, climate change novels and literary criticism alike reify a blunt distinction between fact and fancy. Countering this stance, Trexler demonstrates that literary texts are vital for understanding climate change, breaking down the image of science as a master discourse. Trexler usefully shows that while this approach is particularly suited to speculative fiction, it can also be applied against the grain to mainstream literary realism. He convincingly demonstrates that whereas Ian McEwan’s *Solar* and Michael Crichton’s *State of Fear* are “polemically invested in a realist view of science,” they actually emplot a multitude of actors, including “instruments, colleagues, alliances, and publics,” so that *de facto* “the novels’ contentions are overrun by the literary possibilities of constructing science, fabricating fiction” (62). Trexler’s onto-political approach is highly welcome next to more humanistic analyses that take climate change novels primarily as cultural expressions of public hopes and fears or as exercises in psychological and ethical struggle.

Anthropocene Fictions is a refreshing, exploratory book, faithful to its objective of to serve as “a provocation to further research” (234). It is unapologetically bold in its tone and assertions, for example in the rejection of ecocriticism’s literary canon, and in the claim that fiction *tout court* is slowly turning into climate change fiction. Although Trexler occasionally draws from scholars such as Ursula Heise, Lawrence Buell, Timothy Clark, and Robert Markley, his study is more of an exploration in Latour-inspired environmental criticism than a critical engagement with the existing scholarship in ecocriticism. Its main ambition, reflected in the subtitle, is to analyze the specific ways in which climate change affects “the capacities of the novel” (15). This goal is somewhat thwarted by the sparse engagement with literary scholarship. Nevertheless, in combining extensive knowledge of environmental criticism, science, politics and culture with insightful and original literary analysis, Trexler’s study greatly contributes to Environmental Humanities research. Moreover, the book’s reliance on science studies arguably makes it more accessible and useful to social and natural scientists as well as to non-academic publics. Such bridge-building is vital if ecocriticism wishes to be a worthy participant in the unfolding story of climate change.

Mae Kilker
University of Notre Dame, USA

Alfred Kentigern Siewers (ed.), *Re-Imagining Nature: Environmental Humanities and Ecosemiotics*. (Bucknell, PA: Rowman & Littlefield with Bucknell University Press, 2014), xi + 280 pp.



How can the humanities respond to the overwhelming evidence of ongoing environmental destruction and the cultural obliteration wrought by globalization? Uniting non-modern traditions with postmodern emphases on intersubjectivity, *Re-imagining Nature* collects essays on ecosemiotics, pre-modern philosophies of the environment, and Native American spiritual perspectives to demonstrate that the humanities can play a formative role. The volume provides an essential understanding of how networks of meaning negotiate the intertwined aspects of nature and culture in the face of the unfolding environmental challenge. Understanding nature-culture as a singular, dynamic interaction that provides meaning for human-nonhuman relationships, this perspective creates a non-anthropocentric world in which the human and nonhuman can coexist.

Perhaps the greatest strength of this volume is its introduction, “Song, Tree, and Spring: Environmental Meaning and Environmental Humanities,” in which Siewers synthesizes semiotic theory with diverse sources such as Longinus, Maximus the Confessor, John Chrysostom, John Scotus Eriugena, Gilles Deleuze and Felix Guattari, Tim Ingold, and Edmund Burke, as well as Native American spiritual thought. It introduces the neologism *ecosemiosphere* as “an ecological bubble of meaning” that relies on “recognition of nature as a meld of physical and cultural communication, which can be considered spiritual as well as material” (4). Siewers integrates C.S. Peirce’s triad with the biosemiotician Jakob von Uexküll’s “nature-text” which melds “human symbolism, physical environment, and cultural narratives,” thereby eliminating the artificial nature-culture divide theorized by philosophers and scientists since the Scholastic period in the late Middle Ages. This combined model of sign-text, object-environment, and interpretant-contextual meaning/landscape is further developed by Siewers into a four-fold paradigm by means of Martin Heidegger’s mystical metaphor of Earth, Sky, Gods, and Mortals, in conjunction with Timo Maran’s restructuring of von Uexküll’s nature-text as text, environment, author, and reader. This creates a more robust model for understanding the interaction between nature and culture in four parts by essentially dividing the interpretant into an author and reader both of whom interact with the sign-text and the object-environment in an ongoing process of meaning-making. Siewers proposes that this four-fold model shows how the story-landscape functions as an indivisible combination of both the material, physical world and the human cultural space, underpinning his argument with Lawrence Buell’s identification of “ecocentric texts” and Jonathan Bate’s “ecopoetics.”

The first section of this well-organized volume develops ecosemiotic theory as a viable alternative to the loss of meaning in everyday life perpetuated by globalization and the intertwined contemporary human practices of consumption culture and ecological degradation. Siewer's essay "The Ecopoetics of Creation: Genesis LXX 1-3" uses apophatic ecosemiotics to reread the Septuagint creation story as a non-modern ecocritical text by means of the four-fold structure established in the introduction. Timo Maran's contribution "Place and Sign: Locality as a Foundational Concept for Ecosemiotics" suggests that ecosemiotic theory's basis in both semiotics and theoretical biology makes it ideally situated for analysing the interaction between local culture and local environment. In "Learning from Temple Grandin, or, Animal Studies, Disability Studies, and Who Comes after the Subject" Carey Wolfe evaluates how new social movements can contribute to ecosemiotics—in particular, how disability and animal studies challenge anthropocentric forms of environmental theory—and proposes a "shared trans-species being-in-the-world constituted by complex relations of trust, respect, dependence, and communication" (102).

The second section articulates several environmental perspectives from the Middle Ages to demonstrate that the modern perspective of human-environmental separation was not a longstanding monolith but rather one of several possible options until recent centuries. Dermot Moran's essay "'The Secret Folds of Nature': Eriugena's Expansive Concept of Nature" situates Eriugena's (815-877) pluriform nature as a dynamic model of transcendent Creation in relation to classical models of nature as a "corrective to the Galilean approach that still dominates contemporary science" (115). John Carey's contribution "The Nature of Miracles in Early Irish Saints' Lives" evaluates the miracle stories in medieval, Hibernian hagiographies' representation of divine intervention as bound or not bound by a cosmic framework. Carey provides the only explicit definition of nature in the volume: "more specifically as that total environment which preexisted humanity and its artifices, and which still—albeit with increasing difficulty—contains and sustains them, in reciprocal and mutually embedded relations" (127). The final essay, Jeffrey Jerome Cohen's "Inventing with Animals in the Middle Ages" argues that medieval authors and artists "at least implicitly, approach the animal non-anthropomorphically" (142), as can be seen in texts and images from Allan de Lille (1128-c.1202) and the Physiologus tradition. Cohen's essay, however, is fraught with typographical and formatting errors that distract from his argument.

The final section of the book, "Re-negotiating Native Natures," brings diverse indigenous traditions and writers into dialogue with Western European environmental perspectives. Fr. Michael Oleska's essay "The *Yua* as *Logoi*" traces how the Byzantine Orthodox theology of Russian missionaries was integrated with the native traditions of the Alutiiq and Yup'ik Eskimos of Alaska in the eighteenth and nineteenth centuries. Kathryn W. Shanley's contribution "Intersubjectivity with 'Nature' in Plains Indian Vision Seeking" articulates Plains Indian (Lakota, A'ani nin, and Crow, among others) practices of cosmic kinship without romanticizing the indigenous ceremonies or perspectives of interspecies relations. Katherine M. Faull's essay "The Experience of the World as the Experience of the Self: Smooth Rocks in a River Archipelago" elucidates the

ecosemiosphere of the Susquehanna valley through the interaction of the Iroquois and Delaware peoples with the Moravian missionaries, who settled there in the eighteenth century. Cynthia Radding's chapter "Human Geographies and Landscapes of the Divine in Ibero-American Borderlands" outlines Mesoamerican cosmology in relation to an adaptive and resilient ecosemiosphere that allowed meaning-making and resistance to colonialism for the indigenous people. The last essay, Sarah Reese's "Call and Response: The Question of the Human/Non-Human Encounter" exposes the "perceived ontological and philosophical incompatibility" between Euro-American and Native American traditions that is actually a function of the appropriative nature of Euro-American ontologies that delegitimize indigenous models, which instead articulate human-nonhuman interdependence (237). The essays in this section benefit from the ethnic background and personal experiences of the authors within the Native American community.

Reading through *Re-imagining Nature*, one is struck by an overarching cohesiveness and continued interaction between the essays. This likely resulted from the development of the volume from a series of interdisciplinary lectures at Bucknell University, a special panel at the Association for the Study of Literature and the Environment 2011 conference organized by Louise Westling, and an ecologies roundtable at the International Medieval Congress 2012 organized by Jeffrey Jerome Cohen, as Siewers indicates in the introduction. Unfortunately, many of the essays are reprints from earlier publications (see references below). Carey provides extensive revision in his material to rethink his original argument regarding Irish hagiographies; Fr. Oleska synthesizes material from two of his previous works. These reprints, nevertheless, contain valuable overviews of the topics undertaken by the volume contributors that are useful for readers not familiar with ecosemiotics, medieval philosophies of nature, or Native American spiritual practice.

Re-imagining Nature lays the foundation for humans to create socially shared meaning in everyday life by drawing on non-modern and Native American perspectives in opposition to the unsustainable model of global industrialization and environmental destruction. The fourfold model of textual understanding and the concept of the ecosemiosphere (as a local space of meaning-making that is physical and cultural) together provide a fruitful way to reintegrate humans into a natural world that Western philosophical models have deliberately disassociated themselves from for centuries. In the burgeoning field of ecocriticism, *Re-imagining Nature* presents a mindful response to the artificial culture-nature divide that adversely affects the decisions we make regarding our planet.

Works Cited

- Bate, Jonathan. *Song of the Earth*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000. Print.
Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Bellknap Press, 1995. Print.

- Carey, John. *A Single Ray of the Sun: Religious Speculation in Early Ireland*. 1999. Aberystwyth, UK: Celtic Studies Publications, 2011. Print.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "Inventing with Animals in the Middle Ages." *Engaging with Nature: Essays on the Natural World in Medieval and Early Modern Europe*. Ed. Barbara A. Hanawalt and Lisa J. Kiser. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2008. 39-62. Print.
- Maran, Timo. "Ecosemiotic Basis of Locality." *Koht Ja Paik: Place and Location II*. Ed. Virve Sarapik, Kadri Tüür, and Mari Laanemets. Estonian Academy of Arts Proceedings 10. Tallinn: Estonian Academy of the Arts, 2002. 68-80. Print.
- Oleska, Fr. Michael, ed. *Alaskan Missionary Spirituality*. New York, NY: Paulist Press. 1997. Print.
- . *Orthodox Alaska: A Theology of Mission*. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press. 1992. Print.
- Wolfe, Carey. "Learning from Temple Grandin, or, Animal Studies, Disability Studies, and Who Comes after the Subject." *New Formations* 64 (2008): 110-123. Print.

Seth Peabody
University of Minnesota Duluth, USA

Christopher Schliephake, *Urban Ecologies: City Space, Material Agency, and Environmental Politics in Contemporary Culture* (Lanham, Maryland: Lexington Books, 2015), 219 pp.



Christopher Schliephake's 2015 book *Urban Ecologies: City Space, Material Agency, and Environmental Politics in Contemporary Culture* carries out a broad-ranging analysis of books, television series, and films that contribute to what Schliephake calls a "cultural urban ecology" (xli). The book aims to fill two gaps: a lack of attention to urban environments within ecocriticism, and a neglect of culture among studies of urban ecology. Schliephake's work will prove especially useful for readers interested in urban environments, television and film, material ecocriticism, and cultural ecology.

The book's introduction provides an overview of key terms, offers literature reviews for related discussions in various disciplines, and gives a concise preview of the texts and arguments discussed in the following chapters. It begins by developing a notion of urban ecology based on ideas of Lewis Mumford, who sees the city as a "conscious work of art" (xi), and Gregory Bateson, who describes ecology as "a metaphor for the interconnection of all matter" and re-defines "mind" as "a principle that is 'immanent' to all structures and objects, be they natural or cultural" (xii). Schliephake endorses this view that urban spaces harbor "minds" and are made up of "manifold and complex material interrelationships" (xii) with their respective natural environments. Against this background, he emphasizes the role of culture within the urban system: "I argue that an urban ecology which only takes into account the socio-spatial or material processes that frame urban life is incomplete, since manifestations of the cultural imagination have to be seen as integral parts of what we refer to as the 'environment.' I want to show that it is through the imagination that meaning is attached to urban space" (xii). He suggests that cultural works not only ascribe meaning to spaces and reflect on the relationships between natural and cultural systems, but also—following Hubert Zapf's ideas about literature as cultural ecology—create a forum for imagining alternate possibilities (xviii). The middle portion of the introduction situates Schliephake's argument within related discussions from literary studies, social sciences (especially environmental history and political science), and natural sciences. Throughout, Schliephake praises the ways in which the natural and social sciences have recognized "space, materiality, and politics [...] as integral dimensions of urban environments," but suggests that "the cultural imagination has largely been missing from their conceptual framework" (xli). The final portion of the introduction gives an overview of the ensuing chapters that seek to fill this gap.

Drawing on ideas from Ursula Heise and others, Chapter One argues that certain works of creative nonfiction create a sense of "eco-cosmopolitanism" that recognizes

both “the global ecology of world cities” and “local contexts and implications” (10). The chapter discusses three works of urban nonfiction, Mike Davis’s *Planet of Slums* (2006), Doug Saunders’s *Arrival City*, and Katherine Boo’s *Behind the Beautiful Forevers* (2012), that engage with the interplay of global and local forces within the specific setting of slums located at the periphery of major cities. Schliephake describes these slums as “hybrid zones between city and country” (35). The three texts he discusses deal with this hybrid position in very different ways. While Davis offers an acerbic critique of “how city space, material agency, and environmental (in)justice interact to make up the intricate interrelations and abysmal states of this world’s slums” (14), Saunders paints a much more optimistic picture in which slums are seen as “arrival cities,” sites of great potential and social mobility. Finally, Boo writes a hybrid work that unites creative nonfiction with a novelistic tone, resulting in a “powerful, at times angry, but never sentimental text” that emphasizes the status of slums as lived environments, as “storied place[s]” rather than “abstract spaces” (35). The reader is occasionally left wishing for more critical distance; at times, Schliephake’s voice merges with the texts he describes, seeming to endorse the texts rather than analyze them. As a result, a tension arises between Davis’s sharp critique of worldwide slum environments and Saunders’s apologia for “arrival cities.” The analysis of Boo’s text, with its discussion of the book’s hybrid aesthetic and the resulting presentation of the slum as a lived environment, is more satisfying in this regard: it goes beyond the content of the text and examines the specific impact of *Beyond the Beautiful Forevers* as a cultural product.

Chapter Two carries out an ambitious analysis of the HBO series *The Wire*, written by David Simon, through the lens of material ecocriticism. This lens allows urban space to be seen not as “a menacing other, but as a ‘storied place,’ where political programs and media accounts stand in stark contrast to a local sense of place and community” (44). The chapter argues that the show’s expansive webs of communication and interlinked social structures, developed gradually over multiple seasons, demonstrate “an ecological principle of storytelling” (55). Further, Schliephake suggests that drugs and guns in *The Wire* provide an example of what Stacy Alaimo calls “trans-corporeality,” in that these substances are inseparable from many of the human bodies within the city. He claims that drugs can be seen as agential forces in their own right, drawing from material ecocriticism’s interest in non-human agency; indeed, a character in the show refers to drugs as “a force of nature” (75). (This quotation provides the chapter’s title, “‘Forces of Nature’: The Ecology of Inner-City Drug Culture in *The Wire*.”) The chapter concludes with a discussion of the “Hamsterdam” project from the show’s third season. The project attempts to contain drug-related crimes by legalizing all drug use within one clearly defined section of the city, nicknamed Hamsterdam. Schliephake carries out a penetrating close analysis of several sequences, showing how the urban environment has been split into idyllic crime-free neighborhoods where “even the birds are heard singing again” (77) and appalling scenes, “stylized in a way that reminds the viewer of a zombie or horror film” (78), set in the Hamsterdam district. The atmospheric portrayal of these divergent environments serves as a powerful meditation on the

violence, unpredictability, and complexity of the ecological forces wrapped up in the urban environment and the drug trade.

Chapter Three examines two films about New Orleans in the wake of Hurricane Katrina: Spike Lee's documentary *When the Levees Broke* (2008) and *Treme*, another HBO series written by David Simon. Schliephake suggests that cultural products point out the complexity of the disaster and contradict "official readings of the hurricane as a 'natural catastrophe'" (92). He cites a number of scholars who claim that the storm is better understood as a hybrid disaster caused by nature, social factors, and technology (95). Building on this foundation, he offers vivid descriptions and insightful close analyses of *When the Levees Broke* and *Treme*, for example describing the urban landscape within the films as a "waterscape" (101), and pointing out that in Lee's film, it is "literally possible to read the city space in terms of life and death" after the storm: the spray-painted codes of the cleanup effort render the city as a text that is clearly legible in its fatal toxicity (107). The chapter focuses especially on issues of cultural heritage and racism in *Treme*, for example in a passage that interprets a Mardi Gras dance as "a counter discourse against voices that have declared New Orleans and its culture dead" (129). Schliephake suggests that the cultures of music and celebration surrounding Mardi Gras offer a point of local resistance against dominant political oppression (130), and that cultural products such as *Treme* participate in this process of resisting dominant discourses and imagining new alternatives. The analysis does not address the status of music as an integral part of the dominant tourist culture in New Orleans, nor the fact that David Simon (after the immense success of *The Wire*) was writing from a well-established position within the culture industry. These complications would be worth addressing in order to be fully convincing in the argument that *Treme* creates an alternative discourse against dominant political narratives and economic interests.

The final chapter explores the "more-than-human" worlds of science fiction films. Science-fiction and monster films "dramatize city space not as a 'human-dominated ecosystem' in the sense of dominant theoretical models of urban ecology," but rather "re-envision it as a place where human and material agents merge and mingle in manifold ways" (xlv). These film genres "have long reflected upon the more-than-human dimension of urban space and have found imaginative ways of expressing the material embeddedness of human life" (140). Questions from material ecocriticism, drawing especially from Stacy Alaimo, Serenella Iovino, and Serpil Oppermann, offer an important analytical lens for the chapter.

The epilogue offers a brief and suggestive discussion of links between the cultural texts analyzed in the prior chapters and innovative recent developments in urban environmental planning and infrastructure. Schliephake suggests that cultural studies, and especially the Environmental Humanities, could prove useful for planners because they combine discourses from multiple disciplines and re-imagine spaces in creative ways (192).

The book offers strong analyses of specific texts and environments; its weaknesses emerge where specificity is replaced by vaguely defined terms or broad generalizations. The word "ecology" occasionally functions as a buzzword that could

helpfully be replaced by different terms that more precisely fit each context. While the introduction suggests, following Bateson, that “ecology” refers to a system of interacting forces that can include both human and non-human actors, the term in later chapters appears within a wide variety of contexts that render its specific meaning unclear. The book ends with the broad assertion that “cities are the places *where everything is connected to everything else*” (193; emphasis in original). Adrian Ivakhiv’s assessment is useful here: Ivakhiv has suggested that “the main argument of [environmentalism] could be summarized not only with the platitudinous ‘everything is connected to everything else’ but with the more useful ‘everything comes from somewhere and goes somewhere’” (21). In Schliephake’s book, the most successful analyses go beyond vague notions of ecology to examine specific trajectories of materials within particular environments, as in Chapter Two’s discussion of how drugs circulate in the Baltimore of *The Wire*. Schliephake’s strongest interpretations interrogate how these trajectories emerge within the specific medium of literature, film, or television.

Despite an occasional lack of terminological precision or critical distance, *Urban Ecologies* offers numerous new insights on the process of creating meaning within city spaces. Using methods of material ecocriticism and cultural ecology, the book helps illuminate the relationship between culture and the urban environment and, in a call to both ecocritics and urban ecologists from other fields, shows that cultural products deserve close attention in order to fully appreciate the ecological processes at work in urban environments.

Work Cited

Ivakhiv, Adrian. “Green Film Criticism and its Futures.” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 15.2 (2008): 1-28. Print.

Andrew B. Ross
University of Nevada, Reno, USA

David E. Nye and Sarah Elkind (eds.), *The Anti-Landscape* (Amsterdam: Rodopi, 2014), 217 pp.



The landscape of environmental criticism continues to change. While early ecocriticism tended to focus—with a few notable exceptions—upon texts describing wild, pastoral, sublime, or romantic landscapes and the issues that shape them, today we see ecocritics engaging landscapes that are urban and suburban, toxic and degraded, georgic and working class, and even artificial. In her “hitchhiker’s guide” to the field, Ursula K. Heise neatly summarizes this transition as a shift in interest from deep ecology to social ecology. Similarly, in his book *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Lawrence Buell describes “second-wave” ecocriticism as working to “develop a ‘social ecocriticism’ that takes urban and degraded landscapes just as seriously as ‘natural’ landscapes” (22). In their descriptions of such changes to the field, both Heise and Buell appropriately suggest that a refocusing upon a broader set of social issues can in many ways be credited to the activism and scholarship of individuals and collectives concerned with environmental justice. However, in recent years, fields as diverse as geography, sociology, philosophy and rhetoric, history, and visual studies have turned their attention to previously overlooked landscapes. Good examples of this kind of social ecocritical work include Michael Bennett and David W. Teague’s ground-breaking collection *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments* (1999), Karla M. Armbruster and Kathleen Wallace’s collection *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* (2001), many of the essays and interviews collected by Joni Adamson, Mei Mei Evans, and Rachel Stein in *The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics, and Pedagogy* (2002), Stacy Alaimo’s *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* (2010), Rob Nixon’s *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2011), and Sarah Jacquette Ray’s *The Ecological Other: Environmental Exclusion in American Culture* (2013). This trend is also advanced by *The Anti-Landscape*, a collection of interdisciplinary criticism edited by David E. Nye and Sarah Elkind, published by Rodopi in 2014 as the first book in their promising new series “Studies in Environmental Humanities.”

The collection of twelve brief chapters, adapted from presentations originally given at the 2011 conference of the Nordic Interdisciplinary Environmental Studies (NIES) research group, takes as its starting point cultural geographer John Brinkerhoff Jackson’s definition of landscape in his 1984 book *Discovering the Vernacular Landscape*: “a composition of man-made or man-modified spaces to serve as infrastructure or background for our collective existence” (8). From this foundation, co-editor David E. Nye offers the counterpoint that drives the collection, defining “anti-landscapes” as “spaces that do not sustain life,” (11) a concept which he argues offers common ground

for “work that deals with sustainability, the limits to growth, dystopia, environmental degradation, ‘the tragedy of the commons,’ and the overuse of resources. It is specific enough to create a focused conversation but capacious enough to link with much current research” (14). Though as a reader, it is hard not to feel that this neologism moves the collection toward the kind of binary that environmental criticism has worked to dispel, the objects which the “anti-landscape” term studies are of central importance in the Anthropocene, not only because industrialized and even degraded landscapes are proliferating, but also because at a moment when human influence shapes every possible ecosystem and region, such landscapes *are* “nature.” To say that degraded landscapes do not sustain life is in some ways to contradict the evidence offered by many of the essays included in this collection: that though toxicity and degradation may be no fault of their own, families and communities continue to choose to live and work in such places. Ably described by many of the chapters in *The Anti-Landscape*, such communities engage in complex and vibrant environmental, cultural, and artistic projects deserving of close attention from scholars and activists alike.

Two essays included in this volume assess the landscape/anti-landscape binary in beneficial ways. First, Mark Luccarelli takes J. B. Jackson’s landscape philosophy as his primary text in order to suggest how the differences between landscapes and anti-landscapes can be “understood as the expression of a conflict over the formulation and reformulation of the environmental attributes of space” (70). Similarly, in the book’s epilogue, co-editor Sarah Elkind usefully challenges the landscape/anti-landscape binary, indicating that these two labels may in fact be more of an imbricated mesh, or that a re-contextualization can change an anti-landscape (e.g. a trash heap) into a life-sustaining landscape for the scavengers living around it. In general, the environmental humanities will benefit from more criticism like this that articulates the sometimes non-linear and ambiguous life cycles of anthropocene landscapes, as well as the complexities of the cultural projects which represent such contested spaces.

The Anti-Landscape is organized in three parts: “The Threatened Landscape,” “Anti-Landscapes,” and “Recoveries.” In the first section, James Rodger Fleming, a historian of science specializing in meteorology, uses visual studies methodology to track the changing aerial aesthetics of frequently overlooked “skylscapes.” Maurits W. Ertzen next offers a history of irrigation in Pakistan and the threats such a system presents to the Indus Basin, followed by Luccarelli’s essay which variously draws upon Buell’s “toxic discourse,” Henri Lefebvre’s triad of abstract, perceived, and represented spaces, and Denis Cosgrove’s thinking regarding the symbolic or ideological significance of landscape. It is somewhat unclear what distinguishes the “threatened” landscapes of the first section from the full-on “anti-landscapes” of the second, but this next section is the longest of the book and probably of most interest to readers of *Ecozon@*. It also represents the greatest disciplinary diversity, featuring ecocritical readings of novels like Fitzgerald’s *The Great Gatsby*, Carver’s *The Big Sleep*, and McCarthy’s *The Road*, visual studies of American landscape photography and Finnish landscape painting, considerations of the spatial imagination of films like Andrei Tarkovsky’s *Stalker* and Sam Mendes’s *American Beauty*, and even readings of suburban American and Cold War-

era Soviet architecture. The book's third section, and its most brief, offers two descriptions of restoration projects: the first is a history of two industrial sites—the Malmberget open-pit mine in Sweden and the Ignalina nuclear power plant in Lithuania—and the important roles these troubled spaces play in the heritage of their local communities; the second is a description of the success of New York City's High Line as a project that both commemorates the city's past and points toward sustainable possibilities. Such narratives of landscape reinhabitation are vitally important and underrepresented in environmental humanities scholarship at the moment; another case study or two that indicated the implications of restoration efforts for literature or visual art would help balance the volume against the number of essays which focus on increasingly-blighted landscapes.

Diverse as they are in methodology and focus, the essays collected in *The Anti-Landscape* are useful in the way that they highlight promising avenues of scholarship in the environmental humanities. For instance, with the exception of Alan C. Braddock and Christoph Irmscher's edited collection *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*, few ecocritical projects have embraced theories from visual studies or opportunities to interpret the ecological significance of visual culture. In *The Anti-Landscape*, Hannes Bergthaller's chapter on photographer John Ganis' book *Consuming the American Landscape* offers a good model for visual ecocriticism of this kind, by drawing upon one particular theoretical concept—Wolfgang Iser's "dialectic of the aesthetic"—to identify the ways that images of landscapes of waste, labor, and recreation challenge traditional senses of both ecology and aesthetics. The essay is simultaneously historical—offering a narrative synopsis of landscape aesthetics generally and American landscape photography specifically—and contemporary in the way that it focuses upon "what collective human life on the land actually *looks* like today—no more, and no less" (128).

Beyond Bergthaller's standout piece and others like it that make critical studies of visual texts, readers interested in the intersection of geography, literature, Scandinavian Studies, and environmental justice issues will find many of the methodologies and case studies presented in this collection to be very engaging. The critiques offered here help deepen the discourse surrounding issues related to environmental degradation and restoration, labor, class, and the literary and artistic projects which engage such issues. In sum, *The Anti-Landscape* provides a provocative example of what environmental humanities scholarship might look like as it considers the politics and aesthetics of a rapidly changing world.

Works Cited

Adamson, Joni, Mei Mei Evans, and Rachel Stein, eds. *The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics, and Pedagogy*. Tucson: U of Arizona P, 2002. Print.

- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana UP, 2010. Print.
- Armbruster, Karla and Kathleen R. Wallace, eds. *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville: U of Virginia P, 2001. Print.
- Bennett, Michael and David W. Teague, eds. *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*. Tucson: U of Arizona P, 1999. Print.
- Braddock, Alan C. and Christoph Irmscher, eds. *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 2009. Print.
- Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, MA: Blackwell, 2005. Print.
- Heise, Ursula K. "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism." *PMLA* 121.2 (2006): 503-516. Print.
- Jackson, John Brinkerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale UP, 1984. Print.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard UP, 2011. Print.
- Ray, Sarah Jacquette. *The Ecological Other: Environmental Exclusion in American Culture*. Tucson: U of Arizona P, 2013. Print.

Vol.6, no.2

Mission Statement

This journal of ecocriticism, founded in 2010, is a joint initiative of GIECO (Ecocritical Research Group in Spain) and EASLCE (European Association for the Study of Literature, Culture and Environment) and is published by the University of Alcalá as of 2014. Its principal aim is to further the study, knowledge and public awareness of the connections and relationship between literature, culture and the environment. As a virtual space, it provides a site for dialogue between researchers, theorists, creative writers and artists concerned with and by the environment and its degradation. Its pages are open to contributions on all literatures and cultures, but its special mission is to reflect the cultural, linguistic and natural richness and diversity of the European continent.

Contributions, which are subject to double-blind peer review, are accepted in five languages, in order to increase visibility and broaden the participation of scholars who are not part of the English-speaking world. *Ecozon@* publishes original research articles, in addition to creative writing, visual arts and book reviews. Publication is open to scholars interested in ecocriticism from around the world. We recommend membership of EASLCE to our contributors and readers, but it is not a requirement for either.

Ecozon@ is currently indexed in MLA, OAI, DOAJ, Latindex, ERIH PLUS and E-BUAH.

Editorial Board

General Editor

Carmen Flys Junquera, Universidad de Alcalá, Spain

Associate Editor

Axel Goodbody, University of Bath, United Kingdom

Managing Editors

Imelda Martin Junquera, Universidad de León, Spain

Diana Villanueva Romero, Universidad de Extremadura, Spain

Guest Editor for Special Section Vol. 6, no. 2, 2015.

José María Parreño, Universidad Complutense de Madrid, Spain

Book Review Editor

Hannes Bergthaller, National Chung-Hsing University, Tai-Chung, Taiwan

Creative Writing and Arts Editor

Serenella Iovino, University of Torino, Italy

Secretary

Irene Sanz Alonso, Universidad de Alcalá, Spain

Assistant Editor

Roman Bartosch, University of Cologne, Germany

Editorial Assistant

Paloma Villamil Agraso, Universidad de Alcalá, Spain

Graphics Editorial Assistant

Ana Flys Junquera

Technical Support

Gabriel Vázquez Vázquez

Advisory Board

Dr. Joni Adamson, Arizona State University, United States
Dr. Stacy Alaimo, University of Texas, Arlington, United States
Dr Franca Anik Bellarsi, Université Libre de Bruxelles, Belgium
Dr. Margarita Carretero González, Universidad de Granada, Spain
Dr. Juan Carlos Galeano, Florida State University, United States
Dr. Fernando Galván, University of Alcalá, Spain
Dr. Greg Garrard, Bath Spa University, United Kingdom
Dr. Catrin Gersdorf, Universität Würzburg, Germany
Dr. Terry Gifford, Universidad de Alicante / Bath Spa University, United Kingdom
Dr. Christa Grewe-Volpp, Universität Mannheim, Germany
Dr. Ursula K. Heise, UCLA, United States
Dr. Isabel Hoving, University of Leiden, Netherlands
Dr. Serenella Iovino, University of Torino, Italy
Dr. Richard Kerridge, Bath Spa University, United Kingdom
Dr. Esther Laso y León, Universidad de Alcalá, Spain
Dr. Timo Maran, University of Tartu, Estonia
Dr. José Manuel Marrero Henríquez, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Spain
Dr. Sylvia Mayer, Universität Bayreuth, Germany
Dr. Timothy Morton, Rice University, United States
Dr. Maria Novo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Spain
Dr. Juan Ignacio Oliva, University of La Laguna, Spain
Dr. Serpil Oppermann, Hacettepe University, Turkey
Dr. Christopher Oscarson, Brigham Young University, United States
Dr. Jose Manuel Pedrosa Bartolomé, Universidad de Alcalá, Spain
Dr. Stephanie Posthumus, McGill University, Canada
Dr. Alicia H. Puleo, University of Valladolid, Spain
Dr. Roland Racevskis, University of Iowa, United States
Dr. Tonia Raquejo, Universidad Complutense de Madrid, Spain
Dr. Catherine (Kate) E. Rigby, Monash University, Australia
Dr. Catriona Sandilands, York University, Canada
Dr. Scott Slovic, University of Idaho, United States
Dr. Heather Isabella Sullivan, Trinity University San Antonio, United States
Dr. Bronislaw Szerszynski, Lancaster University, United Kingdom

Dr. Alexa Weik von Mossner, University of Klagenfurt, Austria
Dr. Bertrand Westphal, Université de Limoges, France
Dr. Hubert Josef Zapf, Universität Augsburg, Germany
Dr. Robert Zwijnenberg, Universiteit Leiden, Netherlands

Reviewers for issues 6.1 and 6.2

Deborah Amberson, University of Pennsylvania, United States
Carmen Andreu Lara, Universidad de Sevilla, Spain
David Arnold, University of Worcester, United Kingdom
Katarzyna Olga Beilin, University of Chicago, United States
Werner Bigell, University of Tromsø, Norway
David Borthwick, University of Glasgow, Scotland
Margarita Carretero González, Universidad de Granada, Spain
Enrico Francesco Cesaretti, University of Virginia, United States
Roberto Forns-Broggi, Metropolitan State University of Denver, United States
Terry Gifford, Universidad de Alicante / Bath Spa University, United Kingdom
Axel Goodbody, University of Bath, United Kingdom
José-Gutiérrez Pérez, Universidad de Granada, Spain
Adeline Johns-Putra, University of Surrey, United Kingdom
Lorraine Kerslake, University of Alicante, Spain
Esther Laso y León, Universidad de Alcalá, Spain
Nicole M. Merola, Rhode Island School of Design, United States
Montserrat López Mújica, Universidad de Alcalá, Spain
Carmen Marín Ruiz, Universidad del País Vasco, Spain
José Manuel Marrero Henríquez, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Spain
Imelda Martin Junquera, Universidad de León, Spain
Grego Matos, Universidad Europea de Madrid, Spain
John Miller, University of Sheffield, United Kingdom
Peter Mortensen, Aarhus University, Denmark
Serpil Oppermann, Hacettepe University, Turkey
Eric Otto, Florida Gulf Coast University, United States
José María Parreño, Universidad Complutense de Madrid, Spain
David Pérez Rodrigo, Universidad Politécnica de Valencia, Spain
Stephanie Posthumus, McGill University, Canada
Luis Prádanos, University of Miami, United States
Alicia H. Puleo, University of Valladolid, Spain
Tonia Raquejo, Universidad Complutense de Madrid, Spain
Catherine (Kate) E. Rigby, Monash University, Australia
Teo Sanz, University of Burgos, Spain
James Owen Smith, University of Exeter, United Kingdom
Anna Catherine Stenning, University of Worcester, United Kingdom

Bronislaw Szerszynski, Lancaster University, United Kingdom

Àngels Viladomiu Canela, Universidad de Barcelona, Spain

Issue published October 28th 2015

Copyright Notice

Authors who publish with this journal agree to the following terms:

- a. Authors retain copyright and grant the journal right of first publication with the work simultaneously licensed under a [Creative Commons Attribution License](#) that allows others to share the work with an acknowledgement of the work's authorship and initial publication in this journal (CC BY-NC for articles and CC BY-NC-ND for creative work) unless author requests otherwise.
- b. Authors are able to enter into separate, additional contractual arrangements for the non-exclusive distribution of the journal's published version of the work (e.g., post it to an institutional repository or publish it in a book), with an acknowledgement of its initial publication in this journal.
- c. Authors are permitted and encouraged to post their work online (e.g., in institutional repositories or on their website) prior to and during the submission process, as it can lead to productive exchanges, as well as earlier and greater citation of published work.

Cover image: "Seed balls" by Lucía Loren © All rights reserved.

Published by



Sponsored by



Institutional Address

Carmen Flys Junquera
General Editor
Instituto Franklin
Colegio de Trinitarios
C/ Trinidad, 1
28801 Alcalá de Henares
Madrid (Spain)