

Una exposición de viajes de artistas  
por montañas, lugares apartados y otros  
destinos remotos

An exhibition of artists' journeys to  
mountains, off-road places and other  
remote destinations

# THERE IS NO ROAD

The road is made by walking

laboral

Centro de Arte y Creación Industrial

cajAstur 

**THERE IS NO ROAD**

The road is made by walking

Detachable exhibition panels are used to create a flexible space for temporary exhibitions. The panels are made of a light-weight, strong and durable material. They can be easily transported and assembled. The panels are designed to be used in various environments, such as museums, galleries, and exhibition halls. They can be used to display text, images, and other materials. The panels are also suitable for use in outdoor settings, such as fairs and trade shows.



## Contents

- 6 A Journey to Other Journeys *Cajastur*
- 8 The Road of LABoral *Rosina Gómez-Baeza*

### ESSAYS

- 18 There is No Road (The road is made by walking) *Steven Bode*
- 32 The Road (No Road) *Sean Cubitt*
- 46 Song of Ascents *George Stolz*
- 116 There is A Road: A Shifting Landscape *Fernando García-Dory*

### PROJECTS

- 62 Lutz & Guggisberg
- 69 Annabel Howland
- 70 Ergin Çavuşoğlu
- 73 Axel Antas
- 76 Alexander & Susan Maris
- 81 Erika Tan
- 86 Roberto Lorenzo
- 93 Gabriel Díaz
- 96 A K Dolven
- 102 Simon Faithfull
- 109 Simon Pope
- 112 Ibon Aranberri

- 136 Credits

## Contenidos

- 7 Un viaje a otros viajes *Cajastur*
- 9 El camino de LABoral *Rosina Gómez-Baeza*

### ENSAYOS

- 19 There is No Road (The road is made by walking) *Steven Bode*
- 33 El camino (no camino) *Sean Cubitt*
- 47 El cántico de las subidas *George Stolz*
- 117 There is A Road: el trasiego de un paisaje *Fernando García-Dory*

### PROYECTOS

- 62 Lutz & Guggisberg
- 69 Annabel Howland
- 70 Ergin Çavuşoğlu
- 73 Axel Antas
- 76 Alexander & Susan Maris
- 81 Erika Tan
- 86 Roberto Lorenzo
- 93 Gabriel Díaz
- 96 A K Dolven
- 102 Simon Faithfull
- 109 Simon Pope
- 112 Ibon Aranberri

- 137 Créditos

## A Journey to Other Journeys

Cajastur

Drawing its inspiration from the famous line “Wanderer, there is no road” taken from the poet Antonio Machado’s *Proverbs and Songs*, the exhibition *There is No Road* confronts the people of Asturias, and indeed from other origins, with a completely unprecedented way of looking at their surrounding landscape and the remote rugged land of Asturias from a radical different angle, from a perspective in motion.

The ambivalently titled *There is No Road* is undercut by the notion of the duality of the Journey and Nature, a duality also interiorised by humans and consubstantial with art itself. For Cajastur it is a great honour to be able to sponsor this adventure featuring a total of 26 works by 14 artists recording or evoking real or imaginary journeys throughout Asturias.

Through a diversity of visual media, the exhibition invites the visitors to fully engage themselves with these real or imaginary landscapes.

On show in *There is No road* are photographs, sculptures and all types of animated images, plumbing the essence and beauty of the road, illustrated by understated heroic deeds, romantic expeditions and paths lost in the snow or venturing into the depths of the rain and foggy woods.

The exhibition provides beholders with a unique chance to set off on a journey through a whole series of other journeys, through evocative spaces and simulated experiences, thanks to an exhibition design and layout seamlessly integrated into the very architecture of the building housing it. A truly fascinating experience, *There is No Road* promises the spectator a voyage of discovery.

## Un viaje a otros viajes

Cajastur

*There is No Road*, exposición que toma como inspiración el famoso verso de los *Proverbios y Cantares* del poeta Antonio Machado –*Caminante no hay camino*–, es una apuesta por una mirada diferente, con la que los asturianos pueden ver el paisaje de su tierra, con sus remotos terrenos montañosos, desde una perspectiva radical, en movimiento.

Viaje y naturaleza, dualidad de *There is No Road*, dualidad del ser humano, facetas inseparables del arte. Por todo ello, por esa ambivalencia que significa *There is No Road*, para Cajastur es una satisfacción patrocinar esta aventura artística, que incluye un conjunto de 26 obras de 14 artistas que registran o evocan viajes, reales o imaginarios, por tierras asturianas.

Esta exposición es una invitación al espectador a adentrarse, a través de diferentes técnicas y soportes visuales, en lo más profundo de paisajes reales o imaginados.

*There is No road* está formada por fotografías, piezas escultóricas y todo tipo de imágenes animadas que exploran la esencia y la belleza del camino ilustrado con pequeñas acciones heroicas, expediciones románticas y carreteras que se pierden en la nieve, se adentran en la profundidad de la lluvia y la neblina de los bosques.

Esta exposición ofrece a los espectadores un viaje a través de otros viajes, un recorrido por espacios sugerentes y experiencias simuladas, gracias a la intervención museográfica y a un montaje excepcionalmente integrado con la propia arquitectura del edificio en el que se exhibe. *There is No Road* convierte al espectador en viajero, una experiencia atrayente.

## The Road of LABoral

Rosina Gómez-Baeza

“Every work of art is born of its own time and, of course, is birthed from the mother of our feelings.”

*CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART.* W. KANDINSKY

Historically speaking, landscape and nature have been a constant source of inspiration for artists and creators. With its raging or calm sea, craggy heights, secluded valleys and its towns and villages as well, Asturias has always been viewed as an exceptional place for creation. It is the subject and inspiration of texts by writers, compositions by musicians, and scenes depicted in painting or through the lens of a camera.

Asturias and its colour contrasts, its physical and also human reality, are again the core focus of *There is No Road (The road is made by walking)*, an exhibition produced by LABoral Centro de Arte y Creación Industrial featuring film, video and audio works, photographs and installations. In it, the curator Steven Bode has attempted “to portray something of the sublime natural beauty of Asturias and other mountainous landscapes, either close at hand or faraway.”

In the 19th century, Carlos de Haes (Brussels, 1826 – Madrid, 1898), a true renovator of landscape painting and a master for many young artists as a professor at the San Fernando Royal Academy of Fine Arts in Madrid, claimed that “the purpose of art is the truth to be found in imitating nature, the source of all beauty, which means that the painter must imitate mature as faithfully as possible, he must know nature and not be carried away by his imagination.” In fact, some of the most beautiful pictures ever made of the Picos de Europa mountains, and which are now part of the collection of the Prado Museum, were painted by De Haes.

Now, 14 artists from seven countries, including the Asturias-born Roberto Lorenzo, pick up this subject matter again to showcase at LABoral their own particular vision of these and other equally emblematic mountains. *There is No Road* ties in with that Romantic tradition of extolling landscape at a historical moment

## El camino de LABoral

Rosina Gómez-Baeza

“Toda obra de arte es hija de su tiempo y, en muchos casos, la madre de nuestros sentimientos.”

*DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE.* W. KANDINSKY

Históricamente el paisaje y la naturaleza han sido una fuente de inspiración para creadores y artistas. Con su mar embravecida o calma, sus abruptas montañas, sus recoletos valles y también sus ciudades, Asturias siempre se ha revelado como un entorno privilegiado para la creación. Ha sugerido y ha sido protagonista de textos surgidos de la pluma del escritor, composiciones de músicos, escenas plasmadas por un pincel, o tomadas a través de los objetivos de una cámara.

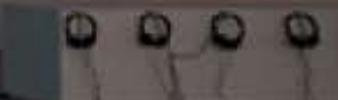
Es, de nuevo, Asturias y sus contrastes cromáticos, su realidad física y también humana, la verdadera protagonista de *There is No Road (The road is made by walking)*, una exposición producida por LABoral Centro de Arte y Creación Industrial en la que se muestran piezas de cine, vídeo, audio, fotografía e instalaciones y con la que el comisario Steven Bode ha buscado “retratar algo de la sublime belleza natural de Asturias y de otros paisajes montañosos, cercanos o más exóticos.”

En el siglo XIX, Carlos de Haes (Bruselas, 1826 – Madrid, 1898), auténtico renovador del paisajismo y maestro de muchos jóvenes artistas desde su cátedra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, afirmaba que “el fin del arte es la verdad que se encuentra en la imitación de la naturaleza, fuente de toda belleza por lo que el pintor debe imitar lo más fielmente posible la naturaleza, debe conocer la naturaleza y no dejarse llevar por la imaginación”. Del pincel de De Haes salieron algunos de los cuadros más bellos que se conocen sobre los Picos de Europa y que forman parte de los fondos del Museo del Prado.

Ahora, 14 creadores procedentes de siete países, entre los que se encuentra el asturiano Roberto Lorenzo, han retomado el tema para ofrecer en LABoral su visión de éstas y otras montañas igualmente emblemáticas. *There is No Road* enlaza con esa tradición del Romanticismo de enaltecer el paisaje en un momento histórico en que el sentimiento primaba sobre la razón. Además, Steven Bode ha to-



...the atmosphere  
of the interior  
space is...  
the interior  
space is...  
the interior  
space is...



when sentiment prevailed over reason. Besides, Steven Bode drew his inspiration for this exhibition from the popular lines written by the Spanish poet Antonio Machado in *Campos de Castilla*: “Wanderer there is no road, the road is made by walking.” They are the lines of a poet who painfully travelled through life, leaving behind some bare poems that can be seen as pure sadness in motion, yet also full of faith and hope. They articulate a connection between the 26 works on display at LABoral and the history and geography of Asturias in particular, and the north of Spain in general, with those settings no longer seen as mere passing-through places, but transformed instead into territories the artists discover, experience and formulate.

In times of turn-of-century uncertainties and of political and economic turmoil, it is quite frequent for men to turn their eyes inwards in search of responses. And although contemporary art has traditionally looked towards more formal or conceptual codes, we are currently witnessing a re-emergence of an interest in spirituality that is leading artists to involve themselves in an exercise of introspection from which to redefine concepts and situations, formulate new and personal proposals in their works which may be read as a contemplative reaction and as an answer to that external situation.

If, as Kandinsky wrote, “the true artwork is mysteriously born through a mystic way,” the artists taking part in *There is No Road* have assumed the challenge of showing us a road, the personal path outlined when confronting overwhelmingly beautiful landscapes in an individual, evocative and intimate dialogue.

For LABoral, *There is No Road* is another step forward on the road it started when it first opened: supporting production. LABoral has collaborated with artists, lending them its support, facilitating resources and professional infrastructures that allow them to develop the creative process with an approach more in consonance with the times. After all, we are a centre not only for exhibition but also for production. Since we opened on March 30th 2007, LABoral has produced 19 exhibitions exploring the state of art creation and laying a solid foundation on which to build future art practices. In virtually all of them there has been some presence of local artists from Asturias, exhibiting works produced by the Centre, because here at LABoral we believe that we have a duty to create the framework and the opportunities for them to ‘measure up’ to an international context.

Some of these works have already travelled to other places. Just like some of our exhibitions, that have taken the name of Gijón,

mado como inspiración para articular esta exposición los populares versos escritos por Antonio Machado en *Campos de Castilla*: “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”. Son los versos de ese Machado, que pasó doloridamente por la vida, dejándonos unos poemas desnudos que a veces son como una tristeza que caminara, pero también están llenos de fe y esperanza, los que logran una conexión entre estas 26 obras que se muestran en LABoral y la historia y la geografía de Asturias y del Norte de España. Estos escenarios dejan de ser lugares de paso y se convierten en territorios en los que los artistas descubren, experimentan y formulan.

En tiempos de incertidumbres finiseculares y de agitaciones políticas y económicas es frecuente que el hombre vuelva la mirada hacia su interior en busca de respuestas. Pese a que el arte contemporáneo ha enfocado tradicionalmente su mira hacia códigos más formales o conceptuales, hoy ha resurgido un interés por la espiritualidad que lleva al creador a realizar un ejercicio de introspección a partir del cual redefine conceptos y situaciones, plantea nuevas y personales propuestas en sus obras que pueden ser interpretadas como una reacción contemplativa y una respuesta ante esa situación externa.

Si, como decía Kandinsky, “la verdadera obra de arte nace misteriosamente por vía mística”, los artistas que participan en *There is No Road* han asumido el reto de descubrirnos, a través de su obra, una senda, la de su recorrido personal, trazada cuando se enfrentan, en un diálogo personal, sugerente e íntimo, con unos paisajes y unos escenarios de desbordante belleza.

*There is No Road* supone un nuevo paso en ese camino que el Centro de Arte y Creación Industrial ha emprendido desde su creación: el apoyo a la producción. LABoral ha colaborado con los artistas, facilitando apoyos, recursos e infraestructuras profesionales para desarrollar el proceso de creación de una manera acorde con los tiempos actuales. Somos un centro de exposición y de producción. Desde la inauguración, el 30 de marzo de 2007, LABoral ha organizado 19 exposiciones, con las que se ha querido dar a conocer el estado actual de la creación y sentar las bases que permitan anticipar la evolución futura de las prácticas artísticas. En prácticamente todas ellas se ha contado con la presencia de artistas asturianos que han exhibido obras producidas por el Centro, porque desde LABoral entendemos que debemos facilitarles el marco y la oportunidad de “medirse” en un entorno internacional.

Parte de esos trabajos han viajado ya a otros lugares, como también lo han hecho algunas de nuestras exposiciones, llevando el

Asturias and LABoral to faraway destinations: Austria, Korea, Argentina, Peru, Mexico, Chile and Brazil. On March 13th, ZKM, a leading world reference for new media art located in the German city of Karlsruhe, will open *banquete\_nodos y redes*, produced jointly by LABoral with Fundación Telefónica and SEACEX.

*There is No Road* is yet further proof of LABoral's mission as a centre for production of new work and has brought to Asturias various international creators who have made works here in our Principality. This exhibition is not an exception in LABoral's goal to reconcile the local and the global and to make Asturias a focal point of attention for people all over the world who are truly interested in technological art and creative industries today.

For all the above reasons, I wish to thank Steven Bode for his concept and work as curator, and also the artists for their participation and for creating the works now on show. And, as could not be otherwise, I wish to restate my profound sense of gratitude to the Board of Trustees of Fundación La Laboral. Without their direct involvement and support of our goals and mission, our programming would be very different and far removed from the innovative spirit that drives us.

ROSINA GÓMEZ-BAEZA  
is the Director of LABoral Centro de Arte y Creacion Industrial, Gijón

nombre de Gijón, de Asturias y de LABoral a países lejanos: Austria, Seúl, Argentina, Perú, México, Chile y Brasil. El 13 de marzo, ZKM, un centro de referencia mundial en el arte ligado a los nuevos *media*, situado en la localidad alemana de Karlsruhe, inaugurará *banquete\_nodos y redes*, exposición coproducida conjuntamente por LABoral con nuestro patrono Fundación Telefónica, y con SEACEX.

*There is No Road* ratifica, pues, la condición de LABoral como un centro de producción de obra nueva. Ha atraído hasta Asturias a creadores internacionales que han decidido realizar sus obras aquí, en nuestro Principado. Esta exposición no es una excepción en ese propósito de LABoral de conciliar lo local con lo global y de lograr hacer de Asturias un foco de interés para todas aquellas personas que, en cualquier parte del mundo, estén interesadas en el arte tecnológico actual y en las industrias creativas.

Por ello quiero agradecer a Steven Bode su propuesta y su trabajo como comisario, y también a los artistas su participación y la creación de sus obras. Y, como no podía ser menos, reitero mi profundo agradecimiento al Patronato de la Fundación La Laboral. Sin su apoyo e implicación en sus fines y objetivos, nuestra programación sería otra, muy alejada del espíritu innovador que nos anima.

ROSINA GÓMEZ-BAEZA  
es la Directora de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón



## There is No Road (The road is made by walking) Steven Bode

The title of this exhibition, *There is No Road (The road is made by walking)*, is a translation, into English, of a famous line of poetry by the Spanish writer Antonio Machado: *No hay camino, se hace camino al andar*. A formative step in any Spanish child's education, extensively quoted and covered in literary and popular culture alike, Machado's line is so extraordinarily well-known in Spain that I was convinced that if I wanted to allude to it in this project, it had to be in English. Prompting that little step-back that always accompanies the act of translation, performing a subsequent step to the side to avoid the pitfalls of over-familiarity, shifting the line to the unaccustomed, albeit more prosaic *There is No Road* would also, I hoped, have the effect of encouraging Spanish-speaking audiences to approach it anew, or re-make it for themselves, in an echo of the spirit of Machado's words.

Looking back, in this introductory essay, at a now-completed exhibition, I can see how this unconscious rhetorical tic – namely to proceed along a familiar, even well-worn route, and then almost immediately take off at a tangent – has become something of a leitmotif. Keen to establish a conceptual framework for the project that would resonate with the locality of Asturias, my first thought was to transpose Machado's identification of the *camino* (as the unique yet ephemeral path of each individual's personal journey) to the phenomenon of the Camino de Santiago, the pilgrims' road to Compostela that has brought people, of different backgrounds and nationalities, to the North of Spain for centuries. A seemingly ready-made platform for promoting artistic dialogue and international exchange and a useful vehicle for highlighting the majestic mountain landscapes and the rugged sense of independence that make up a major part of Asturian identity, this guiding metaphor also offered the opportunity to speculate about modern-day definitions of 'pilgrimage' – within the increasingly self-referential field of the contemporary art world, as well as in more mainstream culture.

Although this provided an interesting direction to follow, the ground to be covered seemed off-puttingly crowded and heavily loaded;

## There is No Road (The road is made by walking) Steven Bode

El título de la exposición que nos ocupa, *There is No Road (The road is made by walking)*, es la traducción inglesa del famoso verso de Antonio Machado "No hay camino, se hace camino al andar". Presente en la educación de cualquier niño español, en numerosísimas citas, en la literatura y en la cultura popular, su amplísima difusión en España fue lo que me hizo considerar que, si quería aludir a él en este proyecto, debía hacerlo en inglés. Así, el pequeño paso atrás inherente al acto de traducir y el subsiguiente distanciamiento que se efectúa para evitar los riesgos de una familiaridad excesiva, ese cambio del verso conocido por ese otro ajeno, aunque más prosaico, de *There is No Road* lograría –al menos eso esperaba– animar al público de habla hispana a acercarse a él de una forma totalmente nueva o incluso a rehacerlo reflejando el espíritu de las propias palabras de Machado.

Ahora, al volver la vista en este texto introductorio a una exposición que es ya una realidad, compruebo que aquel tic inconsciente de avanzar por una ruta familiar e incluso trillada para, de repente, tomar una desviación, ha devenido una especie de *leitmotiv*. Deseoso de establecer un marco conceptual para el proyecto que resonara en el escenario local asturiano, me planteé en un primer momento asimilar la concepción machadiana del *camino* (como sendero único y efímero del viaje personal de cada individuo) al fenómeno del Camino de Santiago, la ruta del peregrinaje a Compostela que, durante siglos, ha venido atrayendo hacia el Norte de España a gentes de todos los orígenes y nacionalidades; una plataforma aparentemente a medida y ya lista para promover el diálogo artístico y el intercambio internacional, un ventajoso vehículo para resaltar los majestuosos paisajes montañosos y el agreste sentido de independencia que configura una gran parte de la identidad asturiana, una ilustrativa metáfora que brindaba también la oportunidad de especular sobre las definiciones modernas del "peregrinaje" dentro del campo, cada vez más auto-referencial, del mundo contemporáneo y de la cultura más hegemónica.

Se trataba de un interesante rumbo a explorar; sin embargo, el territorio a cubrir se me antojó descorazonadoramente superpoblado

and my thoughts started turning, again, to tangential paths. I had grasped (somewhat belatedly) that the main pilgrims' road to Santiago was paralleled by other routes – the more topographically challenging Camino del Norte, which passes through Asturias, travelling up and over the mountains. Intrigued by a road that was notably off the beaten track, and that required considerable effort to negotiate, I wondered how this might be applied to Machado's lines. Not wishing to completely abandon the theme of pilgrimage, and the panoramic scope of long-distance journeys, particularly those undertaken on foot, mountains, especially iconic or 'sacred' mountains, loomed larger and larger on the horizon of the project – as magnetic destinations for journeys, and also as obstacles to their completion.

Any exhibition of artists' journeys to 'mountains, off-road places and other remote destinations' must be prepared to encounter and, if necessary, grapple with, a longstanding Romantic tendency (still very much alive in these 'less-travelled', out-of-the-way locations) to associate wild nature with existential truth, mountains with metaphysical speculation, and landscape (especially *journeying* through landscape) with self-discovery and creative illumination; cultural predilections, like the enduring notion of the 'sublime', that hover around mountain imagery like persistent, if beguiling, mist. Off-message, and increasingly off-limits, within much recent contemporary art, ideas of the sublime as a kind of ineffable pinnacle of truth and beauty, only to be gazed upon by rare individuals with a heightened feeling for and receptivity to nature, have been briskly and unsentimentally cast aside. Nonetheless, this lingering attachment to landscape as a source of wonder and inspiration continues to chime with large numbers of people, and still has a seductive appeal. As in other instances throughout the course of the exhibition, *There is No Road* starts out by signposting some long-held and still prevalent positions but then branches out to explore parallel and competing points of view.

Alive to the ways in which mountains continue to exert a cultural fascination, but equally alert to the myths that accumulate around them, Ibon Aranberri's *Exercises on the North Side* suggested itself immediately as one of the cornerstones of the exhibition. Examining our relationship to mountains through the long, often aggrandising lens of the mountain film, Aranberri's multifaceted work revolves around a series of raw documentary sequences of two or three climbs in the Pyrenees. Presented, with similar informality, on a portable projection screen, this vivid but fragmented footage is accompanied, in its expanded installation setting, by photographs and other

y cargado, lo que llevó a mi pensamiento a desviarse – una vez más – por senderos tangenciales. Con algo de retraso supe que en paralelo a la principal ruta a Santiago discurrían otras, como el Camino del Norte, una alternativa que pasa por Asturias y que, al ir subiendo y atravesando montañas, presenta más desafíos topográficos. Intrigado por esa ruta, claramente apartada de los senderos más trillados y cuyo recorrido exigía considerables esfuerzos, me planteé aplicarla al poema de Machado. No deseaba abandonar por completo el tema de la "peregrinación" ni la perspectiva panorámica que ofrecen los viajes de largo recorrido –especialmente los realizados a pie-. Las montañas, sobre todo las montañas icónicas o "sagradas", fueron haciéndose más y más grandes en el horizonte del proyecto, como magnéticos destinos del viaje, pero también como obstáculos para su finalización.

Toda exposición que contemple viajes de artistas por "montañas, lugares apartados y otros destinos remotos" deberá estar preparada para encontrarse con, y si fuera necesario, a enfrentarse a esa tradicional tendencia romántica (todavía muy viva en los lugares "menos transitados" y situados al margen del camino) a asociar naturaleza virgen y verdad existencial, montaña y especulación metafísica, paisaje (particularmente el viaje a través del paisaje) con el descubrimiento de uno mismo y con la iluminación creativa. Unas preferencias culturales – como esa persistente noción de lo "sublime"– que se ciernen sobre la imaginería de la montaña como una tenaz y engañoso niebla. Y aunque, cada vez más, la creación contemporánea más reciente haya ignorado, cuando no vetado, las ideas que contemplan lo sublime como una especie de cima inalcanzable de verdad y belleza que sólo se hace visible a aquellos seres escogidos que poseen un elevado sentimiento y receptividad frente a la naturaleza descartándolas con energía y sin sentimentalismos, el obstinado apego al paisaje como fuente de asombro e inspiración continúa conectando con un gran número de individuos y conservando su poder de seducción. Como en otros momentos de la exposición, el inicio de *There is No Road* destaca algunas posturas históricamente mantenidas y todavía frecuentes, pero sólo para bifurcarse después en la exploración de perspectivas paralelas y contradictorias con aquellas.

Sensible a las formas en las que las montañas continúan ejerciendo su fascinación cultural, pero consciente, en la misma medida, de los mitos que se apilan en torno a ellas, *Exercises on the North Side* de Ibon Aranberri se postula inmediatamente como una de las piedras angulares de la muestra. Analizando nuestra relación con la montaña

ancillary visual material, scattered haphazardly around the space, or frozen in vitrines, like so much glittering debris.

The mountain film genre, like cinema itself, had risen to become one of the spectacles of the 20th century, overlapping with, and extending, an era of Romantic individualist adventure in which most of the world's great mountain summits were conquered for the first time.

Aranberri eschews this heroic trajectory, and the equally obvious narrative routes by which film frequently serves to represent it, by insisting that the climbers (who have no prior film-making experience) determine the look and structure of the film. In this, he might be accused of advancing, or falling prey to, an illusion of innocence – the climbers he works with are part of a recent vogue in mountaineering circles which advocates returning to 'classic' techniques (in part to lessen any ecological imprint) or re-discovering forgotten ascents, in search of a kind of alpinist off-piste. What emerges, however, is something much more material – a zigzag path of translation, interpretation and negotiation whose stop-start nature and explicit rehearsing of a multiplicity of choices echoes both the wider collective ethos and the iterative, incremental process of climbing itself.

Aranberri's exercises in the field of representation mesh neatly with Erika Tan's complex study of the iconography of Mount Fuji, *The Syntactical Impossibility of Approaching with a Pure Heart*; another work that powerfully integrates moving-image material into a more sculptural installation configuration. Although the idea that Fuji has many faces, and cannot ever be reduced to a single image, was set in motion by Hokusai 200 years ago, Tan's multi-layered inventory of internet j-pegs, digital snapshots, video animations and collective drawings from memory provides a deft extended commentary for our media-saturated age.

Another key component in the development of the exhibition was Lutz & Guggisberg's *Man in the Snow*. A kind of snow-scene distillation of a mountain film (complete with nostalgically grainy black-and-white footage and faintly audible crystalline piano), this short video loop shows a man in old-fashioned mountain gear on the verge of disappearing into the white-out of a blizzard, and, beyond that, one supposes, into the void. This emblematic existential motif, more tragicomic than sublime, was made more so by the appearance of another work by the duo, shown nearby. *Population* consists of a multitude of misshapen, charred wooden birds, arranged in a disorderly phalanx as if at the end of a long and hazardous migratory journey. Positioned

a través de las prolongadas, y en ocasiones engrandecedoras, visiones del filme de montaña, la obra poliédrica de Aranberri gira en torno a una serie de toscas secuencias documentales de dos o tres ascensiones a los Pirineos. Con una presentación igualmente informal, consistente en la proyección en una pantalla portátil, ese material filmico, vívido a pesar de su fragmentación, se acompaña, en su contexto de exhibición expandido, de fotografías y de otro tipo de material visual, dispuesto sin orden ni concierto por el espacio o congelado en vitrinas a modo de rutilantes desechos.

Como el cine mismo, el género del filme de montaña acabó convertido en uno de los espectáculos del siglo XX, superponiéndose a una era de aventura individualista romántica y ampliándola; una era en la que, por vez primera, se conquistaron casi todas las grandes cimas del mundo.

Aranberri elude esa historia heroica y las sendas narrativas, igualmente obvias, a las que el cine ha recurrido con tanta frecuencia para representarla, insistiendo, en cambio, en que sean los escaladores (que no poseen ningún tipo de experiencia de creación filmica) quienes determinen la apariencia y la estructura de la obra. En ello podría acusársele de proponer una ilusión de inocencia o de sucumbir a ella: sus colaboradores forman parte de una ola reciente en los círculos de la escalada que aboga por un retorno a las técnicas "clásicas" (en parte para aminorar el impacto ecológico) o un redescubrimiento de ascensiones ya olvidadas en busca de una especie de alpinismo *fuera de pista*. Sin embargo, el resultado es mucho más material: un zigzagueante camino de traducción, de interpretación y de sorteo de obstáculos cuyo carácter de inicio-parada y de ensayo explícito de múltiples opciones resuena en el *ethos* colectivo más general y en el iterativo proceso creciente de la escalada misma.

Los ejercicios practicados por Aranberri en el campo de la representación se engarzan limpiamente con *The Syntactical Impossibility of Approaching with a Pure Heart*, el complejo estudio de Erika Tan sobre la iconografía del Monte Fuji, otra obra que incorpora poderosamente material de imagen en movimiento a una configuración más escultórica de la instalación. Y aunque la idea de la multiplicidad de caras del Monte Fuji y de la imposibilidad de reducirlo a una única imagen se remonta 200 años atrás a Hokusai, el inventario de múltiples capas que Tan realiza de ficheros en formato *j-peg* tomados de Internet, de instantáneas digitales, de animaciones en vídeo y de dibujos colectivos ejecutados desde la memoria, da lugar a un hábil y amplio comentario sobre una era tan saturada de medios como la nuestra.

at the end of the foyer en route to the main gallery space, explicitly facing against the flow of the exhibition, the birds have a gnomic, admonitory presence; a harbinger, perhaps, of the uncertainties of the road ahead.

Throughout the exhibition, the presence of a road across a landscape, along with the topographical features of the landscape itself, is often obscured by rain and mist. In the main gallery space, the first two works on display, *Landscape* by Axel Antas and *Fog Walking* by Ergin Çavuşoğlu, are curtain-raisers in which a shimmering curtain of fog never quite proceeds to lift. The elemental interplay of precipitation and rock is prefigured in Annabel Howland's *Separated Flow (Between Mountains and Sea)*, a giant photo cut-out (in the foyer) which conjures the illusion of a vast mountain range from images of restless waves. Further on into the gallery, the cinematic mountain-scapes by Gabriel Díaz and Alexander & Susan Maris (of Mount Everest, and Asturias' own Picu Uriellu respectively) are also subject to the variables of time and the vicissitudes of weather. The mountains are in the clouds, as the saying goes, and the clouds are in the mountains. As is the case with Mount Fuji in Erika Tan's video projection *On a Clear Day*, these iconic landmark peaks seem disinclined to reveal their full identity, or present a cryptic, ever-changing face.

In A K Dolven's *ahead*, the road is clear, but it is a road to nowhere. Struggling, as if compelled, up the steep snow-covered slope of a wintry mountain, half a dozen figures carry one of their companions backwards and ever upwards, in search of shelter or, more likely, a temporary, or final, resting-place. There is no clue to what lies ahead, nor is there any insight as to what has happened beforehand. Away from the compelling *tableau vivant* of the monumental video projection, a small video monitor captures fleeting expressions of effort and anguish on the individual faces of the group. What we are seeing may simply be the aftermath of a tragic accident in bleak, unforgiving terrain, but there is something also in the ritual nature of the procession, and the stark, painterly symbolism of the scene, that recalls a band of penitents seeking oblivion or salvation in a long, difficult trek through the wilderness.

In thrall to an equally powerful obsession, Simon Faithfull's *0°00 Navigation* plumbs the degree-zero of the Greenwich meridian, its deadpan passage through the landscape of southern and eastern England interspersed with picaresque urban interludes that lend a comic, almost slapstick dimension to the film. Proving that there is

*Man in the Snow* de Lutz & Guggisberg es otro elemento clave en el desarrollo de nuestra exposición. Consiste en una escena de nieve que, de alguna forma, resume el filme de montaña (sin que falte el recurso nostálgico de material en blanco y negro, con grano y un apenas audible y cristalino piano), este breve vídeo en *loop* nos muestra un hombre, vestido con un obsoleto atuendo de escalada, a punto de desaparecer en el fundido en blanco de una tormenta de nieve y, uno asume, de desvanecerse, después, en el vacío. Un emblemático motivo existencial, más tragicómico que sublime, reforzado por la aparición de otra obra del mismo dúo de artistas, *Population*, que se expone cerca de la primera, que consiste en una multitud de deformes y carbonizados pájaros de madera colocados como formando una caótica falange que hubiera llegado al final de un largo y peligroso periplo migratorio. Situados al fondo del vestíbulo en el camino hacia el principal espacio expositivo, explícitamente enfrentados al flujo de la exposición, las aves poseen una presencia gnómica, admonitoria, de advertencia, quizás, sobre las incertidumbres que el camino depara.

Durante todo el recorrido de la exposición, la presencia de un camino que atraviesa el paisaje y sus rasgos topográficos se ve a menudo oscurecida por la lluvia y la niebla. Las dos primeras obras que encontramos en el principal espacio de la muestra, *Landscape* de Axel Antas y *Fog Walking* de Ergin Çavuşoğlu, son como preludios en los que un brillante telón de niebla no acaba de despejarse del todo. Un anticipo de esa elemental interacción entre la precipitación y la roca lo encontramos en *Separated Flow (Between Mountains and Sea)* de Annabel Howland, un gigantesco recorte fotográfico (instalado en el vestíbulo) que evoca la ilusión de una vasta cordillera a partir de las imágenes de un incansable oleaje. Ya dentro de la sala, los cinematográficos paisajes de montaña de Gabriel Díaz y de Alexander & Susan Maris (del Monte Everest y del asturiano Picu Uriellu respectivamente) responden también a las variables del tiempo y a las vicisitudes climatológicas. Las montañas están, recurriendo a la expresión popular, en las nubes, y éstas, en las montañas. Como ocurre con *On a Clear Day*, la proyección de vídeo de Erika Tan sobre el Monte Fuji, esos icónicos hitos geográficos parecen reacios a revelarnos toda su identidad o a mostrarnos su críptico y siempre cambiante rostro.

En *ahead*, de A K Dolven, el camino está despejado, pero se trata de un camino hacia ningún lugar. Porfiando, como impulsados por una fuerza oculta, en la ascensión de la empinada ladera de una

nothing more quixotic than sticking to an absolutely straight line, Faithfull climbs fences and fords streams, and is occasionally obliged to trespass rather than deviate from his path. Followed, at respectful remove, by his camera-toting Sancho Panza, he will let nothing get in the way of the fulfilment of his quest. Setting his course at all times along a line that does not exist, Faithfull's cartographic pilgrim's progress (his virtuous spiritual compass superseded by the instant routefinder of a handheld GPS device) is also an affectionate *reductio ad absurdum* of those high-concept artists' journeys by pioneering icons such as Hamish Fulton or Richard Long, whose legendary, long-distance walks (gravitating, intriguingly, on several occasions, toward the wild landscapes of Spain) not only establish ground-breaking precedents but, for a younger generation of artists, are dauntingly hard acts to follow for their formal rigour and hard-won, slightly fearsome authenticity.

Off to the side of *0°00 Navigation* is a series of 12 small digital drawings (the number may be coincidental) of crows that Faithfull has spotted while out walking in different places across the globe, each bird tagged with its precise GPS location. This congregation of birds (the collective noun in English is a 'murder' of crows) mocks our preoccupation with keeping time and marking place. While we put our trust in the expression 'as the crow flies' as an index of speed and efficacy, the crow has a comparable place in mythology as a maverick, trickster figure. As in other pivotal points within the exhibition, at which ominous, mysterious birds stand watch over acts of human endeavour-cum-folly, these uncanny, apparitional presences (elusive *peregrines* to our earthbound human pilgrims) are a counterpoint, even a rejoinder, to our apparent need to religiously, reverentially follow a line.

The line of a path up into the mountains in the audio (and photographic) work *Negotiating Picu Cuturruñau* is traced by the equally symbolic figure of an Asturian shepherd. Or rather it is negotiated jointly, by the shepherd and artist Simon Pope, his companion on this vigorous five-hour hike – the only hitch in what was agreed would be a collaborative decision-making process (walking without a map, they had to decide a route to take, and, at forks in the road, which direction to go) being the lack of any shared language in which they were able to converse. Making their way by hesitant steps (uncovering ancient, neglected trails of which even the shepherd was unaware), and with frequent recourse to rudimentary gestures and universal signs, the duo finally reach their appointed destination, where they convene

invernal montaña cubierta de nieve, vemos a media docena de figuras transportando a uno de sus compañeros, de espaldas y siempre hacia arriba, en busca de refugio o, más probablemente, de un lugar de descanso temporal o definitivo. Nada indica lo que les espera ni lo ocurrido con anterioridad. Lejos del fascinante retablo viviente de la monumental proyección de vídeo, un pequeño monitor va captando las breves expresiones de esfuerzo o de angustia que se reflejan en los rostros de cada uno de los miembros del grupo. La escena que se desarrolla ante nuestra mirada podría ser el resultado de un trágico accidente en un terreno hostil e implacable. Sin embargo, hay algo en el carácter ritual de la procesión y en la simbología, cruda y pictórica, de la escena que nos hace pensar en una partida de penitentes en busca del olvido o de la salvación en una larga y dificultosa caminata por la naturaleza.

Esclava de una obsesión igualmente poderosa, *0°00 Navigation*, de Simon Faithfull, recorre la línea del meridiano cero de Greenwich, su mudo discurrir por el paisaje de la Inglaterra del sur y del sudeste e intercala su avance con unos picarescos intervalos urbanos que dotan de una dimensión cómica y casi bufonesca al filme. Demostrando que no hay nada más quijotesco y absurdo que atenerse a una línea absolutamente recta, Faithfull atraviesa cercas y vadear corrientes viéndose, en ocasiones, obligado a adentrarse sin autorización en propiedades ajenas antes que desviarse de su camino. Seguido, a distancia respetuosa, por su particular Sancho Panza armado de una cámara, Faithfull no permite que nada se interponga en el camino que le conduce al cumplimiento de su misión. Traza, en todo momento, su trayectoria a lo largo de una línea inexistente, el cartográfico "progreso de peregrino" del artista (con la virtuosa brújula espiritual superada aquí por las indicaciones instantáneas de un GPS manual) constituye también una cariñosa reducción al absurdo de aquellos periplos intensamente conceptuales llevados a cabo por precursores símbolos como Hamish Fulton o Richard Long, cuyos míticos recorridos a pie de grandes distancias (en ocasiones curiosamente atraídos por los paisajes naturales de España), no sólo crearon innovadores precedentes sino que también constituyen, para una generación de artistas más jóvenes, acciones enormemente difíciles de superar por su rigor formal y por su esforzada y, de alguna manera, imponente autenticidad.

Junto a *0°00 Navigation*, se expone una serie de 12 pequeños dibujos digitales (el número puede ser meramente casual) de cuervos que Faithfull avistó recorriendo diversos lugares del globo. Cada uno

with a translator, who turns their stunted conversation into a mediated dialogue, recounting what each walker remembered of the landscape, and the various decision-points along the way. Dramatising walking as a ruminative activity, whose awkward solitary longueurs sharpen not just our capacity for memory but a deeper desire for sociality, Pope, like Aranberri, foregrounds signification and exchange as a fundamental part of our experience of landscape. Steering clear of Romantic notions in which mountains and other exceptionally scenic landscapes are regarded as places of heightened spiritual awakening, *Negotiating Picu Cuturruñau* favours an engaged, step-by-step approach; providing, through the medium of the shepherd/translator, a version of the pastoral in which landscape is not the preserve of a transcendent spirit but actively made, and tended, by human agency.

The final work in the exhibition – the video projection *La ruta* by the Asturian artist Roberto Lorenzo – also revisits the line of a path marked out by a mentor or guide. In this case, it is the Asturian climber Rosa Fernández, arguably the most famous mountaineer in Spain, with whom Lorenzo has collaborated, as editor, on videos recording her various expeditions to most of the world's highest peaks. Here, Lorenzo's line of approach is much more straightforward, namely to walk, with his camera, through one of Fernández's favourite haunts (the nature reserve of Redes in the heart of Asturias). Performing a brief circuit through these autumnal woods (the immersive Steadicam footage carrying the viewer along in its wake), Lorenzo follows her instructions to the letter, echoing, as he does so, the formal symmetry of the palindrome by which he prefacing the piece, each half of which, of course, is shadowed (and completed) by the other. *La ruta nos aportó otro paso natural*: it says. ('The road contributes another natural step': it translates, more clumsily, into English). At this point on our journey, there is no desire to stray, to sidestep, to suggest an alternative. On this occasion, it makes absolute sense to stick to the original line.

#### STEVEN BODE

is the Director of Film and Video Umbrella, London, and the curator of *There is No Road*. In his time at Film and Video Umbrella he has curated over 100 artists' projects, as well as major shows for Photographers' Gallery, London and the Museum of Modern Art, New York.

de ellos detalla la localización exacta del pájaro detectada por el GPS; una congregación de aves que parece mofarse de nuestra preocupación por registrar el tiempo y el lugar. Aunque en lengua inglesa se recurre a la expresión "vuelo de cuervo" para exemplificar velocidad y eficacia, el cuervo ocupa un lugar de parecida importancia en la mitología como figura burlona y heterodoxa. Como en otros puntos clave de la exposición en los que vemos aves misteriosas o de mal agüero vigilando hazañas/locuras humanas, estas extrañas y espirituales presencias (réplicas esquivas de nuestros peregrinos humanos pegados al suelo) funcionan como contrapunto, e incluso como respuesta, a nuestra aparente necesidad de seguir, religiosa y reverencialmente, una línea.

En la obra de audio (y fotografía) *Negotiating Picu Cuturruñau*, es la figura, igualmente simbólica, de un pastor asturiano quien se encarga de trazar la línea del camino de ascensión a la montaña. Aunque quizás habría que decir que el pastor decide el camino a seguir junto con el artista Simon Pope, su compañero de un vigoroso periplo de cinco horas en el que el único inconveniente en el proceso de toma de decisiones conjunto que habían acordado (desprovistos de mapa, tenían que decidir el camino a seguir y, en las encrucijadas, la dirección a tomar) sería la falta de un idioma compartido. Avanzando con pasos titubeantes (descubriendo antiguas y abandonadas sendas que incluso el pastor desconocía) y ayudándose frecuentemente de gestos elementales y signos universales, la pareja consiguió, finalmente, alcanzar el destino fijado, en donde se reunieron con un traductor que se encargó de transformar su raquírica conversación en un diálogo intermediado, que recoge los recuerdos del paisaje de cada uno de los caminantes así como los diversos puntos de decisión a lo largo del camino. Al dramatizar el caminar como una actividad meditativa, cuya torpe y solitaria premiosidad desencadena en nosotros no sólo la capacidad de recordar sino también un deseo de socialidad más profundo, Pope, como Aranberri, coloca el significado y el intercambio en un primer plano, como parte fundamental de nuestra vivencia del paisaje. Apartándose de esas ideas románticas que contemplan la montaña y otros paisajes naturales de excepcional belleza como lugares al servicio de un elevado despertar espiritual, *Negotiating Picu Cuturruñau* promueve una aproximación comprometida y gradual que proporciona, a través del medio del pastor/traductor, una versión de lo bucólico en la que el paisaje deja de ser coto del espíritu trascendente para convertirse en algo activamente realizado, y cuidado, por la acción del hombre.

La última de las obras expuestas –la proyección de vídeo *La ruta*, una pieza del creador asturiano Roberto Lorenzo– recorre también la línea de un camino marcado por un mentor o guía, en este caso la escaladora asturiana Rosa Fernández, con quien Lorenzo ya había colaborado antes como editor de vídeos que registraban sus expediciones a algunos de los picos más altos del globo. Aquí, Lorenzo sigue una línea de aproximación mucho más clara: la de recorrer, armado con su cámara, uno de los lugares favoritos de Fernández (el Parque Natural de Redes, en Asturias). A través de un breve circuito por esos bosques otoñales (el material filmado con *steadicam* arrastra al espectador tras de sí), Lorenzo sigue al pie de la letra las instrucciones de la escaladora, reproduciendo, al hacerlo, la simetría formal del palíndromo con el que introduce la pieza: “La ruta nos aportó otro paso natural”, con cada mitad replicando y completando la otra. Llegados a ese punto de nuestro viaje no nos quedan ya deseos de perdernos, de salirnos del camino, de sugerir alternativas. En esta ocasión, nada tiene más sentido que seguir el camino trazado.

STEVEN BODE

es el Director de Film and Video Umbrella, Londres, y el comisario de *There is No Road*. Al frente de Film and Video Umbrella ha comisariado más de 100 proyectos de artistas, junto a importantes exposiciones en The Photographers' Gallery, Londres y The Museum of Modern Art, Nueva York.

## The Road (No Road)

Sean Cubitt

“What you depart from is not the way”

Perhaps Pound was quoting from a Chinese source in this line from the Cantos, or perhaps he made it up in imitation of one. Either way, it is ripe with meanings. One of them is: the place you leave is not the road. The first step of the journey negates the place from which you depart. A road is not a line between two fixed points. The creation of a path begins by annihilating the ‘here’ that you set out from. The road is what you leave behind. Once in motion, we have no home. Which is how Pound’s line carries its second meaning: wherever you travel, that is your way, your only home. The way is the *travelling*, not what you leave, nor your destination. And a third meaning: if you set yourself a destination but turn off the road towards it, you haven’t lost your way: you have discovered another.

Two roads diverged in a wood, and I  
I took the one less traveled by

The road is the walking of it. There is no other road than the one that you walk. A car is bound to its highway, and it is its own point of departure, its own destination. Inside the car is a little living room: two armchairs, a sofa, and a big screen to watch as you sit. A car is not a road nor even on one. It is trapped in its own eternal repetition. It does not travel, because it cannot leave the place it came from. It is its own point of departure and its own destination. That is not the way. It only imitates, a pale representation of the walking that makes its own road.

For a brief moment in Alexander & Susan Maris’ *Uriel*, a jet plane appears in the sky over Picu Uriellu. The difference in scale is immense: from the texture of rock face to the whisper of contrail, and the bright moment when the sun catches on the brushed aluminium of the plane’s body before it winks out again into insignificance, a fading murmur of cloud in a brilliant sky over a small, rugged space on the mountain that contains already everything it requires. Not only the

## El Camino (No Camino)

Sean Cubitt

“Aquellos de lo que partes no es el camino”

Possiblemente, ese verso de los *Cantos* de Pound proceda de una fuente china; quizás tan sólo la imite. Sea como fuere, está repleto de sentidos. Uno de ellos sería que el camino no es el lugar que dejas atrás y que el primer paso para emprender un viaje implicará inevitablemente la negación del lugar de partida. Por tanto, el camino no será la línea que une dos puntos determinados y su creación se iniciará con la aniquilación de “el aquí” que te impulsó a marcharte. El camino es lo que abandonas. Una vez en movimiento, ya no hay hogar. Y ése es el segundo significado del verso de Pound: no importa adónde viajes, ése será tu “camino”, tu única casa. Porque el camino es el viaje, y no lo que dejas; tampoco el punto de destino. Pero hay un tercer significado: si, tras fijarte una meta, para alcanzarla te desvías de la carretera, no habrás perdido el camino, sino descubierto otro.

Dos caminos se bifurcaban en el bosque  
Yo tomé el menos transitado

El camino es el caminar. No hay más camino que el que hacemos al andar. El coche va ligado a su autopista; es punto de partida y de destino de sí mismo. Dentro del coche hay una pequeña sala de estar: dos sillones, un sofá y una gran pantalla por la que mirar desde nuestros asientos. Un coche no es un camino; ni siquiera va por un camino. Está atrapado en su propia y eterna repetición. No viaja porque es incapaz de abandonar su lugar de origen, porque él es su propio punto de partida y su propio destino. Y ése no es el camino: sólo lo imita; un pálido reflejo del andar que hace camino.

En un momento del *Uriel* de Alexander & Susan Maris dividimos un avión a reacción que atraviesa el cielo sobre el Picu Uriellu permitiéndonos percibir unas enormes diferencias de escala: de la textura de la pared rocosa al rastro de la propulsión del avión desdibujándose en el aire; o ese momento de resplandor que se produce con el reflejo del sol en el aluminio pulido de la carrocería de la aeronave y

horrible enclosure of jet travel and its grim refusal of anything to look at, but the other temporality of powered flight: the demand to be elsewhere now that suspends you in a bubble of pressurised air midway between somewhere and anywhere. Not only the non-place of an airline seat, but the non-time, where time is the substance of the mountain, the drift of light that turns a grey smear into a vivid mirror, or draws a patch of heath out of grey-green obscurity for a minute and then shades it once again as the gap in the clouds moves on. This circumnavigation of the mountain, with its humble observations of the small and distant marks of human activity, is a homage to the other orders of time that we lose in the urge to burn all our carbon.

Roads, like mountains, live in time. Roads recall the feet that made them, the hooves, the wooden wheels, the sleds, the tyres. To observe the road is to re-inhabit its time. Cartographers must try to assign a definition to a road. Their abstract task is to remove the road from history. The further we remove ourselves from the experience of the road, by cocooning ourselves in three-piece suites inside air-conditioned machines behind glass screens, the more we abstract from the experience of time, the more we approximate to the timeless, experienceless cartography of the abstract road. Simon Faithfull's *0°00 Navigation* follows just such a trace of geometry across an actual world, its humour grounded in the impossible mismatch between the rules of longitude and their application to the baffling solidity of actual places, people and things.

The task of the artist is to return its deep temporality to the road. To turn its sounds, and the texture of the journey, into a negotiation, a dialogue freed from the iron law of grammar by the necessity to make sense, and to make the word 'sense' include all the senses, as in Simon Pope's soundwork *Negotiating Picu Cuturruñau*. The journey that begins by emptying out the point of departure, avoiding it, evading it, is always an experience in time and of time. In the age of the database, the spreadsheet and the geographical information system, the art of narrative is no longer dominant. It is instead the residual expression of time: the time of life, the time of history, time which is the living dimension where the human can think, and act. Strangely it is through space that we come at time, even today when geography seems to have conquered history, when the net and globalisation seem to have sapped the world of past and future. Ergin Çavuşoğlu's *Fog Walking* suspends Biscay fogs over landscapes whose shapes are products of the very fog that obscures them. Mansions, statues, a parked car on a sunset road, lights fading into

que se desvanece un instante después; o el rastro de la nube disipándose en un cielo que resplandece sobre el espacio breve y accidentado de una montaña que encierra ya, en sí misma, todo lo que precisa. Y no nos limitamos aquí a mencionar la horrible reclusión del viaje aéreo y su lúgubre rechazo a cualquier tipo de contemplación, sino también esa otra temporalidad que es inherente al vuelo propulsado: la exigencia de estar –ya mismo– en otro lugar que nos empuja a la suspensión de una burbuja de aire presurizado a medio camino entre algún sitio y ninguna parte. No nos referimos tan sólo al *no lugar* del asiento de la compañía aérea, sino también al *no tiempo*. Porque el tiempo es la sustancia de la montaña, el cambio de luz que convierte una mancha gris en un espejo vivo o que, durante un minuto, dibuja una mancha de monte rescatándola de su oscuridad gris verdosa para devolverla después a su oscuridad cuando el momento de luz entre dos nubes sigue su camino. Esa circumnavegación de la montaña, con su humilde observación de las pequeñas y distantes marcas de actividad humana, es un tributo a esos otros órdenes del tiempo que perdemos en nuestra prisa por quemar todo el carbono del que disponemos.

Como las montañas, los caminos viven en el tiempo. Los caminos recuerdan los pies que los hicieron, los cascos y pezuñas de los animales, las ruedas de madera, los trineos, los neumáticos. Dirigir la mirada al camino supone volver a habitar su tiempo. Es deber del cartógrafo dotar al camino de una definición, y su abstracta tarea consistirá en sacarlo de la historia. Y cuanto más nos alejamos de la experiencia del camino enfundados en elegantes trajes y refugiados en el interior de máquinas con aire acondicionado y tras los cristales, más nos abstraemos de la experiencia del tiempo y nos acercamos a esa cartografía atemporal y a experencial del camino abstracto. *0°00 Navigation*, de Simon Faithfull, sigue esa huella geométrica por un mundo real, constatando con humor el absurdo desequilibrio entre las reglas de la longitud y su aplicación a la desconcertante solidez de lugares, gentes y objetos reales.

Corresponde al artista devolver al camino su profunda temporalidad, hacer de sus sonidos, de la textura del viaje, una negociación, un diálogo liberado del férreo gobierno de la gramática por la necesidad de crear sentido y de que el término "sentido" incluya todos los sentidos, como en la obra sonora de Simon Pope *Picu Cuturruñau*. El viaje que comienza con la desocupación del punto de partida, con su vaciado, con la evasión desde él, representa siempre una experiencia del tiempo y en el tiempo. En la era de la base de datos, la hoja de cálculo y el sistema de información geográfica, el arte de la narrativa ha per-

dark, geology, rocks, all suffer the sea-change of warm Gulf Stream waters becoming vapour in the swirl and eddy of the coast. On the soundtrack, we strain to hear the massed chords of Stravinsky's score under the endless sussurations of the ocean, the crisp sound of footfalls. Just so we strain towards clarity through the darkness, the fog, and perhaps most of all the artefacts of the electronic image, itself a kind of fog that both hides and reveals.

In the age of media, the old truth, that communication and ethics both began in the face-to-face meeting of self and other, no longer holds. For most of us, for most of the time, the great communications and the most urgent ethical demands arrive through screens. Under the pressure to respond, we ignore the screen itself, but the screen too is a journey. In the high-definition works by Roberto Lorenzo and the Marises, the eye wanders over the screen seeking the telling detail, noting the grain of light. In the lower-resolution works, like Erika Tan's *Public Domain*, the details are artefacts of the image and the video compression used to make them speedier to use online. In both cases, the screen is not a window, or a mirror, but a labyrinth, a surface without a map, waiting for the saccadic wanderer to trace a path, to bring into the space of the image the time of viewing, to reintroduce the accident of movement that draws the image out of its seclusion, into an encounter. That is the task of the viewer: to abandon where they are, just as we had to when a stranger demanded our help back in the days when we could still meet strangers, out there on the road. To see these works, it is essential not to stay where you are, but to surrender to the infinite demand they make on us to be elsewhere, in the impossible space between making and presenting, in the image, as voyagers.

Hokusai's and Hiroshige's *Views of Mount Fuji* stand, respectively, 200 and 150 years after their first printing, as models of the image as voyage, not only a record of one. The pilgrimage is not to Fuji, but to and into the image of Fuji, and it is the viewer, not the artist, who is the pilgrim. Tan's collection of Fuji views, drawn and photographed, is a pilgrimage to the imagination of Fuji, to the histories of pilgrimages into images of Fuji, a metapilgrimage which recognises the absurd strangeness of the image itself, its dislocation but also, simultaneously, its re-inhabiting of the place from which the act of representing the immediate severs it and to which it binds it back again.

The depth of time between the masters' ukiyo-e prints and Tan's collection of depictions of the 'perfect mountain', and the varie-

dido su hegemonía para convertirse en expresión residual de tiempo: de tiempo de vida, de tiempo de historia, de tiempo como dimensión viva en donde el humano pueda pensar y actuar. Curiosamente, al tiempo llegamos por el espacio; y eso ocurre incluso en un momento como el presente, en el que la geografía parece haber conquistado la historia, en el que la red y la globalización parecen haber socavado el mundo del pasado y del futuro. *Fog Walking* de Ergin Çavuşoğlu suspende la neblina del Golfo de Vizcaya sobre unos paisajes cuyas formas son fruto de esa misma niebla que los oscurece. Mansiones, estatuas, un coche estacionado en una carretera durante el crepúsculo, luces desvaneciéndose en la oscuridad, geología, rocas... todo acusa el cambio radical de una cálida Corriente del Golfo cuyas aguas se vuelven vapor en los remolinos y las acometidas de la costa. Y en la banda sonora, los densos acordes de la música de Stravinsky que luchamos por oír bajo el eterno murmullo del océano y un ruido seco de pisadas. Intentamos de esa forma abrirnos paso hacia la claridad en medio de la oscuridad, de la niebla y, quizás, y sobre todo, en medio de los artificios de la imagen electrónica, en sí misma una especie de niebla que oculta tanto como revela.

En la era mediática, aquella vieja verdad de que la comunicación y la ética tienen su origen en el encuentro directo y cara a cara entre el yo y el otro ha perdido vigencia. Para la mayoría de nosotros, y durante la mayor parte del tiempo, las grandes comunicaciones y las exigencias éticas más apremiantes llegan a través de las pantallas. Sometidos a la presión de responder, ignoramos la pantalla misma. Pero también la pantalla es viaje. En las obras de alta definición de Roberto Lorenzo y de los Maris, el ojo se pasea por la pantalla en busca del detalle revelador reparando, al hacerlo, en el grano de luz. En trabajos de menor resolución, como *Public Domain* de Erika Tan, los detalles consisten en artificios de la imagen y de la compresión de vídeo que se utiliza para agilizar su uso online. En ambos casos, la pantalla no es ventana o espejo, sino laberinto: una superficie sin mapa que aguarda la llegada de un trotamundos sacádico que trace un camino, que traiga al espacio de la imagen el tiempo de la contemplación, que reintroduzca ese accidente del movimiento que libera a la imagen de su confinamiento para conducirla hacia el encuentro. Esa es la misión del espectador: dejar el sitio donde se encuentra como se hacía cuando un extraño requería nuestra ayuda en la carretera en aquellos días en los que todavía era posible encontrarse con extraños. Para ver esas obras lo fundamental es no quedarnos donde estamos, sino rendirnos a la exigencia infinita que nos plantean de estar en

ties of vision that Hokusai and Hiroshige revelled in, elucidate the reason why Fuji might stand for the infinite. It is never the same, never seen in the same conditions or by the same eyes, or from the same point. As in the subtly catalogued views of Everest in Gabriel Díaz's installation, each expression is an ephemeral clutch at perfection which both grasps and loses in the same gesture. The beauty of these passes at a vision will evoke the sacred, but the sacred is today another changing thing. It is no longer out there and beyond: it is a practice, a set of technologies of contemplation, and its object is no longer the world that exists for itself out there beyond our comprehension, but the very instruments of mediation that we must travel through to gain an intimation of the destination for all our journeying, a destination we are forbidden to desire, and toward which we must not bend our steps.

Roberto Lorenzo too is fascinated by the endless approach towards a goal that forever offers itself and forever vanishes, an end of a rainbow. Turning off the main road into a lane or byway is the traveller's delight: it is there from the early travel writings of Laurence Sterne, through Hilaire Belloc to Patrick Leigh Fermor. The road exists to be turned away from, so that the wilds, the little fields, the patches of wilderness open themselves up to the one who is unhurried and has nowhere to arrive at. But the road is also an inheritance, a path that links us to the myriad others who, in the days or centuries before, walked this way, smelt this air, left their traces in the earth.

Or failed to. In Lutz & Guggisberg's *Man in the Snow*, a figure labours through the light, struggling towards visibility or invisibility as snow, physical and electronic, disrupts his outline, his solidity, his presence. The road engulfs the human, empties it here of its presumption that of all things that exist, it exists the most. So too in Annabel Howland's landscapes, the viewer is invited to disappear into the pictured landscape, like Lutz & Guggisberg's disappearing climber, clutching the blank flag of null identity, the true prize of the road. Reprising the foggy motif of Tan's *On A Clear Day*, their work points softly towards the mists, fogs and penumbra of Çavuşoğlu's and Antas' offerings, where subjectivity migrates from the human to the landscape, even to the birds who drift through the exhibition like the pilgrims that they are.

We may feel that here we have left the cities and towns we live in and come face to face with Gaia. But of course we haven't. Flann O'Brien's character de Selby was unsure about cinema, "but I understand it is a dark sort of a place where people go to stare at the

otra parte, como viajeros, en ese espacio imposible entre el hacer y el presentar, en la imagen.

Las visiones del monte Fuji creadas por Hokusai y por Hiroshige se mantienen 200 y 150 años, respectivamente, después de su primera reproducción, como modelos de la imagen como viaje y no como mero registro de este último. Porque la peregrinación no es al Monte Fuji, sino hacia la imagen del monte y al interior de esa imagen, con el espectador –que no el artista– asumiendo aquí el papel de peregrino. La recopilación que Tan hace de vistas dibujadas y fotografiadas del Fujiyama es un peregrinaje hacia la imaginación de esa montaña, hacia las narraciones de peregrinajes a las imágenes que de ella existen; un metaperegrinaje que admite la rareza absurda de la propia imagen, su desplazamiento y, a la vez, su re-habitación del lugar desde el que el acto de representación inmediatamente la separa y al que la vuelve, después, a vincular.

La profundidad temporal que media entre esos grabados *ukiyo-e* y la recopilación que hace Tan de representaciones de la "montaña perfecta", y las variedades de contemplación en las que se deleitaron tanto Hokusai como Hiroshige, explican por qué el Fujiyama representa el infinito: siempre diferente, nunca visto bajo las mismas condiciones, por la misma mirada o desde el mismo punto. Como en la sutil catalogación de vistas del Everest que efectúa la instalación de Gabriel Díaz, cada plasmación representa un efímero intento por atrapar una perfección que expresa, en un mismo gesto, pérdida y ganancia. La belleza de la visión evocará los sagrados, pero lo sagrado es hoy otra de las cosas que cambian; ha dejado de ser algo que está ahí y más allá para convertirse en una práctica, en un conjunto de tecnologías de contemplación, y su objeto ya no es el mundo que existe por sí mismo, fuera de nosotros y más allá de nuestra comprensión, sino esos auténticos instrumentos de intermediación por los que debemos viajar si queremos acceder a algún indicio de cuál es el destino de nuestro viaje, un destino cuyo deseo nos está vedado y hacia el que no debemos dirigir nuestros pasos.

También Roberto Lorenzo se muestra fascinado por la inacabable aproximación a una meta que, como los extremos del arco iris, está continuamente materializándose y desvaneciéndose. Salirse de la vía principal para tomar un sendero o un sendero secundario es un placer del viajero, presente desde los primeros escritos de Laurence Sterne a los de Patrick Leigh Fermor, pasando por Hilaire Belloc. Porque si la carretera existe es para poder abandonarla, de forma que lo silvestre, los pequeños campos, los parches de naturaleza vayan

wall." We have come face to face with technologies of mediation, and with all their complex interconnections of manufacture, standards, regulation, governance, legality, economics, engineering, design and distribution. We face the world through this vast tangle of tainted realities, and yet... we still see through them. Like the funiculars of Tan's work and the Marises, these mediations mediate, estrange, abstract, and yet they do indeed take us to some place other than the one we inhabit. The strange magic of video, or of audiovisual media, is this doubling of the world that at once removes and brings together. As one step begins, another ends, always starting, always ending.

For Erika Tan, Ibon Aranberri, Alexander & Susan Maris and A K Dolven, the mountains are the wall, the screen where images appear. In their rawness they speak of the scale of human effort and human time. Images of mountains can only with difficulty escape participation in the European tradition of the sublime. The sublime is the opposite of the beautiful. It is the very thing itself, raw, inhuman in its scale and power, that escapes knowledge, familiarity, cultivation, enjoyment, understanding or change. The mists, fogs, clouds and electronic sprites that move between us and the imaged mountain are the evidence of beauty: that mountains do not simply exist, alien and immutable. They are on the contrary places made by their scarcity, their difficulty, their challenges intellectual and physical. They exist only in their confrontation with humans, and in their mediation through technologies, from hiking boots to helicopters, sunscreen to cameras. They make us work, and in that work we come to our understanding of the temporality as well as the geology of the great rocks, the sheer faces, the startling meteorology. In Gabriel Díaz's work we see, it may be, Everest, but also the idea of Everest, the Roof of the World, the icon of Empire, the tourist spot. The world is here, but in a way that only technological mediation can achieve, and if it is here at all, it is in some sense more here than if we all went to Nepal to stand where Díaz stood. And would we, if we were to stand there, surrounded by things that the mountain does not want or need, would we see anything there more than Díaz has seen, with his miraculous timelapse? Would we understand the eternal peace of the name 'Everest' any better for having flown there? Like any science, any art of knowing, this art brings us both further from and closer to the mountain. It helps us understand that we have responsibility, not freedom.

These are experiments with time. The unchanging faces of mountains change, by the minute, the second, the frame. The ocean is itself and not itself forever. The very air is alive. Light, which is

abriendose a quien pase sin prisas y sin punto de destino. Pero el camino es también legado, el sendero que nos une a la multitud de seres que, en tiempos o siglos anteriores, la recorrieron, aspiraron su aroma y dejaron sus huellas sobre la tierra.

O fracasaron en el intento. En *Man in the Snow*, de Lutz & Guggisberg, vemos una figura moviéndose trabajosamente a través de la luz, avanzando con dificultad hacia la visibilidad o la invisibilidad mientras una nieve física y electrónica perturba su contorno, su consistencia, su presencia. El camino devora al ser humano, arrebatiéndole su presunción de que, de todo cuanto existe, él existe más que nadie. Lo mismo sucede en los paisajes de Annabel Howland, en donde se invita al espectador a desaparecer en el paisaje representado, igual que el escalador evanescente de Lutz & Guggisberg, enarbolando la bandera en blanco de la ausencia de identidad, auténtica recompensa del camino. Repitiendo el motivo neblinoso de *On a Clear Day* de Tan, estas obras nos remiten con suavidad a las neblinas, nieblas y penumbras de las creaciones de Çavaşoğlu y Antas, donde la subjetividad emigra del ser humano al paisaje e incluso a los pájaros que, como buenos peregrinos, deambulan por la exposición.

Llegados a este punto, podríamos pensar que hemos dejado atrás las ciudades y pueblos que habitamos para enfrentarnos, cara a cara, con Gaia. Evidentemente, no es así. El personaje Flann O'Brien, de Selby, ya expresó sus dudas sobre el cine: "por lo que yo sé es una especie de sitio oscuro adonde se va a mirar la pared". Hoy, nos enfrentamos a tecnologías de intermediación y a todas sus complejas interconexiones de fabricación, estándares, gobierno, legalidad, ingeniería económica, diseño y distribución. Contemplamos el mundo a través de esa inmensa maraña de realidades contaminadas lo que no nos impide *ver a través de ellas*. Como los funiculares de la obra de Tan o de los Maris, esas intermediaciones intermedian, separan, abstraen, y aun así, consiguen llevarnos a un lugar diferente de aquel que habitamos. La extraña magia del vídeo o de los medios audiovisuales consiste en esa duplicación del mundo que excluye y a la vez incluye. El inicio de un paso implica el fin de otro, siempre comenzando, siempre finalizando.

Para Erika Tan, Ibon Aranberri, Alexander & Susan Maris y A K Dolven, las montañas son la pared, esa pantalla en donde aparecen las imágenes y que, en su crudeza, nos habla de la escala del esfuerzo y del tiempo humanos. Pero las imágenes de las montañas sólo apenas consiguen eludir su participación de la tradición europea de lo sublime. Y lo sublime es lo contrario de lo bello. Es la cosa misma

the raw material of life and of the image, is unstill, omniform, curved and particulate. It masses and dissolves. It enters into the circuit of electronics by changing its nature from photon to electron and back again. In permanent revolution, the world anchors itself in a recording, so that it can be what it always was, infinitely other to itself as well as to us.

And there, in the time of light, arises another twist in the road. This tangle of photons and wires, magnetic drives and paper, is human through and through. In our machines we store the wisdom of our ancestors. In our landscapes and heaths, there is never only one man or one woman but always two, or three, a crowd, a multitude. The road from there to here, the road that comes to a parting of the ways in this gallery, dissolves the insistent egomania of contemporary capital. If that were all, it would be enough; but there is more. These images are witnesses: they say there was one who came, who brought with him the black boxes where we store the ancient dead, who brought their wisdoms back to life in capturing and storing these evanescent images. And in so many of them we see more, the tiny footfalls in the valley, the struggle up the snow-clad slope, the mutual dependence of each on all. So they evoke, enable and encourage another multiplicity, a social self that undertakes to act across languages, to help and care, to be experienced by the road as much as to experience it.

In such rich dialogues, individually and collectively, these works speak to one another, to their sources, to the commonality of experiences which are now all too uncommon. They articulate the mutual dependency of nature, technology and the social animal in the construction of the momentary, ephemeral utopia of the journey, the expression of the greatness of human responsibility which is never only human, and never alone.

#### SEAN CUBITT

is Director of the Programme in Media and Communications at the University of Melbourne. His publications include *Timeshift: On Video Culture, Videography, Video Media as Art and Culture, Digital Aesthetics, Simulation and Social Theory, The Cinema Effect and EcoMedia*. He is the series editor for Leonardo Books at MIT Press. His current research is on public screens and the transformation of public space, and on genealogies of digital light.

—cruda, inhumana, en su escala y su poder— que escapa al conocimiento, a la familiaridad, al refinamiento, al disfrute, a la comprensión o al cambio. Las brumas, nieblas, nubes y duendecillos electrónicos que pululan entre nosotros y la montaña hecha imagen son prueba de belleza, de que las montañas no se limitan a una existencia ajena e inmutable, sino que, bien al contrario, son lugares creados a partir de su penuria, de su dificultad, de sus desafíos intelectuales y físicos. Existen en su confrontación con los humanos y en su intermediación a través de las tecnologías: de las botas de escalar a los helicópteros, pasando por los filtros solares o las cámaras. Nos hacen trabajar y es ese trabajo lo que nos permite comprender la temporalidad y la geología de las grandes rocas, de las escarpadas paredes, de la sorprendente meteorología. La obra de Gabriel Díaz nos muestra lo que puede ser el Everest, pero también la *idea* del Everest, el Techo del Mundo, el ícono del Imperio, el enclave turístico. El mundo está aquí, pero de una forma sólo alcanzable por vía de la intermediación tecnológica; y si se encuentra de verdad aquí, está, de alguna manera, más aquí que si viajáramos todos a Nepal para estar en donde Díaz estuvo. Porque, una vez allí, rodeados de cosas que la montaña ni quiere ni necesita, ¿veríamos algo más de lo que Díaz vio con sus milagrosas tomas a intervalos prefijados? De haber volado a ese lugar, ¿entenderíamos mejor la paz eterna que el nombre “Everest” encierra? Como cualquier ciencia, como cualquier arte del conocimiento, este arte nos aleja de la montaña y a la vez nos acerca a ella, ayudándonos a comprender que tenemos, no libertad, sino responsabilidad.

Lo que acabamos de describir son experimentos con el tiempo. Las inalterables paredes de las montañas cambian, minuto a minuto, segundo a segundo, encuadre a encuadre. El océano es y no es para siempre el mismo. El propio aire está vivo. La luz, materia prima de la vida y de la imagen, es móvil, omniforme, curva y particular; se condensa y se disuelve; entra en el circuito de la electrónica al cambiar su naturaleza del fotón al electrón y viceversa. En constante revolución, el mundo se ancla en un registro para poder ser lo que siempre fue: infinitamente otro para él mismo y para nosotros.

Y ahí, en el tiempo de la luz, surge otro recodo en el camino. Esta maraña de fotones y cables, de arrastres magnéticos y de papel, es humana y muy humana. La sabiduría de nuestros ancestros se almacena en nuestras máquinas. En nuestros paisajes y montes nunca hay sólo un hombre o una mujer, sino siempre dos, tres, una muchedumbre, una multitud. El camino de “el ahí” a “el aquí”, el camino que se bifurca en esta sala de exposiciones, disuelve la insistente ego-

manía del capital contemporáneo. Y bastaría si eso fuera todo, pero hay más. Estas imágenes son testigos: nos cuentan que alguien vino y que trajo consigo las cajas negras en donde guardamos a los antiguos muertos, que devolvió sus conocimientos a la vida al capturar y almacenar esas imágenes evanescentes. Y en muchas de ellas vemos todavía más cosas: las diminutas pisadas en el valle, la lucha por escalar la ladera vestida de nieve, la dependencia mutua de cada uno con respecto a todo. Por tanto, evocan, hacen posible y animan otra multiplicidad: un yo social que decide actuar en todas las lenguas para la ayuda y el cuidado, para que el camino viva en nosotros tanto como nosotros vivimos en él.

En estos ricos diálogos, las obras hablan –individual y colectivamente– entre sí, con sus fuentes, con la cualidad compartida de unas experiencias que hoy se han vuelto demasiado inhabituales, expresando la mutua dependencia entre naturaleza, tecnología y el animal social en la construcción de la utopía momentánea y efímera del viaje, la expresión de la grandeza de una responsabilidad humana que nunca es exclusivamente humana y jamás está sola.

SEAN CUBITT

es director del Programa de Media y Comunicaciones de la Universidad de Melbourne. Entre sus publicaciones destacan *Timeshift: On Video Culture, Videography, Video Media as Art and Culture, Digital Aesthetics, Simulation and Social Theory, The Cinema Effect y EcoMedia*. Es editor de Leonardo Books, una serie de libros publicados por MIT Press. En la actualidad, centra sus investigaciones en las pantallas públicas, la transformación del espacio público y en las genealogías de la luz digital.

## Song of Ascents

George Stolz

“O the mind, mind has mountains; cliffs of fall  
Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap  
May who ne'er hung there.”

GERARD MANLEY HOPKINS

Max Frisch's short novel *Man in the Holocene* details the daily movements of an elderly man, living alone in a small village in the Western Alps, during a period of unusually heavy rain in early summer. Day after day the rain falls. The road – the only road that connects the valley to the world beyond – has been blocked by rock slippage: Herr Geiser – the novel's main character, and virtually its only one – listens in vain for the tooting three-note horn of the mail truck bringing communication and news from the city. Geiser is from the city himself – from Basel, where his only daughter still lives, five hours away – but upon retirement he has chosen to settle in Ticino: people can grow old anywhere, he remarks.

The rain lightens then returns, as does the heavy fog. Geiser learns to distinguish, and consequently classify, different types of thunder: simple; stuttering; echoing; rolling and bumping; drumming; hissing; bowling-pin-like; hesitant; blasting.

The electricity fails: Geiser must resort to candles for light and must dispose of the food stored in the deep-freeze before it rots. With neither television nor radio, Geiser takes to studying the 12-volume encyclopedia from his small library, laboriously copying out whole entries by hand as an aid to memory for, as he tells himself, there is no knowledge without memory. It occurs to him how much simpler it would be to cut out the entries with scissors and tack them to the walls. Soon his home – or at least those parts of his home that are panelled by wood, since the tacks do not stay fixed in the dampened, crumbling plaster – is a gallery of papers: cut-out charts of the geologic ages of the earth, illustrations of dinosaurs and lizards, word definitions, local historical information, biblical quotes.

Geiser distinguishes further types of thunder: groaning; chat-

## El cántico de las subidas

George Stolz

“La mente tiene montañas; acantilados precipitantes.  
Pavorosos, rectos, inexplorados por el hombre.  
En poco quizás los tenga quien nunca de ellos colgó.”

GERARD MANLEY HOPKINS

En su novela breve *El hombre aparece en el holoceno*, Max Frisch detalla las peripecias diarias de un anciano que vive solo en una aldea de los Alpes Occidentales durante un periodo de lluvias inusualmente intensas a comienzo de un verano. La lluvia cae un día y otro, y otro... La carretera, única conexión del valle con el mundo exterior, ha quedado bloqueada por un desprendimiento de piedras. Herr Geiser –protagonista y prácticamente único personaje de la obra– se esfuerza en vano por escuchar las tres notas del claxon del camión de reparto de correos que trae la comunicación, las noticias de la ciudad. El propio Geiser procede de la ciudad, concretamente de Basilea, a cinco horas de la aldea, en donde todavía reside su única hija. Al retirarse, decidió establecerse en el Tesino. Se puede envejecer en cualquier parte –afirma.

La lluvia remite pero sólo para regresar con más fuerza; y también la niebla. Geiser aprende a diferenciar, y por consiguiente a clasificar, los diversos tipos de truenos: el simple, el traqueteante, el que resuena, el que retiembla, el silbante, el que suena como una bolera, el vacilante, el que explota.

De pronto, la corriente eléctrica se corta y Geiser se ve obligado a recurrir a la luz de las velas y a deshacerse de los alimentos almacenados en el congelador antes de que se pudran. Sin televisión ni radio, Geiser se dedica a estudiar la enciclopedia de 12 volúmenes que guarda en su pequeña biblioteca y a copiar meticulosamente las entradas a mano para ayudar a la memoria ya que –como se dice a sí mismo– sin memoria no hay conocimiento. Se le ocurre que sería mucho más fácil recortar las entradas con tijeras y clavarlas en las paredes. Pronto, su casa –o al menos las paredes de su casa paneladas con madera, ya que las chinchetas no se fijan en el yeso húmedo y pelado– se convierte en

tering; cushioned; skidding; crackling; screeching; whispering. He suffers bouts of forgetfulness, not remembering why he is standing in front of the sink wearing his hat, why he has come into a room, how many days have passed. He notices a numbness in his left eyelid, a tight feeling above his left temple, a lingering headache. He considers but rules out suicide.

Geiser determines to strike out on foot despite the weather, to descend from the Swiss alpine village toward the Italian border where he can find transportation to the comfort of Basel. He packs his rucksack, methodically including a flashlight, a change of clothes, traveller's cheques, his passport, maps and a magnifying glass to read them. He departs at dawn: long after midnight he, Geiser, who as a young man had scaled the summit of the Matterhorn, barely manages to stumble back to his own home, soaked through, limbs aching and bruised.

Geiser shutters his windows. The electricity returns but Geiser does not come to the door when concerned neighbours ring the bell, nor does he answer the telephone. He finds himself lying at the bottom of the stairs, not remembering having fallen. His daughter, who has a key to the locked front door, arrives and talks to him as if talking to a child. She opens the windows; the draught blows Geiser's papers from the wall into a confused mess on the floor. Geiser does not care: nature needs no names, he has come to understand.

*Man in the Holocene* is a quiet novel of lapses and silences. There is a subdued musical quality, a sort of recitative in wait of an aria that never comes, to its sparseness, to its clipped sentences and fragmentary paragraphs, to the rhythms of its rests and pauses; it is a quality that extends even to the book's typography, with its generous spacing between paragraphs and its cut-out encyclopedia entries and illustrations indecorously inserted into the text on the page much as they are tacked onto Geiser's walls. But even within the novel's attenuation, Frisch's character Geiser has a powerful, discerning mind: so discerning, indeed, that it discerns its own encroaching diminishment. Hence the tragedy portrayed: a mind observing, observing itself, and thus conscious of its own waning powers, including those of observation. Geiser monitors his own deteriorating mental faculties with the same apprehension as he observes the signs of slippage and erosion in the rain-drenched mountain landscape surrounding him; just as each incipient flaw on the cliff-face bodes the catastrophe of a landslide or avalanche – "the whole mountain could begin to slide, burying the village forever" – so each lapse of his awareness, each slip of recall, threatens the catastrophe of the loss of the mind. And

una exposición de papeles: recortes con esquemas de las edades geológicas de la tierra, ilustraciones de dinosaurios y lagartos, definiciones de palabras, información histórica local, citas bíblicas. Geiser distingue todavía otros tipos de trueno: el gimiente, el parloteante, el amortiguado, el derrapante, el chisporroteante, el chirriante, el susurrante. Sufre ataques de olvido que le impiden recordar lo que le ha llevado a encontrarse de pie frente a la pila con el sombrero puesto, a entrar en una habitación concreta o el número de días transcurridos. Nota un entumecimiento en el párpado izquierdo, una sensación de opresión en la sien izquierda, un persistente dolor de cabeza. Llega a plantearse –aunque descarta– el suicidio.

Finalmente, decide echarse al mundo, a pie, a pesar del tiempo, y descender desde el pueblecito alpino suizo para alcanzar la frontera italiana en donde será posible encontrar un medio de transporte que le conduzca al confort de Basilea. Metódicamente, hace la mochila, en la que introduce una linterna, una muda de ropa, cheques de viaje, su pasaporte, mapas y una lupa para leerlos. Al amanecer, parte. Después de la medianoche, él, Geiser, que de joven había escalado a la cima del Cervino, consigue a duras penas regresar tambaleándose a su casa, empapado, magullado y con los miembros doloridos. Geiser cierra las contraventanas. La electricidad regresa pero Geiser no se asoma a la puerta cuando sus preocupados vecinos llaman al timbre. Tampoco responde al teléfono. Se sorprende a sí mismo tumbado, al pie de la escalera, sin recordar la caída. Su hija, que tiene una copia de la llave de la casa, llega y le habla como quien se dirige a un niño. Ella abre las ventanas; entonces, la corriente arranca los papeles de la pared mezclándolos desordenadamente sobre el suelo. A Geiser no le importa: ha comprendido que la naturaleza no necesita nombres.

*El hombre aparece en el holoceno* es una sosegada novela de intervalos y silencios, poseedora de una contenida calidad musical. Su economía, sus frases cortadas y párrafos fragmentados, los ritmos de sus descansos y de sus pausas la asemejan a una especie de recitativo que espera la llegada de un aria que nunca acaba de materializarse. Un rasgo que se extiende incluso a la tipografía del libro, con su generoso espaciado entre párrafos, sus recortes de las entradas de la enciclopedia y las ilustraciones insertadas sin recato en el texto, sobre la página, como recordando los recortes clavados en las paredes de Geiser. No obstante, a pesar de la attenuación de la novela, Frisch crea en Geiser un personaje poseedor de una mente poderosa, consciente; tan consciente que ni siquiera ignora su creciente deterioro. Y esa es la tragedia que se nos muestra, la de la mente que es capaz de ver,

with the mind goes not only all that which memory contains, but all that in which the mind believes, from a belief in the existence of the self to the belief in the existence of God. The threat is great indeed.

This identification of mind and mountain, worked by Frisch to such great effect in *Man in the Holocene*, immediately and inevitably calls up notions of that aesthetic category referred to as the sublime. From Longinus onward nearly all discussion of sublimity resorts at some point to mountain imagery (along with that of raging seas, starry skies, coursing rivers, roaring volcanoes, and the like, but especially that of mountains) in order to provide examples of a vastness in the face of which the mind can only respond with instinctive wonder and awe. At the same time, there is often at play in the use of such lofty language an implicit association between the visual perspective provided by great heights and the ‘elevated’ mind’s capacity for knowingness and perspicacity, a state for which Caspar David Friedrich’s *Wanderer Above a Sea of Fog* (‘above’ being key) provides an apt and even emblematic visual token. Even Kant – who probably never saw a mountain first-hand, but whose remarkable imagination was fuelled by the published travel reports of the Swiss alpinist and proto-geologist Horace-Bénédict de Saussure – feels free in his *Analytic of the Sublime* to refer to “shapeless mountain masses piled in wild disorder upon each other with their pyramids of ice.”<sup>1</sup>

Perhaps precisely because of his lack of first-hand knowledge of mountains, Kant’s discussion of the Sublime is intensely psychological in tenor, making his employment of the mountain-mind paradigm particularly complex and frequently abstract: moreover, as in Frisch’s novel, it is fundamentally reflexive. In the Kantian dynamic of the sublime, the mind, to its pain, contemplates the mountain’s vastness, only to find its contemplation soon thrown back, to its pleasure, upon itself. Kant is explicit in this: the mountain is not, in and of itself, sublime; sublimity resides in the mind of the subject ‘judging’. The aesthetic judgment – or perhaps the basic human emotion – of sublimity is triggered by observation, but sublimity does not reside in the thing observed: it is in the mind, in the observing mind and the mind observed which, in Kant’s telling term, is consequently ‘moved’.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Kant, E. 1914. *Critique of Judgment*. London: Macmillan and Co. (Translated by J. H. Bernard). Reprinted 2005, New York: Dover Publications. P. 70

<sup>2</sup> “The mind feels itself moved in the representation of the sublime in nature... This movement may (especially in its beginnings) be compared to a vibration, i.e. to a quickly alternating attraction towards, and repulsion from, the same object” P. 72

de verse a sí misma y que, por tanto, es plenamente consciente de la merma de sus capacidades, incluyendo la de ver. Geiser observa el declive de sus facultades mentales con la misma aprensión con la que contempla los signos de desprendimiento y erosión en el montañoso paisaje bañado por la lluvia que le rodea. De igual forma que cada pequeño desperfecto en la pared de la roca anuncia la catástrofe del corrimiento de tierras o la avalancha –“la montaña entera podría comenzar a desprenderse sepultando la aldea para siempre”– así, cada fallo de su conciencia, cada error de su memoria, augura la catástrofe de la pérdida de su mente. Y con ello no sólo se va todo cuanto la memoria contiene, sino también todo aquello en lo que la mente cree, desde la creencia en la existencia del Yo a la creencia en la existencia de Dios. Una amenaza verdaderamente grave.

Esa identificación de mente y montaña que Frisch recrea con tanta eficacia en *El hombre aparece en el holoceno*, sugiere, de manera inmediata e inevitable, nociones de esa categoría estética que conocemos por lo “sublime”. De Longino en adelante, prácticamente todos los debates sobre lo sublime han recurrido, en un momento u otro, a imágenes de montañas (también de mares embravecidos, de cielos estrellados, de ríos de agitadas aguas, de volcanes rugientes, pero sobre todo, de las de montañas) para ofrecer ejemplos de esa enormidad frente a la cual la mente sólo puede responder con un pasmo y un sobrecogimiento instintivos. Al mismo tiempo, a menudo, el uso de ese lenguaje trascendente sugiere la existencia de una asociación implícita entre la perspectiva visual que proporcionan las grandes alturas y la “elevada” capacidad de la mente para el conocimiento y la perspicacia, un estado del que el *Caminante sobre el mar de niebla* de Caspar David Friedrich (la palabra “sobre” en el título ofreciendo la clave) representa un acertado e incluso emblemático símbolo visual. El mismo Kant –que seguramente nunca tuvo una experiencia directa de la montaña pero cuya prodigiosa imaginación se alimentó de los reportajes de viajes publicados por el alpinista y proto-geólogo suizo Horace-Bénédict de Saussure– se siente libre en su *Ánalysis de lo Sublime* para hablar de las “informes masas montañosas apiladas en salvaje desorden unas sobre otras con sus pirámides de hielo”<sup>1</sup>.

Seguramente, esa falta de vivencia de la montaña es lo que dota al estudio de lo sublime de Kant de su tono marcadamente psicológico, con un uso del paradigma montaña-mente que resulta

<sup>1</sup> Kant, E. 1914. *Critique of Judgment*. Londres: Macmillan and Co. (Traducción de J. H. Bernard). Reimpresión en 2005, Nueva York: Dover Publications. P. 70

Thus in Kant's formulation it becomes clear that the sublime is not a static condition, but is rather a sequence, characterised by oscillatory movement. It does not entail a single transcendent process of unification, but rather of separation, of differentiation, even of dissociation and pain. But this pain is always purposive<sup>3</sup>, precisely because it induces further mental self-reflection that reaffirms the enduring existence and validity of those same powers of reflection. Ultimately, the movement-based mental process of the sublime is transformative; and, having been transformed, the mind reveals itself to be fundamentally mutable. Hence its strength.

But hence also its vulnerability. This underlies Kant's entire schema; if, as Kant writes, the mind bears a "consciousness of its own strength," it must be conscious of other states and aspects of itself as well, states and aspects without which the stutter-stepped sequence of the sublime could not occur at all. Such was the basis for Frisch's brilliant stroke in *Man in the Holocene* – to maintain the psychologically resonant mountain-mind metaphor intact, yet to extend it on its own terms, to allow it to grow, to mature, to age even into tremulous old age, with a result that comes across as more faithful to what most of us ever experience in our own lives than that of the heedless, healthy and presumably wealthy young men in quest of rapturous Romantic self-discovery. And once begun, further such extension is not only possible but indeed inexorable, for mutability encompasses a wider range of alternatives to invulnerable stasis – multiplicity and variability, contradiction and superposition (to 'be of two minds'), degeneration, delicacy and doubt, to name but a few – and only the most obtuse take vulnerability to be entirely synonymous with weakness. Indeed, without the mind's mutability – its capacity to observe itself observing, and its capacity to change – there would be no consciousness in the first place, and consciousness *per se*, as Arthur Danto concludes in his own essay on the sublime<sup>4</sup>, is wondrous, more wondrous and awe-inspiring than any mountain masses or raging seas. It is "the marvel of consciousness," as Danto recounts Nabokov's description of it, "that sudden window swinging open on a sunlit landscape amid the night of non-being." It is sublime.

<sup>3</sup> "The *quality* of the feeling of the sublime is that it is a feeling of pain ... which pain, however, is represented at the same time as purposive. This is possible through the fact that the very incapacity in question discovers the consciousness of an unlimited faculty."

<sup>4</sup> Danto, A. 2003. 'Beauty and Sublimity' in *The Abuse of Beauty*. Chicago: Open Court Press.

especialmente complejo y frecuentemente abstracto y que, como en la novela de Frisch, es esencialmente reflexivo. En la dinámica kantiana de lo sublime, la mente contempla con pesar la vastedad de la montaña pero para comprobar enseguida, y no sin placer, cómo esa contemplación se vuelve sobre sí misma. Kant no ahorra explicaciones: la montaña no es, en sí o de por sí, sublime; lo sublime es una cualidad que reside en la mente del sujeto que "juzga". Es la observación la que desencadena el juicio estético –o quizás la emoción humana elemental– de lo sublime, pero lo sublime no reside en la cosa observada, sino en la mente, en la mente que observa y en la mente observada que, recurriendo al elocuente término de Kant, se ve como resultado "conmovida".<sup>2</sup>

Así, lo que la formulación kantiana deja claro es que, más que una condición estática, lo sublime es una secuencia caracterizada por el movimiento oscilatorio, que no entraña un único proceso trascendente de unificación, sino más bien de separación, de diferenciación e incluso de disociación y de dolor. Pero un dolor que es siempre intencional<sup>3</sup> precisamente porque es origen de una autorreflexión mental más profunda y, en última instancia, de una reafirmación de la perdurable existencia y validez de esos mismos poderes de reflexión. Al final, ese proceso mental de lo sublime basado en el movimiento posee un carácter transformador; y, una vez transformada, la mente se revela como algo fundamentalmente mutable. De ahí su poder.

Pero de ahí, también, su vulnerabilidad, un rasgo que subyace a todo el planteamiento de Kant ya que, si como Kant escribe, la mente "es consciente de su propio poder", deberá serlo también de otros estados y aspectos de sí misma, estados y aspectos sin los cuales la secuencia interrumpida de lo sublime nunca se llegaría a producir. Y esa es la base del brillante logro de Frisch en *El hombre aparece en el holoceno*: mantener intacta la metáfora montaña-mente con su resonancia psicológica, pero ampliéndola sobre sus propios términos, haciéndola crecer, madurar, envejecer hasta una edad avanzada y temblorosa, para conseguir que la veamos como algo más fiel a lo que la mayor parte de nosotros experimentaremos en nuestras

<sup>2</sup> "La mente se siente, en sí misma, *conmovida* en la representación de lo sublime en la naturaleza ... Un movimiento que (sobre todo en sus inicios) cabe comparar al de la vibración, es decir: a una rápida alternancia entre la atracción hacia y la repulsión desde un mismo objeto." P. 72

<sup>3</sup> "La *cualidad* del sentimiento de lo sublime consiste en un sentimiento de dolor ... un dolor que, sin embargo, se representa al mismo tiempo como intencional, lo que es posible por el hecho de que la propia incapacidad en cuestión revela la conciencia de una facultad ilimitada."

A revisiting of the changed but enduring relationship between minds and mountains – the template of the sublime – runs through *There is No Road*; above all, it is seen in the insistent and recurring role of what is referred to as ‘collective intelligence’, a hallmark of our time and a defining characteristic of much of the work in this exhibition.

For instance, in Ibon Aranberri’s *Exercises on the North Side*, sun-drenched, snow-capped mountains are inexpertly filmed by the expert mountaineers who are climbing them. The mountaineers are a tight-knit team, and they are focused; the mental lens through which they survey that which they will soon ascend is practical rather than artistic, keener on locating safe toe-holds in the rock than framing glorious vistas of the whole. As such the work presented to the viewer – an intense, 19-minute colour film, silent and enigmatic and beautiful, itself a collaborative effort on various levels before reaching the exhibition space – becomes a metaphor for the critical analysis process itself, so fixedly and insistently and even distortingly rooted in its object. We are far from the solitude of Caspar David Friedrich’s wanderer here: knowledge here does not result from being ‘above’.

Similarly, Erika Tan’s *The Syntactical Impossibility of Approaching with a Pure Heart* injects a sort of turbo-charged overdrive to the peripatetic tradition of Hokusai and Hiroshige by presenting not only multiple views of Mount Fuji, but by availing herself of the multiple viewpoints of multiple others culled from the Internet’s ever-multiplying super-abundance of information. The traditional tenet that reality is composed of multiple, shifting viewpoints, with no fixed centre, a tenet basic to the Buddhist teachings of Japan, is exploded exponentially: does infinity times infinity equal infinity? The resulting collaborative installation thus incorporates and furthers this collective or social element, very much in keeping with the mountain’s continuing social function as collective symbol in Tokyo and beyond: regardless of whether Fuji is visible or not, the idea of Fuji will be found in minds everywhere.

The unsettling mountain imagery of A K Dolven’s *ahead* overlaps with the earlier cited works but to a markedly different effect. The ground-cover of fallen snow that fills the photographic frame, while sharpening the outline of the human figures for which it provides a backdrop, simultaneously abstracts all spatial reference: were it not for the movement of those figures, we would have no way of determining which way the snow-covered ground slopes, if at all. But we do know, for we witness the figures struggling desperately uphill,

propias vidas, que a esos inconscientes, sanos y seguramente ricos jóvenes en pos de un embelesado y romántico autodescubrimiento. Una expansión que, una vez iniciada, sería no solamente susceptible de superarse sino obligado a hacerlo, ya que la mutabilidad implica un espectro mayor de alternativas a la estasis invulnerable –multiplicidad, variabilidad, contradicción, superposición, debilidad, delicadeza o duda, por nombrar sólo alguna – y sólo los obtusos toman la vulnerabilidad como sinónimo exacto de debilidad. De hecho, sin la mutabilidad de la mente –sin su capacidad de observarse observar, y su capacidad de cambiar– no habría siquiera conciencia. Además, como Arthur Danto concluye en su propio ensayo sobre lo sublime<sup>4</sup>, la conciencia en sí es maravillosa, más maravillosa e imponente que cualquier masa montañosa o furioso mar. “La maravilla de la conciencia es”, como Danto escribe recordando la descripción de Nabokov, “esa ventana que se abre de repente a un paisaje iluminado por el sol en medio de la noche del no ser”. Sublime.

Gran parte de las obras presentes en *There is No Road* revisan esas relaciones, cambiadas pero perdurables, entre mentes y montañas que conforman el paradigma de lo sublime. Sobre todo, se ve esta revisión en el papel insistente y recurrente de lo que se llama “inteligencia colectiva”, el sello de nuestros tiempos y una característica que define gran parte de la obra en esta exposición.

Así, en *Exercises on the North Side* de Ibon Aranberri, unas montañas bañadas por el sol y coronadas por la nieve son torpemente filmadas por los expertos montañeros que las escalan. Unos montañeros que componen un equipo muy unido y muy centrado en lo que hacen, por lo que el prisma mental desde el que observan lo que están a punto de escalar es de naturaleza más práctica que artística, más centrado en localizar un asidero seguro para sus pies que en plasmar unas espectaculares vistas del conjunto. Como tal, la obra que se presenta al espectador –un intenso filme en color de 19 minutos, mudo, enigmático y hermoso y que en sí mismo entraña un esfuerzo de colaboración a varios niveles hasta llegar al espacio expositivo–, se encuentra tan fija, insistente y distorsionadamente enraizada en su objetivo que deviene en metáfora del proceso mismo de análisis crítico. Nos encontramos, aquí, lejos de la soledad del caminante de Caspar David Friedrich; aquí la sabiduría no es resultado de estar “por encima.”

<sup>4</sup> Danto, A. 2003. “Beauty and Sublimity” en *The Abuse of Beauty*. Chicago: Open Court Press.

transporting a body identifiable as human but as little more than that. As with Aranberri's mountaineers and Tan's anonymous contributors, theirs is a collective effort, yet there is something much more ritualistic to it – are they bringing this body uphill to safety, or to sacrifice? – something psychologically archetypal, something drawn from myth, some Sisyphean punishment meted out for some unspecified sin. They slip and stumble; they exhaust themselves; they help each other; they fail. And they do so collectively.

Related motifs appear and reappear in varying degrees of explicitness throughout *There is No Road*. In *El aliento de Chomolugma* Gabriel Díaz fragments views of Everest, but does so only in order to re-compress them in space and time, attaining an overview not from a geographic height but from a different dimension, a raised temporal vantage point. Axel Antas' *Landscape* offers a painterly study of light and colour and vaporous textures, a camera fixed on a meadow, with nothing moving but the ever-so-slight lifting and settling of the fog – until, for a thrilling instant, a dark bird swoops by, a harbinger of Wallace Stevens' lines "When the blackbird flew out of sight / It marked the edge / Of one of many circles." Alexander & Susan Maris' *Uriel* proceeds implacably, circling the mountain peak through the course of a day, the light and shadow in constant change along with the camera's constant motion.

In all this revisiting of the sublime that is characteristic of the mountain imagery found in *There is No Road*, movement is brought to the fore, in contrast to much earlier mountain imagery in art, yet still very much in keeping with Kant's paradigmatic formulation. But the same subject matter also invokes a less visible but no less profound aspect of the exhibition.

As discussed earlier, the movement-based process of the sublime is ultimately a transformative one: the mind returns to itself, still itself, but changed nonetheless (like Roberto Lorenzo's palindrome entitled *La ruta nos aportó otro paso natural*.) In this, the process of the sublime approximates a pilgrimage, a pilgrimage to the limits of the mind – and the notion of pilgrimage is what lends *There is No Road* its most powerful undercurrent. A pilgrimage is not simply a long or difficult voyage. For a pilgrimage to attain its completion, the pilgrim must return to the place of departure: transformed, but returned. The voyage is circular, reflexive, a song of descent as well as ascent. The pilgrimage sites and mountains themselves may be held sacred – Ararat, Olympus, Sinai, Shasta, Kailas, Kilimanjaro, Katadhin, Tai Shan, Carmel, Agung, Athos, Everest – but in the

De igual modo, *The Syntactical Impossibility of Approaching with a Pure Heart* de Erika Tan imprime un elemento de aceleración a la tradición peripatética de Hokusai y Hiroshige, no sólo por las múltiples visiones del Monte Fuji que nos ofrece, sino también por su uso de un gran número de puntos de vista de muchos otros encontrados entre la creciente sobreabundancia de información de la Red. La tradicional premisa de que la realidad se compone de múltiples y cambiantes puntos de vista que carecen de un centro fijo, un principio básico a las enseñanzas del budismo japonés, explota aquí exponencialmente: la multiplicación del infinito por el infinito, ¿nos dará infinito? La instalación colaborativa resultante incorpora y ahonda en ese componente colectivo y social muy en la línea de la continua función social de la montaña como símbolo colectivo en Tokio y más allá: tanto si el Monte Fuji es visible como si no, la idea del Fuji está presente en mentes de todo el mundo.

La inquietante imaginería de montaña presente en *ahead*, la obra de A K Dolven, coincide con la de las obras antes citadas pero con unos resultados bien distintos. Aquí, la nieve en el suelo que colma el encuadre fotográfico contribuye a resaltar el contorno de las figuras humanas a las que sirve de fondo a la vez que abstrae toda referencia espacial: de no ser por el movimiento de esas figuras, no seríamos capaces de determinar la inclinación de la ladera cubierta de nieve. Algo que conseguimos al ver las figuras luchando desesperadamente montaña arriba mientras transportan un cuerpo que identificamos como humano, pero poco más. Como ya veímos en los escaladores de Aranberri y en los anónimos colaboradores de Tan, el suyo es un esfuerzo colectivo aunque con una dosis considerablemente mayor de ritualismo –¿llevan el cuerpo hacia lo alto de la montaña para salvarlo, o para sacrificarlo?– con algo de arquetipo psicológico, algo sacado del mito, algo de penitencia sisífrica impuesta como pena a un castigo indeterminado. Resbalando, tropezando, agotándose, ayudándose entre sí, fracasando. Y siempre colectivamente.

Motivos relacionados con ése aparecen y reaparecen con varios grados de explicitud a lo largo y ancho de *There is No Road*. En *El aliento de Chomolugma*, Gabriel Díaz fragmenta vistas del Everest, pero lo hace para volver a comprimirlas espacial y temporalmente, logrando una visión panorámica que tiene su origen no en una altura geográfica, sino en una dimensión diferente: un elevado punto de observación temporal. *Landscape*, de Axel Antas, ofrece un estudio pictórico de la luz y el color de texturas vaporosas, con una cámara fija colocada en un prado que no registra otro movimiento que el levísimo

spiritual voyage of pilgrimage, as in the mental voyage of the sublime, the road leads back to the starting place.

GEORGE STOLZ

is an independent critic and curator based in Madrid. His writing has appeared in *ARTnews*, *Art Review*, *New York Times*, *Atlantic Monthly* and elsewhere. Recent curatorial projects have included a film programme of Hollis Frampton's complete filmography at MACBA and the exhibition *Sol LeWitt: Photography* in various European venues.

despejarse y volver a caer de la niebla; hasta que, por un cautivador instante, un pájaro oscuro cruza la escena en picado, como si anunciara los versos de Wallace Stevens: “Cuando el mirlo voló más allá de mi vista / marcó el borde / de uno de los muchos círculos”. *Uriel*, de Alexander y Susan Maris, avanza implacablemente, rodeando durante un día la cima de la montaña, con la luz y la sombra cambiando todo el tiempo en paralelo al movimiento constante de la cámara.

En toda esta revisión de lo sublime característica de la imaginería de montaña que vemos en *There is No Road*, el movimiento se pone en primer plano, al contrario de lo que ocurre con la imaginería de montaña anterior, pero todavía conectada con la formulación paradigmática kantiana. Pero esa misma temática sugiere también un aspecto menos visible, pero no por ello menos profundo, de la muestra. Como ya hemos dicho, el proceso de lo sublime –un procesos basado en el movimiento– es en última instancia transformador: la mente retorna a sí misma siendo, todavía, ella, pero inevitablemente alterada (como en el título-palíndromo de Roberto Lorenzo *La ruta nos aportó otro paso natural*). En esto, el proceso de lo sublime se asemeja a una peregrinación, una peregrinación al límite de la mente, y la noción del peregrinar es lo que dota a *There is No Road* de su más poderosa corriente subterránea. La peregrinación es algo más que un viaje largo y difícil. La peregrinación acaba sólo con el regreso del peregrino al lugar de origen, transformado, pero de regreso. El viaje es, por tanto, circular, reflexivo, un cántico de bajadas igual que de subidas. Los lugares de peregrinaje pueden ser considerados, como las propias montañas, sagrados –Ararat, Olimpo, Sinaí, Shasta, Kailas, Kilimanjaro, Katadhin, Tai Shan, Carmelo, Agung, Athos, Everest– pero en el viaje espiritual del peregrinaje, como en el viaje mental de lo sublime, el camino conduce de regreso al punto de partida.

GEORGE STOLZ

es un crítico de arte y comisario independiente afincado en Madrid. Sus escritos han aparecido en *ARTnews*, *Art Review*, *New York Times*, *Atlantic Monthly* y en otras publicaciones. Entre sus últimos proyectos curatoriales destacamos un ciclo de la filmografía completa de Hollis Frampton en el MACBA y la muestra *Sol LeWitt: Photography*, itinerante por varios centros expositivos europeos.





*Man in the Snow* 2006

*Population* 2007 / 2008

*Man in the Snow*, una proyección de vídeo de un *loop* filmico, consiste en la filmación de imágenes en blanco y negro y con grano de un hombre ataviado con ropa de montaña que escala la pared de un pico. La lucha del alpinista contra las condiciones de la escalada y contra unos elementos en aparente deterioro guarda relación con el modo de presentación elegido. Una imagen en sí brumosa y ambigua dotada de la calidad onírica y apagada del material de archivo queda aun más desvaída incluso por la proyección sobre la pared blanca de una sala provista de iluminación natural.

El video se acompaña de más de 200 de los pájaros de madera, deformes y carbonizados, que componen la pieza *Population* de los mismos artistas, cuya cualidad abigarrada y serial actúa como un extraño recordatorio de la penosa apariencia de penitentes y peregrinos al final de su viaje.

A video projection of a short film loop, *Man in the Snow* is composed of grainy black-and-white footage of a man in full mountain gear making his way up the face of a mountain. The climber's struggle with the nature of the ascent, and with the apparently deteriorating elements, is echoed in the mode of presentation, in which the already foggy and ambiguous image (which has the dream-like and faded quality of archive film) is whited-out further by its projection onto a white wall in a room with natural light.

The video is accompanied by over 200 of the misshapen, burnt wooden birds that make up the artists' piece, *Population*, whose huddled, serial quality is strangely reminiscent of the exhausted look of penitents or pilgrims at the end of their journey.



*Man in the Snow*, 2006

---

Born Switzerland, 1968 & 1966.  
Live and work in Zurich. Recent  
exhibitions include Sharjah Biennial;  
Kunsthaus Aarau; Ikon Gallery,  
Birmingham; Museum Folkwang, Essen.

---

Nacidos en Suiza en 1968 y 1966.  
Viven y trabajan en Zúrich. Exposiciones  
recientes: Sharjah Biennial; Kunsthause  
Aarau; Ikon Gallery, Birmingham;  
Museum Folkwang, Essen.

*Population*, 2007/2008







Annabel Howland

*Separated Flow (Between Mountains and Sea)* 2008

La última producción de recortables de pared de gran formato de Annabel Howland, encargados por LABoral para el emblemático espacio de su vestíbulo, consiste en un sugerente y dinámico *collage* fotográfico que se extiende a lo largo de muchos metros. Cortados en formas que recuerdan hitos topográficos, buscando la geometría virtual de las marcas sobre un mapa, las imágenes de Howland de un mar agitado e incansable adquieren la forma brumosa y casi onírica de una vasta cordillera en la que olas y estelas devienen laderas y picos, y en las que el ojo, liberado de la gravedad, se pierde por múltiples líneas de fuga. Combinando el barrido panorámico óptico con el placer del primer plano de su íntima tactilidad, *Separated Flow* abre para nosotros un espacio de fantasía y ensueño. Sus contornos complejos y su solidez imaginaria ocultan la realidad material de la que está hecha. Al subrayar esa necesidad que tenemos los humanos de trazar un camino por el mundo, la obra de Howland nos recuerda, al mismo tiempo, la condición efímera e insustancial de todos los caminos.

The latest of Annabel Howland's large-scale wall-based cut-outs, specially commissioned for the distinctive foyer space at LABoral, is a dynamic, evocative photographic collage, stretching over many metres. Cut into shapes that resemble topographical features, aspiring to the virtual geometry of marks on a map, Howland's images of a restless, churning sea take on the hazy, almost dream-like form of a vast mountain range, in which waves and wakes become slopes and peaks, and in which the eye, cut free from gravity, follows multiple lines of flight. Combining a panoramic optical sweep with the close-up pleasures of an intimate tactility, *Separated Flow* opens up a space of fantasy and reverie; its complex contours and its illusion of solidity belying the material from which it is weaved. Highlighting a human need to trace the line of a path through the world, Howland's work also reminds us of the ephemeral, insubstantial nature of any path that is made.



---

Born Great Britain. Lives and works in Amsterdam. Recent exhibitions include Futura, Prague; King's Lynn Art Centre, Arti et Amicitiae, Amsterdam; Witte de With, Rotterdam.

Nacida en Gran Bretaña. Vive y trabaja en Ámsterdam. Exposiciones recientes: Futura, Praga; King's Lynn Art Centre, Arti et Amicitiae, Amsterdam; Witte de With, Róterdam.

Ergin Çavuşoğlu



*Fog Walking* 2007

Otra obra de vídeo monocanal con la carretera entre nubes (en esta ocasión envuelta en bruma marina), *Fog Walking* de Ergin Çavuşoğlu fue rodada en la costa francesa del Golfo de Vizcaya, cerca de la frontera con España. Al son de una banda sonora casi imperceptible de Stravinsky y del murmullo continuo del océano, este *loop* de siete minutos muestra una serie de sorprendentes secuencias en las que casas, acantilados y hasta una estatua de Cristo, emergen a través del tiempo atmosférico. De una sensibilidad casi gótica, la pieza subraya la calidad elemental del litoral atlántico local pero aludiendo, al mismo tiempo, a la tradición pictórica del paisaje marino.

Another single-channel video work in which the road ahead is clouded (this time by encroaching sea mist), Ergin Çavuşoğlu's *Fog Walking* was shot along the French coast of Biscay, near the border with Spain. Set to the almost imperceptible soundtrack of Stravinsky, and the continuous rumble of the ocean, this seven-minute loop features a number of startling sequences in which houses, cliffs, and even at one point a statue of Christ, emerge through the veil of the weather. Almost Gothic in its sensibility, it highlights the elemental quality of the local Atlantic seaboard, while alluding to the painterly tradition of the seascape.



---

Born Bulgaria, 1968. Lives and works in London. Represented Turkey at the 50<sup>th</sup> Venice Biennale. Recent exhibitions include Kunstverein Freiburg; 8<sup>th</sup> Istanbul Biennial; NGCA Sunderland; Dundee Contemporary Arts; Schirn Kunsthalle, Frankfurt.

---

Nacido en Bulgaria en 1968. Vive y trabaja en Londres. Representó a Turquía en la 50 Bienal de Venecia. Exposiciones recientes: Kunstverein Freiburg; 8<sup>a</sup> Bienal de Estambul; NGCA Sunderland; Dundee Contemporary Arts; Schirn Kunsthalle, Fráncfort.



Landscape, 2006

Born Finland, 1976. Lives and works in London. Recent exhibitions include Rokeby, London; Spacex, Exeter; Heino Gallery, Helsinki.

Nacido en Finlandia en 1976. Vive y trabaja en Londres. Exposiciones recientes: Rokeby, Londres; Spacex, Exeter; Heino Gallery, Helsinki.

## Axel Antas



### *Landscape* 2006 *Structures for Birds* 2007

Confiriendo a su imaginería deliberadamente vaga un toque de esa romántica condición sublime que recorre la historia de la pintura de montaña, esta proyección de vídeo monocanal del artista finlandés Axel Antas se rodó en un rincón remoto de los Pirineos, en la frontera entre Francia y España. Al igual que en otras obras de la exposición, se nos confronta aquí con la sensación de umbral entre sueño y realidad, entre la visión y la presencia de un obstáculo tan fuerte como el que resulta de ese momento en el que la neblina de la mañana, que cubre casi por completo la montaña, parece comenzar a despejarse para volver a inundar, más incluso, el encuadre.

El vídeo se acompaña de tres fotografías de gran formato de la serie *Structures for Birds*, también realizadas por Antas en los Pirineos.

Infusing its deliberately nebulous imagery with a glimmer of the Romantic sublime that appears throughout the history of mountain painting, this single-channel video projection from the Finnish artist Axel Antas was shot, in a remote part of Pyrenees, on the borders between France and Spain. As with other works in the exhibition, there is a sense of a threshold between dream and waking, between vision and the presence of an equally strong obstacle to vision, as the early morning mist which almost totally veils the mountain landscape behind it appears to lift, but then only drifts further and further across the frame.

The video is accompanied by three large photographs from Antas' *Structures for Birds* series, also taken in the Pyrenees.



Structures for Birds, 2007

Alexander & Susan Maris



*Uriel* 2008

La peregrinación más reciente de Alexander & Susan Maris a montañas icónicas, plasmada en esta circunnavegación filmica al Picu Uriellu, en los Picos de Europa, revela los diversos aspectos y perfiles topográficos de este hito montañoso en una serie de vistas específicas tomadas en varias paradas durante el curso de un día imaginario. Organizada en ocho “capítulos” que se corresponden con las “horas” canónicas de la iglesia del cristianismo primitivo o la Edad Media, y aludiendo también a los ocho festivales del fuego del antiguo calendario celta, *Uriel* registra el paso del tiempo desde un etéreo amanecer de montaña a la “hora mágica” previa al ocaso, en una memorable procesión de imágenes que contrastan la impronta elemental del paisaje de montaña con la fugaz presencia de la subjetividad humana.

The latest of Alexander & Susan Maris’ pilgrimages to iconic mountains, this filmic circumnavigation of Picu Uriellu in the Picos de Europa reveals the different facets, and topographical profiles, of this landmark mountain in a series of locked-off views, taken at various stopping-off points during the course of an imaginary day. Structured in eight ‘chapters’ which correspond to the canonical ‘hours’ of the early Christian/medieval church, and also allude to the eight firefestivals of the ancient Celtic calendar, *Uriel* marks the passage of time, from an ethereal mountain dawn to the ‘magic hour’ before twilight, in a procession of memorable images, contrasting the elemental imprint of the mountain landscape with the fleeting presence of human subjectivity.



---

Live and work in Glasgow. Recent exhibitions include Norwich Castle Museum and Gallery; Dilston Grove, London; CCA, Glasgow.

---

Viven y trabajan en Glasgow.  
Exposiciones recientes: Norwich Castle Museum and Gallery; Dilston Grove, Londres; CCA, Glasgow.



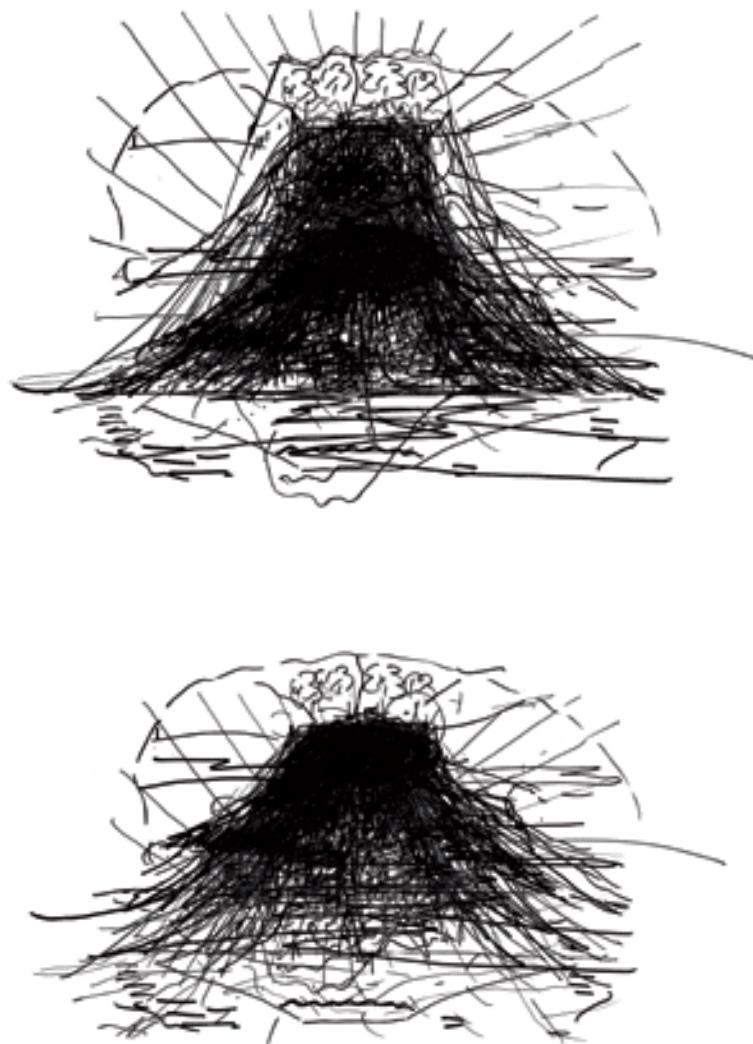


Erika Tan

*The Syntactical Impossibility  
of Approaching with a Pure Heart* 2008

Todo un despliegue de visiones diferentes del Monte Fuji, esta compleja instalación de componentes múltiples creada por Erika Tan supone un cautivador y sugerente retrato de la montaña más emblemática de Japón, así como una meditación de mayor calado sobre las dificultades y los caprichos de la representación. Al aludir a la leyenda popular que sostiene que el Fuji sólo se hace visible a quien se aproxima a él con un “corazón puro”, Tan especula sobre la posibilidad, incluso remota, de algo tan inocente, sabiendo que se trata de uno de los hitos naturales más reproducidos y reconocibles del planeta (desde maestros de la pintura a embelesados turistas). Los dibujos de su conocida silueta realizados por personas diferentes o las infinitas imágenes disponibles en Internet sirven a Tan para realizar un montaje de ese inventario de impresiones recibidas con el único video realizado en “vivo” de la montaña, muy apropiadamente cubierta por un manto de niebla.

Comprising an array of different views of Mount Fuji, Erika Tan's complex multi-part installation is an engaging and evocative portrait of Japan's most iconic mountain, as well as a wider meditation on the difficulties, and the vagaries, of representation. Alluding to the popular story that Fuji only fully reveals itself to someone approaching with a 'pure heart', Tan speculates on whether such an innocent address is even remotely possible, knowing what we know already of one of the planet's most reproduced and recognisable landmarks, and the untold numbers of people (from master painters to gawking tourists) who have fixed it in their sights. Orbiting around the mountain, and tracing its repeated outline in people's spur-of-the-moment drawings, or in the countless J-pegs of it available over the internet, Tan assembles an inventory of received impressions, with the only 'live' video of the mountain, instructively, lost in a blanket of fog.



Mean, Base, Peak, 2008

Born Singapore, 1967. Lives and works in London. Recent exhibitions include Singapore Biennial; Centre A, Vancouver; South London Gallery/ICA; ZKM, Karlsruhe.

Nacida en Singapur en 1967. Vive y trabaja en Londres. Exposiciones recientes: Bienal de Singapur; Centre A, Vancouver; South London Gallery/ICA; ZKM, Karlsruhe.



*On a Clear Day, 2008*



Roberto Lorenzo



*La ruta* 2008

Como el palíndromo que acompaña a la obra, *La ruta* de Roberto Lorenzo se despliega a lo largo de un itinerario preestablecido y señalado, fijado para el artista por la célebre escaladora asturiana Rosa Fernández, con quién Lorenzo había colaborado con anterioridad en el montaje de una serie de videos que registran sus éxitos en la ascensión a algunas de las cumbres más elevadas del planeta. Pero aquí, más que la elevada senda de los imponentes picos, la ruta seguida atraviesa un paisaje local que Fernández conoce a la perfección, concebida en un tono que sustituye la aventura épica por el descubrimiento cotidiano, y confirmando la idea de que en cualquier viaje realizado sobre las huellas de otro la mirada será siempre nueva y diferente. La cámara de Lorenzo irradiia un sentimiento de encantamiento y asombro, haciendo suyo, en su impulso hipnótico de “paso a paso”, el camino que le ha sido legado.

Like the Spanish-language palindrome that accompanies the piece, Roberto Lorenzo's *La ruta* unfolds along a pre-ordained and appointed route – one set down for the artist by the celebrated Asturian climber Rosa Fernández, with whom Lorenzo has collaborated (as editor) on a series of videos recording her successful ascents of some of the world's highest summits. Here, rather than the high road of majestic mountain peaks, the path to be followed runs through a local woodland landscape Fernández knows intimately; played out in a key that eschews epic adventure in favour of everyday discovery. Confirming the maxim that any journey in someone else's footsteps is always seen through a fresh pair of eyes, Lorenzo's camera radiates a feeling of enchantment and wonder and, in its hypnotic step-by-step momentum, makes the road he has inherited his own.



---

Born Spain, 1968. Lives and works in Oviedo. Recent exhibitions include Galería Vértice, Oviedo; Espacio Líquido, Gijón.

---

Nacido en España en 1968. Vive y trabaja en Oviedo. Exposiciones recientes: Galería Vértice, Oviedo; Espacio Líquido, Gijón.



lårutanosaportóotropasonatural





Gabriel Díaz



### *El Aliento de Chomolugma* 2005

Esta instalación videográfica de cuatro pantallas del artista español Gabriel Díaz ofrece una visión fragmentada pero hipnótica, y enormemente lírica, de la hoy continuamente conquistada, pero no por ello menos icónica y vedada, cima del Everest. Cuatro cámaras fijas registran las diferentes caras de la montaña, moviéndose de una a otra durante las diversas horas del día y grabando con sutileza los cambios atmosféricos y las fluctuaciones de la luz. Un uso sencillo, aunque elegante, del transcurrir del tiempo en las imágenes que resulta a la vez numínico y perturbador, con el paso onírico de la luz restituyendo una suerte de halo sagrado a un hito natural que, aunque representado hasta la saciedad, continúa conservando toda su majestad.

This four-screen video installation by Spanish artist Gabriel Díaz offers a fragmented but hypnotic and highly lyrical view of the now routinely conquered but still iconic and forbidding peak of Mount Everest. Four fixed cameras record subtly different faces of the mountain, cycling through different hours of the day, and recording changes in the weather and fluctuations of the light. This simple but elegant use of time-lapse images is both numinous and haunting; the dream-like passage of light and time restoring a kind of sacred aura to this much represented but still imperious natural landmark.

---

Born Spain, 1968. Lives and works in Madrid. Recent exhibitions include MNACRS, Madrid; Museo Barjola, Gijón; Galería Salvador Díaz, Madrid; CGAC / Museo das Peregrinacions, Santiago de Compostela.

---

Nacido en España en 1968. Vive y trabaja en Madrid. Exposiciones recientes: MNACRS, Madrid; Museo Barjola, Gijón; Galería Salvador Díaz, Madrid; CGAC / Museo das Peregrinacions, Santiago de Compostela.

asonatural





*ahead* 2008

*ahead* muestra una ladera de montaña cubierta de nieve, con las pequeñas formas de un grupo de figuras con ropas oscuras ascendiendo lenta y dificultosamente. Formando una especie de cinta de transporte humana cargando a uno de los viajeros de espaldas a la montaña, las figuras nos recuerdan a un grupo de penitentes medievales en un extraño viaje de redención a través de la naturaleza. Las connotaciones existenciales/religiosas de la obra quedan realzadas tanto por su textura luminosamente pictórica como por su escala. Rodada en vídeo de alta definición, la pieza se proyecta en formato vertical a una altura de ocho metros. La proyección se acompaña de otra que, en un pequeño monitor de vídeo situado en un espacio independiente, va mostrando pequeños detalles de su filmación.

Against the face of a snow-covered mountain, the viewer sees the small shapes of a group of dark-clothed figures moving slowly, and with great difficulty, up the slope. Forming a kind of human conveyor belt to carry one of their number backwards up the mountain, the figures look like a band of medieval penitents on a strange, redemptive journey through the wilderness. The existential/religious connotations of the work are reinforced by its luminous painterly texture, and by its scale: the piece, which has been shot in high definition video, is projected, in vertical format, to a height of eight metres. An accompanying video, showing small details from the shoot, is presented on a video monitor elsewhere in the space.



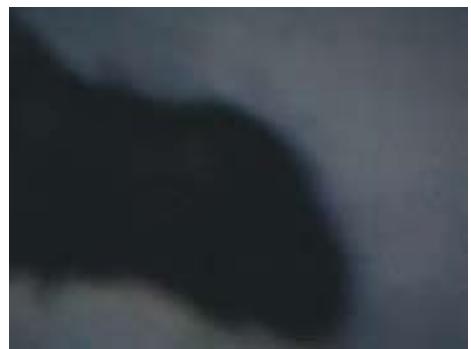
---

Born Norway, 1953. Lives and works in London. Recent exhibitions include Bergen Kunsthall; DA2 Domus, Salamanca; Philadelphia Museum of Art; South London Gallery; Kunsthalle Nurnberg; Kunsthalle Bern.

---

Nacida en Noruega en 1953. Vive y trabaja en Londres. Exposiciones recientes: Bergen Kunsthall; DA2 Domus, Salamanca; Philadelphia Museum of Art; South London Gallery; Kunsthalle Nurnberg; Kunsthalle Bern.





## Simon Faithfull

*0°00 Navigation* 2008

*Crow Drawings* 2008



*0°00 Navigation* registra un viaje a pie a lo largo de la línea del meridiano que atraviesa el este de Inglaterra. Un recorrido realizado con resolución, con un pequeño GPS en la mano, ignorando carreteras y caminos a favor de una trayectoria absolutamente recta sobre la línea misma de la longitud cero. En su periplo, Faithfull atraviesa campos y poblaciones, lagos y corrientes, saltando cercas y otros obstáculos hasta conseguir finalmente llegar al mar. El filme se acompaña de una serie de dibujos realizados con un PDA que incorporan un matiz adicional. Plasmado en ese movimiento en línea totalmente recta que en lengua inglesa se designa mediante la expresión “vuelo de cuervo”, los dibujos consisten en unos apresurados bocetos de cuantos cuervos aparecían en el campo de visión de Faithfull en su caminar por las diferentes ciudades y paisajes, incluyendo los datos de su ubicación exacta por GPS.

Simon Faithfull's *0°00 Navigation* records a journey on foot along the line of the meridian through the East of England. Walking purposefully with a small GPS device on his hand, foregoing roads and paths in favour of an absolutely straight trajectory up the line of zero longitude, Faithfull passes through fields and towns, across lakes and streams, over walls and other obstacles, until he eventually reaches the sea. Accompanying the film are a number of drawings by Faithfull, done on a Palm Pilot. Bringing extra nuance to the theme of the film, with its 'as the crow flies' straight-line movement, these drawings consist of rapid sketches of crows that appear within Faithfull's field of vision when out walking in different cities and landscapes, complete with the exact GPS location at which he records them.



*0°00 Navigation*, 2008

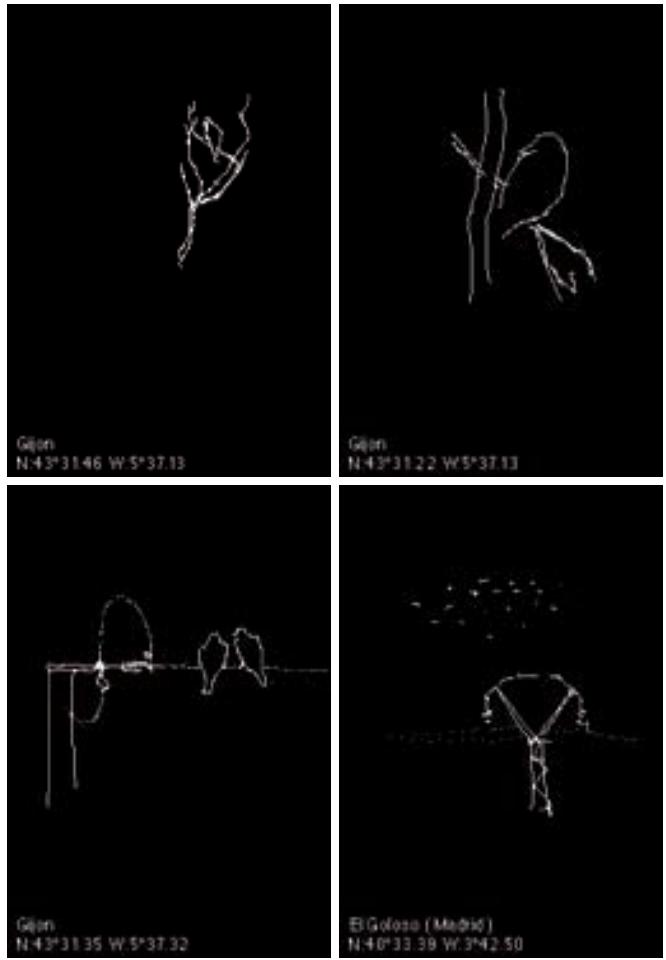
---

Born United Kingdom, 1970. Lives and works in Berlin. Recent exhibitions include Haus am Waldsee, Berlin; Galerie Polaris, Paris; Oi Futura, Rio de Janeiro; Stills, Edinburgh; Parker's Box, New York.

---

Nacido en Reino Unido en 1970. Vive y trabaja en Berlín. Exposiciones recientes: Haus am Waldsee, Berlín; Galerie Polaris, París; Oi Futura, Rio de Janeiro; Stills, Edimburgo; Parker's Box, Nueva York.





*Crow Drawings (Gijón-Madrid)*, 2008



Simon Pope



### *Negotiating Picu Cuturruñau* 2008

En la estela del trabajo de exploración que Simon Pope viene desarrollando sobre el acto de caminar como estímulo para la memoria y el recuerdo, *Negotiating Picu Cuturruñau* nos muestra al artista en las estribaciones de los Picos de Europa en compañía de un pastor asturiano. Mientras buscan la vía de acceso por senderos descuidados y llenos de maleza, la pareja va subiendo montaña arriba topándose con un obstáculo igualmente insoslayable: la ausencia de un idioma compartido. Haciéndose entender mediante signos y gestos y estableciendo a la vez un punto de apoyo sobre el que construir el diálogo, la pareja consigue finalmente llegar al destino acordado, donde les espera un traductor (una especie de técnico o “pastor” del significado) para hablar sobre las diferentes experiencias de la ruta y del paisaje del entorno. Un registro de audio de esos intercambios mediados se presenta en la exposición, dibujando un mapa de los contornos y los límites de la obra.

Continuing Simon Pope's exploration of walking as a spur to memory and recollection, *Negotiating Picu Cuturruñau* finds Pope in the foothills of the Picos de Europa, in the company of an Asturian shepherd. Scrabbling their way up neglected and overgrown paths, the duo climb further into the mountains, where they encounter an equally intractable obstacle in their lack of any shared language. Making themselves understood by signs and gestures, establishing a foothold from which to begin a dialogue, they eventually reach their agreed destination, where they are met by a translator (a kind of overseer or ‘shepherd’ of meaning) who parlays their different experiences of the route, and of the surrounding landscape. An audio recording of these mediated exchanges is presented in the gallery, mapping the contours, and the limits, of the work.

---

Born United Kingdom, 1966. Lives and works in London. Represented Wales at the 50<sup>th</sup> Venice Biennale. Recent exhibitions include Norwich Castle Museum; Art Gallery, Chapter, Cardiff; ICA, Londres.

---

Nacido en Reino Unido en 1966. Vive y trabaja en Londres. Representó a Gales en la 50 Bienal de Venecia. Exposiciones recientes: Norwich Castle Museum; Art Gallery, Chapter, Cardiff; ICA, London.



Fotografías de la instalación: el artista  
Simon Pope, el pastor Michel Cobiella y  
la traductora María de la Rubia (Tradeuro)

Installation photographs: artist Simon Pope,  
shepherd Michel Cobiella and translator  
María de la Rubia (Tradeuro)

Ibon Aranberri



*Exercises on the North Side* 2007

*Exercises on the North Side* de Ibon Aranberri elude la clásica y heroica “narrativa maestra” de la película de montaña convencional (con su carga de hazaña personal o de conquista territorial) a favor de la naturaleza colectiva de cuanto rodea a la escalada y su representación filmica. Rebosante de perspectivas que compiten entre sí y de puntos de vista paralelos, el material recopilado bascula, deliberadamente, entre puntos de disyunción, haciendo aflorar toda una multiplicidad de caminos de importancia aparentemente equiparable. Una sensación de provisionalidad acentuada por la decisión del artista de poner en manos de los propios escaladores tanto los medios de producción como las opciones creativas que su uso implica, en un intento por alcanzar una especie de inocencia visual cuya calidad elusiva e ilusoria se acerca a la experiencia de descubrir nuevos territorios aún por cartografiar.

Ibon Aranberri's *Exercises on the North Side* eschews the classic, heroic ‘master narratives’ of the traditional mountain film (with its onus on personal achievement and territorial conquest) in favour of the collective nature of the activity surrounding both the climb and its filmic representation. Full of competing perspectives and parallel points of view, the footage deliberately lurches between points of disjunction, foregrounding multiple pathways of apparently equal importance. This sense of provisionality is accentuated by the artist's decision to place the means of production (and the creative choices that follow) into the hands of the climbers themselves, in pursuit of a kind of visual innocence whose elusive, illusory quality approximates to the experience of the discovery of new uncharted terrain.



Born Spain, 1969. Lives and works in Deva, the Basque Country. Recent exhibitions include Documenta 12, Kassel; 16 Biennal of Sydney; Frankfurter Kunstverein; Kunsthalle Basel; Barbican Gallery, Londres.

Nacido en España en 1969. Vive y trabaja en Deva, País Vasco. Exposiciones recientes: Documenta 12, Kassel; 16<sup>th</sup> Biennial of Sydney; Frankfurter Kunstverein; Kunsthalle Basel; Barbican Gallery, London.



## There is A Road: A Shifting Landscape

Fernando García-Dory

Of the millions of people who visit Asturias every year, the vast majority view its landscape as its main attraction.

Its outer appearance is given such an interesting expression by its geographical and geological peculiarities, coupled with its climate. The mountain range, its heady peaks, craggy outcrops of limestone rock sculpted by glaciers, and cut through by rivers and torrents, giving shape to gorges and narrow passes. The sharp relief of its mountains, the exuberance of its vegetation, and the cliffs on the coast enthrall the visitor in the face of the ‘delicious horror’ of the sublime landscape.

On the other hand, the patchwork of meadows, woods, bushes, shrubs and paths dotted with hamlets and villages, huts and winter stables with their ash trees, in an undeniably evocative view, also stakes a claim to this landscape as picturesque. Bringing together the categories of Burke, another key to the success of the landscape in this region can also be found in the theories of Wilhelm Hellpach<sup>1</sup>, in the influence of what he called the geopsyché in the psychology of peoples. The articulation of changes, the movements of habitual forms, combined in different ways, and the colouring (green is soothing to the eye because of its wavelength, and its radiation on the skin, producing a pleasurable feeling) transmit fertility and abundance to our subconscious. By instilling the landscape with a psychic dimension, over and above mere geographical features, Hellpach formalised the feeling of romantic travellers and their sentient experience of the voyage and the landscape, in search of freedom, the untamed and the natural powers that underscored human smallness.

“The romantic traveller became one with the vital surroundings he journeyed through. Therein lies the importance he gave not only to visual perception, but also to interior perception, considered as the victory of expression and feeling over rules and laws. It is

## There is A Road: el trasiego de un paisaje

Fernando García-Dory

De los millones de personas que visitan Asturias cada año, una amplia mayoría valora como principal atractivo de la región el paisaje.

Una faz que toma su interesante expresión por las peculiaridades geográficas y geológicas, así como por el clima. La cordillera, sus altas cumbres, plegamientos de roca caliza modelados por glaciares, y surcados por ríos y torrentes, formando gargantas y desfiladeros angostos. Este relieve agitado, la exuberancia vegetal, o los acantilados costeros dejan al visitante arrobadó frente a ese “horror delicioso” del paisaje sublime.

Por otro lado, el mosaico de prados, bosquetes, sebes y caleyas, salpicado de aldeas, cabañas e invernales, con sus fresnos, convencen de un vistazo de su innegable poder sugerente como paisaje también pintoresco.

Reunidas así las categorías de Burke, otra clave del éxito del paisaje en esta región también lo encontraríamos en las teorías de Wilhelm Hellpach<sup>1</sup> sobre la influencia de lo que llamó geopsique en la psicología de los pueblos. La articulación de cambios, los movimientos de formas habituales, combinándose de forma diversa y colorida (el verde es sedante, por su longitutud de onda a la vista, e incluso sus radiaciones sobre la piel, y produce una sensación placentera) transmiten fertilidad y abundancia a nuestro subconsciente. Al adjudicar al paisaje valor psíquico, distinto al del simplemente geográfico, Hellpach formalizó el sentir de todos los viajeros románticos y su experiencia sensible del viaje y el paisaje, en busca de la libertad, lo salvaje, las fuerzas naturales que resaltan la pequeñez humana.

“El viajero romántico se hunde, se funde, en el medio vital que recorre. De ahí la importancia que se le da no sólo a la percepción visual, sino a la percepción interior, considerada como la victoria de la expresión y el sentimiento sobre las normas y las leyes.

<sup>1</sup> Hellpach, W. 1940. *Geopsique. El alma humana bajo el influjo de tiempo y clima, suelo y paisaje*. Madrid: Biblioteca de ideas del siglo XX.

<sup>1</sup> Hellpach, W. 1940. *Geopsique. El alma humana bajo el influjo de tiempo y clima, suelo y paisaje*. Madrid: Biblioteca de ideas del siglo XX.

unquestionably the romantic traveller who has come closest to the contemporary tourist.”<sup>2</sup>

This closeness is at least obvious in their shared yearning. Nowadays the range of media available to the tourist to satisfy his desires is completely different, yet ultimately, in return for his endeavours, the traveller might well find nothing more than trodden paths.

The high esteem in which landscape like this is held is widely accepted by the Bollywood film industry, which populates its productions with references to the green mountains of Himachal Pradesh and Kashmir. The fact that, given their remoteness, inaccessibility and insecurity (question of geopolitics), they are often replaced by the green meadows in the Swiss Alps, has had the side effect of making Switzerland one of the favourite destinations for Indian tourists on their trips to Europe.<sup>3</sup>

In the case of Asturias, the Picos de Europa mountain range is a paradigm of the shift in the perception and construction of the landscape, insofar as an *aesthetic philosophical* interpretation of the territory that underscores new problems and social values. Starting out from the qualities proper to the medium, we owe the rest of the merit to the elite that manages it.

The geographical and geological exploration of these mountains in the second half of the 19th century, by Casiano de Prado and then by the Count de Saint-Saud, and the young German geologist and mountaineer Gustav Schulze, moved to another dimension with Pedro Pidal, Marquis of Villaviciosa and intimate friend of King Alfonso XIII. Both of these were instrumental in the construction of the basilica of Covadonga, a sanctuary reminiscent of Lourdes that was to attract pilgrims from all over, and coinciding with the creation of the National Park of Covadonga mountain in 1918, the first of its kind in the country. The idea was to protect a ‘natural wonder’ for the edifying enjoyment of the ever growing urban population. The railway to Covadonga and the construction of a road leading to the lakes, at the very heart of the Park, which the Marquis wanted to extend right to the very peak, made these spots accessible. Nowadays they are well known through countless television screenings of the Vuelta a España, the famous annual cycling race, another milestone that punctuated the construction of our ‘natural paradise’. The

Es, sin dudas, el viajero del romanticismo el que más se acerca al turista contemporáneo.”<sup>2</sup>

Acercamiento que al menos se da al compartir anhelos similares. En nuestros días la oferta de medios que encuentra el turista para satisfacerlos es bien distinta, y finalmente puede que, en su empeño, el viajero no encuentre sino caminos hollados.

La alta valoración que recibe un paisaje de estas características es bien conocido por la industria cinematográfica Bollywoodense, que puebla sus producciones con referencias a las verdes montañas de Himachal Pradesh y Cachemira. El hecho de que, por demasiado remotas, innaccesibles e inseguras (cuestión de geopolítica), sean sustituidas por el escenario de prados entre cumbres en los alpes suizos, ha tenido como efecto que Suiza sea uno de los destinos favoritos del turista medio hindú en su viaje a Europa.<sup>3</sup>

En el caso de Asturias, Picos de Europa es todo un paradigma en cuanto a la evolución en la apreciación y construcción del paisaje, en tanto interpretación estético filosófica del territorio que apunta a expresar nuevos problemas y valores sociales. Partiendo de las cualidades propias del medio, debemos la otra parte del mérito a las élites que lo gestionan.

La exploración geográfica y geológica de estas montañas en la segunda mitad del siglo XIX –con Casiano de Prado y posteriormente el Conde de Saint-Saud y el joven geólogo y alpinista alemán Gustav Schulze– toma otra dimensión con Pedro Pidal, Marqués de Villaviciosa, cercano al rey Alfonso XIII. Ambos son artífices de la construcción de la basílica de Covadonga, un santuario que a imagen de Lourdes atraería peregrinos devotos de todos los lugares, y que coincide con la creación del Parque Nacional de la Montaña de Covadonga, en 1918, primero del país. Se protege así una “maravilla natural” para disfrute edificante de la cada vez mayor población urbana. El ferrocarril a Covadonga y la construcción de la carretera al corazón del Parque, Los Lagos, que el Marqués ambicionaba llegarse hasta las cumbres, hicieron accesibles estos parajes. Hoy día son bien conocidos por todos a través de su innumerable reproducción televisada en la famosa etapa de la Vuelta Ciclista a España, otro gran hito que jalona la construcción de nuestro “paraíso natural”.

Picos de Europa ejemplifica la revalorización de la montaña como referente simbólico para el romanticismo, y la “geografía esté-

<sup>2</sup> Soto, F. *El viajero del romanticismo. El siglo XIX y la experiencia sensible del viaje*.  
<sup>3</sup> Galilea, C. ‘La voz de Bollywood’. *El País* 12/7/2008

<sup>2</sup> Soto, F. *El viajero del romanticismo. El siglo XIX y la experiencia sensible del viaje*.  
<sup>3</sup> Galilea, C. ‘La voz de Bollywood’. *El País* 12/7/2008

Picos de Europa exemplify the reassessment of the mountain as a symbolic reference for romanticism, and the ‘aesthetic geography’ inherited from Humboldt, at once framed within an intellectual project to recover the ‘*national identity*’, the ‘*original essence*’ of nationalist pride. This process of recovery also knew how to make the most of the romantic interest in the ruins of lost civilisations, and would even justify the colonisation of lands considered backward, uncivilised or barbaric. Covadonga, the birthplace of the monarchy and the Catholic reconquest, was also imbued with the political significance of the natural beauty of its surroundings, forging over many years a touchstone identity for the region and the rest of the Spanish nation.

At the current moment, given over as it is to territorial marketing, the recent campaign identifying Asturias with Yogi Bear, at a cost of almost six million euro, fulfilled its function to perfection.<sup>4</sup>

But it also means going further in a *totum revolutum*, where cultural alienation is acculturation based on alien references that exploit the spectacular dimension of the landscape. In this romanticism of opulent masses, the landscape became a spectacle and even lost its aesthetic category, becoming instead a business of the simulacrum. Reflecting the very shortcomings of industrial development, Disney creatives not only build replicas of castles, jungles and glaciers, but also social surroundings, like the urban utopia of Celebration, reaching a point of no-return insofar as the loss of all real historical references to the use of the land and collective populations.

In the midst of the brutal reconversion of the rural environment, with rural tourism being advocated as an alternative lifestyle, strewn with leisure areas, adventure sports, festivals and concerts, entertainment activities for sporadic visits, there is a dangerous tendency to accept still existing realities as dead and buried, until turning the rural landscape into a mere postcard or theme park.

Preparing the exhibition *Pastores, Nómadas, Trashumantes* [Shepherds, Nomads, Transhumants], I came across something Antón Reixa, the artist from Galicia, said about the closure of livestock farms because of the crisis of the mad cow disease that sums up the whole situation to perfection: “I don’t know whether the cow is going to disappear altogether from our geographical and human landscape,” he said. “We arrived late to everything, to industrialisation, to changes in agriculture, and they have robbed us of a part of our identity. I believe that identity should be connected with the production of something,

tica” heredera de Humboldt, a su vez enmarcados en un proyecto intelectual por rescatar la “identidad nacional”, “la esencia originaria” del orgullo nacionalista. En este rescate también se supo sacar provecho del interés romántico por las ruinas de civilizaciones perdidas, y llegaría a justificar la colonización de tierras consideradas atrasadas, incultas o bárbaras. En Covadonga, como cuna de la monarquía y de la reconquista católica, se suma a este significado político la belleza natural del entorno, forjándose por muchos años un referente identitario para la región y el resto de la nación española.

En nuestros días, sumidos en la carrera de marketing territorial, cumple perfectamente su función la reciente campaña que identifica Asturias con el oso Yogui, con un coste de casi seis millones de euros.<sup>4</sup>

También nos adentra en un confuso *totum revolutum*, donde la alienación cultural es aculturación en base a referentes ajenos, que explota el paisaje en su dimensión espectacular. En este romanticismo de masas opulentas, el paisaje se convierte en espectáculo y pierde incluso su categoría estética, volviéndose negocio del simulacro. Recogiendo las carencias propias del desarrollo industrial, los creativos de Disney no sólo construyen réplicas de castillos, selvas y glaciares, sino entornos sociales, como la utopía urbanística de Celebration, alcanzando un punto de no-retorno en cuanto a la pérdida de todos referentes reales histórico sobre los usos de la tierra y poblamientos colectivos.

Cuando en medio de la brutal reconversión del medio rural, se apuesta por el turismo rural como alternativa de vida, se siembra de áreas de descanso, deportes de aventura, macroconciertos, servicios de ocio y entretenimiento para visitas esporádicas, hay una peligrosa tendencia a enterrar realidades, hasta llegar al paisaje rural como postal, o parque temático.

Preparando la exposición *Pastores, Nómadas, Trashumantes*, encontré una cita del artista gallego Antón Reixa a propósito del cierre de explotaciones ganaderas por motivo de la crisis de las vacas locas, que resume la situación a la perfección: “No sé si la vaca va a desaparecer de nuestro paisaje geográfico y humano”, se pregunta Antón Reixa. “Hemos llegado tarde a todo, a la industrialización, a los cambios en el sector agrario, y se nos roba una parte de nuestra identidad. Creo que la identidad debe estar ligada a producir algo, y no veo que el campo se salve con el turismo rural. A una parte del mundo nos quieren destinar al sector servicios, y eso es una trampa.

<sup>4</sup> El Comercio, 14/11/2006

<sup>4</sup> El Comercio, 14/11/2006



Hay que producir algo, pero no sabemos qué tienen previsto para nosotros.”

La asunción que el Parque Nacional supone del valor de la naturaleza prístina y el animal-tótem, es una reacción comprensible al deterioro generalizado del medio, tributo del crecimiento económico en las sociedades industriales desarrolladas. Sin embargo, al acotar una porción de tierra en un intento de salvarla, a menudo no se reconoce la complejidad de los usos y el manejo de ese ecosistema. La razón de ser de Yellowstone, el primer parque nacional en Estados Unidos y el mundo (y primer hogar del oso Yogui), creado en 1872, para lograr preservar un paisaje “libre de explotación mercantil, dedicado a la satisfacción del pueblo” no tendría lugar en casi ningún lugar de Europa. En Europa y en buena parte del mundo (donde la mitad de la población vive en y del campo) nos encontramos con paisajes antropizados, agroecosistemas, fruto de la co-evolución entre el medio natural y las comunidades que llevan un manejo sostenible de sus recursos.

La batalla final se libra en el campo cultural y, en mi opinión, desde el arte, como potente útil generador de contenidos simbólicos y referentes. La cuestión más trascendental: ¿es un oso o una vaca?

Reconocer este conocimiento campesino es una de las premisas de la Agroecología, un enfoque multidisciplinar que combina el diseño de sistemas agrarios sostenibles, con el fortalecimiento de las comunidades campesinas hacia un desarrollo endógeno del medio rural.

Y estas comunidades a menudo se ven afectadas por las restricciones que supone una protección ambiental establecida desde la mesa de diseño de un plan de ordenamiento territorial. El paisaje se hace, y generaciones campesinas llevan coexistiendo con la riqueza natural que les sostiene.

Esta es la tesis principal de Jaime Izquierdo y Gonzalo Barrena, quienes distinguen tres períodos de gestión ambiental en el siglo de historia del Parque Nacional Picos de Europa: aristocrático, tecnocrático y biocrático. Precedido, por supuesto, por un periodo de 6.000 años de gestión pastoril comunal. Todo el paisaje modelado por el pastor “ha sido reiteradamente ignorado por las historias oficiales, y por los propios pastores, y permanecen todavía invisibles a la mirada de las instituciones. Los últimos cien años de desencuentro cultural, lejos de paliar los errores seculares, arrojan un resultado sobrecogedor.”<sup>5</sup>

and I don't see how rural tourism is going to save the countryside. One part of the world wants to set us aside for the service industry, and that is a trap. Something must be produced, but we don't know what it is they have prepared for us."

The belief that the National Park meant a revaluation of its pristine nature and totem animal is an understandable reaction to the general deterioration of the surroundings, and a tribute to the economic growth of developed industrial societies. Nonetheless, by fencing off a certain portion of the land in an attempt to save it, the complexity of the uses and management of this ecosystem is very often overlooked. The *raison d'être* of Yellowstone Park, the first national park in the USA and indeed in the world (and home to Yogi Bear), created in 1872 to preserve a landscape 'free from commercial exploitation, dedicated to the satisfaction of the public', would not find space almost anywhere in Europe. In Europe and a large part of the world (where half the population lives in and from the countryside) we find anthropised landscapes, agro-ecosystems resulting from the co-evolution of the natural environment and the communities that a maintain sustainable management of their resources.

The final battle will be fought in the field of culture and, in my opinion, in art, as a powerful and useful generator of symbolic contents and references. Yet, the transcendental question is; Is this a bear or a cow?

Recognising this rural knowledge is one of the premises of Agroecology, a multidisciplinary focus that combines the design of sustainable agricultural systems with a strengthening of rural communities towards an endogenous development of the rural environment.

These same communities are often affected by the restrictions meant to protect the environment which were drawn up in a land zoning plan around an office desk. The landscape is always in the making and generations of rural dwellers have coexisted with the natural wealth that sustains them.

This is the central thesis of Jaime Izquierdo and Gonzalo Barrena, who make a distinction between three periods of environmental management in the century of the Picos de Europa national park: aristocratic, technocratic and biocratic. All preceded, of course, by a period of 6,000 years of communal shepherding and self-management. The whole landscape as modelled by the shepherd "has been repeatedly ignored by official versions of history, and by the shepherds themselves, and still remains invisible to the gaze of public institutions. The last one hundred years of lack of cultural understand-

Este desencuentro arranca como mínimo desde el siglo XVI. Los prejuicios anticampesinos vienen influyendo la imagen de la vida rural creada por las corrientes de pensamiento dominantes, desde la Ilustración hasta el actual ecologismo tecnocrático. Voltaire calificaba al campesinado como una clase de rústicos que viven en sus cabañas con sus hembras y diversos animales (...), que hablan una jerga que no se comprende en las ciudades, dado que tienen pocas ideas y, en consecuencia, pocas expresiones. Y atemorizado constataba que "hay salvajes de estos por toda Europa."<sup>6</sup>

Un par de siglos más tarde, los ideólogos de la Revolución Verde reproducían casi al pie de la letra el mismo tipo de prejuicios. Everett M. Rogers, uno de los científicos sociales más relevantes dentro de las escuelas neoliberales de la modernización agraria, en su obra *La modernización entre los campesinos*, los define como "desconfiados en las relaciones personales; perceptivos de lo bueno como limitado; hostiles a la autoridad gubernamental; familísticos; faltos de espíritu innovador; fatalistas; limitativos en sus aspiraciones; poco imaginativos, o faltos de empatía; no ahorradores por carecer de satisfacciones diferidas; localistas y con una visión limitada del mundo".<sup>7</sup>

El territorio asturiano, probablemente desde la conquista romana que supuso el fin del culto a deidades naturales que incluirían bosques y montañas, ha sido percibido como desfavorecido, difícil e ingrato, poniendo el énfasis en la producción. Durante siglos el labrador asturiano estuvo sometido a los estamentos privilegiados. Apenas sobrepasaba un nivel de subsistencia, y aun hoy casi la mitad de propietarios rústicos poseen alrededor de una hectárea de terreno para cultivos o pastos. La producción fue posible por una acumulación de esfuerzo, con un sofisticado e intensivo sistema de zonificación y aprovechamientos basado en la asociación y rotación de cultivos combinando usos ganaderos para mantener la fertilidad del suelo. El campesinado desarrolló además una amplia variedad de instituciones de ordenamiento del territorio, regulando aprovechamientos y comunales, y reforzando la solidaridad y el trabajo colectivo sobre la

<sup>6</sup> Fontana, J. "Los campesinos en la historia: reflexiones sobre un concepto y los prejuicios." Revista *Historia Social* nº 28, 1997. Citado en Badall, M. 2008. *Viejas herramientas para nuevas agriculturas. Conocimientos campesinos, una herencia despreciada*. Inédito.

<sup>7</sup> Guzmán, S. y González de Molina. 1993. *Ecología, campesinado e historia*. La Piqueta. Citado en Badall, M. 2008. *Viejas herramientas para nuevas agriculturas. Conocimientos campesinos, una herencia despreciada*. Inédito.

ing, far from alleviating the secular mistakes, has produced a shocking result.”<sup>5</sup>

This lack of understanding can be traced back at least to the 16th century. The anti-peasant prejudices were influenced by the image of rural life created by the dominant streams of thought, ranging from the Enlightenment all the way to the current technocratic environmentalism. Voltaire described the peasant as a class of “rustics living in huts with their women and animals (...), speaking a jargon no one can understand in the cities, given that they have few ideas and, as a consequence, few expressions.” And he declared that “savages like this exist all over Europe.”<sup>6</sup>

A couple of centuries later, the ideologists of the Green Revolution reproduced almost word for word the same type of prejudices. Everett M. Rogers, one of the most relevant social scientists in the neoliberal schools of agricultural modernisation, in his book *Social Change in Rural Society*, defined them “as suspicious of personal relationships; perceiving good as limited; hostile to government authority; confined to the family; lacking in innovative spirit; fatalistic; limited in their aspirations; very unimaginative, or lacking in empathy; non-savers because of the absence of unsatisfied desires; with a local outlook and a limited vision of the world.”<sup>7</sup>

The land in Asturias, probably since the Roman conquest brought about an end to the cult of natural gods that included forests and mountains, has been perceived as disadvantaged, difficult and inhospitable, at least from the perspective of production. For centuries the Asturian farmer was subservient to the privileged classes. Barely managing any more than subsistence living, still today almost half of the owners of rural land possess no more than around one hectare for crops or pasture. Production was made possible thanks to an accumulation of efforts, with a sophisticated and intensive system of zoning and exploitation based on the association and rotation of crops combining livestock uses to maintain the fertility of the soil. The peasant farmer also developed a wide variety of institutions to order the land,



© Roberto Lorenzo, 2008

<sup>5</sup> Izquierdo, J. and Barrena, G. 2006. *Marqueses, funcionarios, políticos y pastores*. Oviedo: Ediciones Nobel.

<sup>6</sup> Fontana, J. ‘Los campesinos en la historia: reflexiones sobre un concepto y los prejuicios.’ Revista *Historia Social* nº 28, 1997. Quoted in Badall, M. 2008. *Viejas herramientas para nuevas agriculturas. Conocimientos campesinos, una herencia despreciada*. Unpublished.

<sup>7</sup> Guzmán, S. and González de Molina. 1993. *Ecología, campesinado e historia*. La Piqueta. Quoted in Badall, M. 2008. *Viejas herramientas para nuevas agriculturas. Conocimientos campesinos, una herencia despreciada*. Unpublished.

regulating exploitation and communal uses, and reinforcing solidarity and collective work around the nucleus of the village or hamlet. These moments combined the shared development of agricultural tasks with celebrations and festivals, with all their cultural expression (gastronomy, music, dancing...) and the weave of social relationships based on shared values like generosity or mutual support.

Even today, Asturias is mostly considered by EU Agricultural Policy as a 'disadvantaged area'.

Nevertheless, at the current moment in time, overlaying this idea, the so-called rural space is no longer that poisonous, cultural barren land impregnated by authoritarianism, traditionalism, conservatism and ignorance<sup>8</sup>, and, in a translocation of values, it has become newly appreciated because "all that smacks of rural or natural clichés partakes in the seductive power of the exotic."

Perhaps it is the inertia of the perception of the well-off social classes that, especially since the Renaissance and the Baroque, gave rise to a pastoral genre and a certain mystification of the countryside.<sup>9</sup>

The idyllic postcard scene offered to tourists is far removed from the reality of rural communities and very often the folklorist stage set drowns out the possibility of real rural cultural expressions that reflect another kind of creativity and values, by and from the immediate surrounding environment, with a contemporary perspective.

To define any decision on the management of the land it is first necessary to avail of effective participative processes, and for their execution, mechanisms of sociability that create an emotional bond with the landscape, now that in this 'post-agricultural' era radical changes have taken place in the relationship of the inhabitants and their landscape, erasing the former relationship of fusion created via affective work. Nonetheless, it is an essential feature of rural landscapes that cannot be overlooked and replaced by suburbanisation or by the delimitation of natural/theme parks.

To preserve this environmentally and culturally rich landscape heritage, Antonio Gómez-Sal reminds us that "it is essential to maintain uses, or at least equivalent uses, that facilitate the validity of ba-

base de la aldea. Estos momentos combinaban el desarrollo conjunto de las tareas agrarias con la celebración y la fiesta, con todas sus formas culturales (gastronomía, música, bailes...) y el entrelazado de relaciones sociales sobre valores comunes, como la generosidad o el apoyo mutuo.

Incluso hoy Asturias en su mayor parte es considerada por la Política Agraria de la Unión Europea como "zona desfavorecida".

Sin embargo, en la actualidad, superponiéndose a esta noción, el llamado espacio rural ha dejado de ser aquél ponzoñoso valdío cultural impregnado por el autoritarismo, el tradicionalismo, el conservadurismo y la ignorancia<sup>8</sup>, y en una traslocación de valores pasa a ser apreciado en tanto "todo lo que suena a típico, rústico o natural, goza del poder seductor de lo exótico."

Quizás es inercia de la percepción de la capa social cultivada más acomodada que, sobre todo en el Renacimiento y Barroco, dio lugar al género pastoral y a cierta mistificación de lo rural.<sup>9</sup>

La idílica estampa puesta a disposición del turista se aleja de la realidad rural y a menudo sofoca con el decorado folclorista la posibilidad de manifestaciones culturales rurales que reflejen otra creatividad y valores, del y desde el medio, con una perspectiva contemporánea.

Para definir cualquier decisión sobre gestión del territorio es necesario de disponer procesos participativos efectivos, y, para su ejecución, mecanismos de sociabilidad que creen una ligazón emocional con el paisaje, una vez que en esta era "post-agrícola" se han dado cambios radicales en la relación de los habitantes y su paisaje, extinguiéndose la anterior relación de fusión generada mediante el trabajo afectivo. Sin embargo, es un rasgo esencial de los paisajes rurales que no puede ser olvidado y reemplazado ni por la suburbanización ni por la delimitación de parques naturales/temáticos.

Para la conservación de ese patrimonio paisajístico rico, ambiental y culturalmente, nos recuerda Antonio Gómez-Sal: "Importa mantener usos, o al menos usos equivalentes, que faciliten la vigencia de los procesos básicos, constitutivos de la esencia de cada paisaje. Muchos de ellos tienen su analogía en procesos naturales, otros son de

<sup>8</sup> Entrena Durán, F. 1998. *Cambios en la construcción social de lo rural*. Madrid: Tecno.

<sup>9</sup> Fontana, J. 'Los campesinos en la historia: reflexiones sobre un concepto y los prejuicios.' *Revista Historia Social* nº 28, 1997. Quoted in Badall, M. 2008. *Viejas herramientas para nuevas agriculturas. Conocimientos campesinos, una herencia despreciada*. Unpublished.

<sup>8</sup> Entrena Durán, F. 1998. *Cambios en la construcción social de lo rural*. Madrid: Tecno.

<sup>9</sup> Fontana, J. "Los campesinos en la historia: reflexiones sobre un concepto y los prejuicios." *Revista Historia Social* nº 28, 1997. Citado en Badall, M. 2008. *Viejas herramientas para nuevas agriculturas. Conocimientos campesinos, una herencia despreciada*. Inédito.

sic processes, constitutive of the essence of each landscape. Many of them have their analogy in natural processes, while others are more cultural or historical (forms of exploitation, elaboration of products, crafts, food, festivals).”<sup>10</sup>

The more we advance in this direction (from a productive landscape to a consumer landscape), the more we will have to re-create the feeling of belonging and community around this landscape. Ultimately, we cannot afford this ecological inefficiency, because in the dismantling of agro-ecosystems we pay the cost of the productive intensification of some to pay for others now in disuse, yet equipped as scenarios.

In this regard, a new importance is gained by the posits of new movements of Environmental Collaborative Art and Rural Art, interventions in the environment in which the artist, as agro-ecologist, is the catalyst for social processes within a wider cultural strategy for the rural. This is a challenge both for society as well as for the artist, often used to dealing with transcendental themes in a superficial fashion, as mere visual material for a work of art, emptying its proposals of content and engagement, with a view to pleasing the senses and aesthetic pleasure, or the art market or the cultural establishment.

As Ian Hunter, defender of a new rural culture, explains: “We already see how food production and the experience of landscape and nature are becoming increasingly removed from people’s own experience and understanding. Their impression of the countryside has largely been reduced to the mostly nostalgic images produced by marketers. Many observers now see increasing alienation between people and farming, food and nature. Changes in agriculture and the search for our origins are taking place in a global context. Can sustainability, in the sense of respect for nature and environment, be advanced by re-connecting culture and agriculture?”<sup>11</sup>

The works on view in the exhibition *There is No Road*, by Simon Pope, Roberto Lorenzo and Alexander & Susan Maris, based around the action of walking, or a reencounter with the landscape, inasmuch as site-specific works, open up the possibility of a reflection on the future of the management of this landscape. They involve

carácter más cultural, histórico (formas de explotación, de elaboración de productos, artesanía, gastronomía, fiestas).”<sup>10</sup>

Cuanto más avanzamos en esta dirección (de un paisaje productivo a uno de consumo), más tendremos que re-crear el sentimiento de pertenencia y comunidad alrededor de este paisaje. En última instancia, no podríamos permitirnos esta inefficiencia ecológica, ya que en el desmantelamiento de agroecosistemas pagamos el coste de la intensificación productiva de unos para aprovisionar a otros, en desuso, pero acondicionados como escenarios.

En este sentido cobra importancia el planteamiento de las nuevas corrientes de Arte Colaborativo Medioambiental y Arte Rural, intervenciones sobre el medio en las que el artista, como agroecólogo, cataliza procesos sociales dentro de una estrategia cultural sobre lo rural. Es un reto tanto para la sociedad como para el artista, acostumbrado a tratar muchas veces temas trascendentales de forma superficial, como mero material visual para una obra, vaciando de contenido e implicación sus propuestas, en aras de complacer a los sentidos y el goce estético, o al mercado y al *establishment cultural*.

Como explica Ian Hunter, defensor de una nueva cultura rural: “Estamos viendo ya cómo la producción de alimentos y la vivencia del paisaje y la naturaleza se encuentran cada vez más alejadas de la propia experiencia y comprensión de las gentes, cuya sensación de lo rural ha quedado en gran medida reducida a las imágenes, en su mayor parte nostálgicas, de los expertos en mercadotecnia. Hoy, muchos observadores constatan una alienación creciente entre las personas por un lado, y la actividad agrícola, la comida y la naturaleza por otro. Los cambios en la agricultura y la búsqueda de nuestros orígenes tienen lugar dentro de un contexto global. ¿Podrá la sostenibilidad –entendida como respeto por la naturaleza y el medio ambiente– progresar mediante la reconexión de cultura y agricultura?”<sup>11</sup>

Las obras presentadas en la exposición *There is No Road*, de Simon Pope, Roberto Lorenzo y Alexander & Susan Maris, alrededor de la acción del caminar, de reencuentro con un paisaje, como obras *site-specific* que son, abren la posibilidad de una reflexión sobre el curso de la gestión de este paisaje. Implican a toda su diversidad de

<sup>10</sup> Gómez Sal, A. 2006. *La Naturaleza en el Paisaje, en Paisaje y Pensamiento*. Madrid: Abada/ CDAN.

<sup>11</sup> Hunter, I. 2008. *Linking culture and agri-culture as a strategy for a meaningful countryside*. Groeneveld Forum on November. Unpublished.

<sup>10</sup> Gómez Sal, A. 2006. *La Naturaleza en el Paisaje, en Paisaje y Pensamiento*. Madrid: Abada/ CDAN.

<sup>11</sup> Hunter, I. 2008. *Linking culture and agri-culture as a strategy for a meaningful countryside*. Groeneveld Forum on November. Inédito.

the whole range of players and meanings, and they question how we position ourselves in the face of the challenges of today and of the future.<sup>12</sup>

In his essay *Que la tierra te sea leve*, Fernando Castro addressed the loss of meaning of the voyage, in the time of permanent mobilisation, when we are aware of the absence of any final destination, which nevertheless does not lead us to a complete standstill, but to the vertigo of displacement to nowhere, combined with the tourist's obsession for 'having been there'.

When writing about tourists, Nietzsche wrote "they climb mountains like animals, stupid and sweating: one has forgotten to tell them that there are beautiful views on the way up."

Having said that, the truth is that real journey is already virtually impossible, because everywhere has been submitted to neocolonisation, where the only 'ideology' is that of consuming, in which unquestionably there is also an element of folklorism and the search for pseudo-danger in the exotic or remote. And Castro concludes that "it is true that man has to relearn how to travel again, though that might mean losing himself or knowing that there is no return and, of course, accepting that the map does not coincide with the territory."

In this confusion, straying off the path, increasingly closed in by mist and the falling night, it would be our good fortune to meet a shepherd, nomad or transhumant, those people who, because they are the territory, know nothing of maps but everything about final destinations and, what is often more important, the roads.

#### FERNANDO GARCIA-DORY

is an artist whose work engages specifically with issues affecting the relation between culture-nature now, embodied within the contexts of landscape, the rural, desires and expectations related with identity aspects, crisis, utopía and social change. García-Dory has exhibited his work in Medialab Madrid, 2005; Ethnographic Museum of Zamora, 2005; Carnegie Mellon University of Pittsburgh, 2005; Museo de Arte Contemporáneo de Segovia, 2006; Galería Rojo Máquina, 2007; Goethe Institut Madrid, 2008; Nulles 08 Representaciones Rurales Contemporáneas, 2008. He published the books *Con los pies en la tierra* (Virus, 2007), and *Voces del Puerto* (CDROA, 2008), and articles and essays in different publications.

actores y significados, y se preguntan cómo posicionarnos ante los retos afrontados hoy y en el futuro.<sup>12</sup>

Fernando Castro, en su ensayo *Que la tierra te sea leve*, explica la pérdida de sentido del viaje, en el tiempo de la movilización permanente, cuando tenemos constancia de la ausencia de destino, lo que sin embargo no nos lleva a la detención completa, sino al vértigo del desplazamiento a ninguna parte, fundido con la obsesión del turista por "haber estado allí".

Escribe Nietzsche: "los turistas suben a la montaña como animales, bestialmente y sudando a mares: se han olvidado de decirles que en el camino hay muy hermosas perspectivas."

Con todo es cierto que el verdadero viaje es ya casi imposible, todos los lugares están sometidos a una neocolonización, en la que la única "ideología" es la del consumo, en el que sin duda también tiene relevancia el folclorismo o la búsqueda de un pseudorriesgo en lo exótico o distante. Y concluye: "es verdad que el hombre tiene que aprender de nuevo a viajar, aunque esto suponga perderse o saber que no hay retorno y, por supuesto, aceptar que el mapa no coincide con el territorio."

En esta confusión, errado el camino, cada vez más envueltos en la niebla y la noche, quién tuviera la suerte de encontrar un pastor, nómada o trashumante, esas personas que, porque son territorio, nada saben de mapas, pero sí de destinos y, lo que a veces es más importante, los caminos.

#### FERNANDO GARCIA-DORY

es un artista cuya obra aborda específicamente temas que afectan a la relación actual entre cultura y naturaleza, encarnada dentro del contexto paisajístico, de lo rural, de los deseos y de las expectativas asociadas a aspectos de la identidad, la crisis, la utopía y el cambio social. García-Dory ha expuesto su trabajo en Medialab Madrid, 2005; el Museo Etnográfico de Zamora, 2005; la Carnegie Mellon University de Pittsburgh, 2005; el Museo de Arte Contemporáneo de Segovia, 2006; la Galería Rojo Máquina, 2007; el Goethe Institut de Madrid, 2008; Nulles 08 Representaciones Rurales Contemporáneas, 2008. Es autor de libros como *Con los pies en la tierra* (Virus, 2007) o *Voces del Puerto* (CDROA, 2008), así como de artículos y textos para diferentes publicaciones.

<sup>12</sup> Miwon, K. 2004. *One place after another – site-specific art and locational identity*. London: MIT Press.

<sup>12</sup> Miwon, K. 2004. *One place after another – site-specific art and locational identity*. Londres: MIT Press.



Alexander & Susan Maris

*Uriel*, 2008 (Captura de la producción, Production still)

## Projects

LUTZ & GUGGISBERG  
*Man in the Snow* (2006)  
Video projection. 5' 5"

*Population* (2007 / 2008)  
220 bird sculptures,  
charcoaled wood  
COURTESY: the artist

ANNABEL HOWLAND  
*Separated Flow (Between Mountains and Sea)* (2008)  
Photo cut-out  
Approx. 5 x 30 m  
THANKS TO: Boudewijn Smit,  
Amsterdam S Color, Amsterdam  
Souverein, Weesp Fonds BKV  
Supported by Mondriaan Foundation  
Commissioned by LABoral

ERGIN ÇAVUŞOĞLU  
*Fog Walking* (2007)  
Single channel colour video, sound  
7' 58"  
SOUNDTRACK: excerpt from *The Firebird Suite* by Igor Stravinsky  
London Symphony Orchestra, Claudio Abbado  
COURTESY: Haunch of Venison and Galerist

AXEL ANTAS  
*Landscape* (2007)  
(SD) DVD projection  
THANKS TO: Centre d'Art i Natura  
COURTESY: Rokeby

*Structure for Birds (Cardinal Point)*  
(2007)  
*Structure for Birds (Horizon)* (2007)  
*Structure for Birds (Pyramid)* (2007)  
C-print. 122 x 150 cm  
COURTESY: Rokeby

ALEXANDER & SUSAN MARIS  
*Uriel* (2008)  
HD video with binaural audio. 34' 08"  
CINEMATOGRAPHER: Bevis Bowden  
ASSISTANT: Colin Andrews  
Produced by Film and Video Umbrella  
Commissioned by LABoral

ERIKA TAN  
*The Syntactical Impossibility of Approaching with a Pure Heart* (2008)  
Multiple installation

*The Collective*. DVD. 5'  
*From Up High*. DVD. 5' 38"  
*On a Clear Day*. DVD. 6' 30"

*Public Domain*. MP4 Loop Digital Frame (Portable DVD Player)

*Mean, Base, Peak*  
Combined medium  
Digital inkjet print. 60 x 60 cm

*Keep Trying*  
Topographical puzzle study

*Sign, Signify, Signification*  
LED signage

*A Priori Drawings*. On-going collection of drawings: OHP & acetate

Commissioned by /slab, University of Sunderland, Northern Gallery of Contemporary Art, Sunderland and BankART 1929, Yokohama

ROBERTO LORENZO  
*La ruta* (2008)  
HD video. 15'  
DIRECTION: Roberto Lorenzo  
PHOTOGRAPHY: Roberto Lorenzo and Rosa Fernández  
Commissioned by LABoral

## Proyectos

LUTZ & GUGGISBERG  
*Man in the Snow* (2006)  
Videoproyección. 5' 5"

*Population* (2007 / 2008)  
220 esculturas de pájaros,  
carbón vegetal  
COURTESY: los artistas

ANNABEL HOWLAND  
*Separated Flow (Between Mountains and Sea)* (2008)  
Recortable fotográfico  
5 x 30 m aprox.  
AGRADECIMIENTOS: Boudewijn Smit,  
Amsterdam S Color, Amsterdam  
Souverein, Weesp Fonds BKV  
Con el apoyo de Mondriaan Foundation  
Obra realizada por encargo de LABoral

ERGIN ÇAVUŞOĞLU  
*Fog Walking* (2007)  
Vídeo monocanal con color y sonido,  
7' 58"  
BANDA SONORA: extracto de *The Firebird Suite* de Igor Stravinsky  
London Symphony Orchestra, Claudio Abbado.  
CORTESÍA: Haunch of Venison y Galerist

AXEL ANTAS  
*Landscape* (2007)  
(SD) Proyección DVD  
AGRADECIMIENTOS: Centre d'Art i Natura  
CORTESÍA: Rokeby

*Structure for Birds (Cardinal Point)*  
(2007)  
*Structure for Birds (Horizon)* (2007)  
*Structure for Birds (Pyramid)* (2007)  
Impresión color. 122 x 150 cm  
CORTESÍA: Rokeby

ALEXANDER & SUSAN MARIS  
*Uriel* (2008)  
Vídeo HD con audio binaural. 34' 08"  
CINEMATÓGRAFO: Bevis Bowden  
ASISTENTE: Colin Andrews  
Producida por Film and Video Umbrella  
Obra realizada por encargo de LABoral

ERIKA TAN  
*The Syntactical Impossibility of Approaching with a Pure Heart* (2008)  
Instalación múltiple  
*The Collective*. DVD. 5'  
*From Up High*. DVD. 5' 38"  
*On a Clear Day*. DVD. 6' 30"  
*Public Domain*. Marco digital MP4  
Reproductor portátil de DVD

*Mean, Base, Peak*  
Medios combinados  
Impresiones digitales. 60 x 60 cm

*Keep Trying*  
Puzzle (estudio topográfico)  
*Sign, Signify, Signification*  
Pantallas LEDS

*A Priori Drawings*. Colección de dibujos en proceso: OHP y acetatos

Obra realizada por encargo de /Slab, University of Sunderland, Northern Gallery of Contemporary Art, Sunderland and BankART 1929, Yokohama

ROBERTO LORENZO  
*La ruta* (2008)  
Vídeo HD. 15'  
DIRECCIÓN: Roberto Lorenzo  
FOTOGRAFÍA: Roberto Lorenzo y Rosa Fernández  
Obra realizada por encargo de LABoral

**GABRIEL DÍAZ**  
*El Aliento de Chomolugma* (2005)  
4-channel HD video projection  
9' 22"  
COURTESY: Galería Salvador Díaz

**A K DOLVEN**  
*ahead* (2008)  
HD video projection. 18' 48"  
CAMERA: Jakob Ingimundarsson  
SOUND: Chris White  
Video. 3'  
CAMERA: A K Dolven  
EDIT: Thora Dolven Balke  
Supported by The Royal Norwegian Embassy London, Real Embajada de Noruega, Madrid and Hurtigruten ASA.  
Commissioned by LABoral and Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø  
COURTESY: carlier | gebauer and Wilkinson Gallery

**SIMON FAITHFULL**  
*0°00 Navigation* (2008)  
Super 8 / video. 55'  
Commissioned by Landscape + Arts Network Services at Gunpowder Park

*Crow Drawings* (2008)  
Digital drawings laser-etched onto granite  
Gijón and Madrid drawings  
commissioned by LABoral

**SIMON POPE**  
*Negotiating Picu Cuturruñau* (2008)  
Audio installation  
SHEPHERD: Michel Cobiella  
TRANSLATION: María de la Rubia (Tradeuro)  
RECORDING & EDITING: Daniel Romero & Jesús Santos  
PHOTOS: Sarah Cullen  
Produced and commissioned by LABoral

**IBON ARANBERRI**  
*Exercises on the North Side* (2007)  
Digital Betacam (special edition). 21'  
Photographs, graphic material, vitrines, benches, cork panels and screens  
COURTESY: the artist and Consonni

**GABRIEL DÍAZ**  
*El Aliento de Chomolugma* (2005)  
Videoinstalación de 4 canales HD 9' 22"  
CORTESÍA: Galería Salvador Díaz

**A K DOLVEN**  
*ahead* (2008)  
Vídeo proyección. 18' 48"  
CÁMARA: Jakob Ingimundarsson  
SONIDO: Chris White  
Vídeo HD. 3'  
CÁMARA: A K Dolven  
EDICIÓN: Thora Dolven Balke  
Con el apoyo de The Royal Norwegian Embassy London, Real Embajada de Noruega de Madrid y Hurtigruten ASA.  
Obra realizada por encargo de LABoral y Art Museum of Northern Norway  
CORTESÍA: carlier | gebauer y Wilkinson Gallery

**SIMON FAITHFULL**  
*0°00 Navigation* (2008)  
Vídeo Súper 8. 55'  
Obra realizada por encargo de Landscape + Arts Network Services at Gunpowder Park

*Crow Drawings* (2008)  
12 dibujos digitales sobre granito  
Dibujos de Gijón y Madrid realizados por encargo de LABoral

**SIMON POPE**  
*Negotiating Picu Cuturruñau* (2008)  
Instalación de audio  
PASTOR: Michel Cobiella  
TRADUCCIÓN: María de la Rubia (Tradeuro)  
GRABACIÓN Y EDICIÓN: Daniel Romero y Jesús Santos  
FOTOS: Sarah Cullen  
Obra producida y realizada por encargo de LABoral

**IBON ARANBERRI**  
*Exercises on the North Side* (2007)  
Betacam digital (edición especial). 21'  
Fotografías, material gráfico, vitrinas, bancos, paneles de corcho y pantallas  
CORTESÍA: el artista y Consonni

## Credits

**PRINCIPALITY OF ASTURIAS**  
Vicente Álvarez Areces  
*President of the Principality of Asturias*

Mercedes Álvarez  
*Councillor for Culture and Tourism*

Jorge Fernández León  
*Vice-councillor for Culture and Tourism*

**BOARD OF TRUSTEES OF FUNDACIÓN LA LABORAL.**  
**CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL**

**PRESIDENT**  
Mercedes Álvarez  
*representing the Principality of Asturias*

**1ST VICE-PRESIDENT**  
Jorge Fernández León  
*representing the Principality of Asturias*

**2ND VICE-PRESIDENCY**  
Nicanor Fernández Álvarez  
*representing HC Energía*

**BOARD MEMBERS**  
Juan Cueto Alas  
Agustín Tomé Fernández  
*representing the Principality of Asturias*

Ministerio de Cultura  
Ayuntamiento de Gijón  
Autoridad Portuaria de Gijón  
Caja de Ahorros de Asturias  
Sedes  
Telefónica

**STRATEGIC CORPORATE MEMBER**  
Alcoa

**ASSOCIATED CORPORATE MEMBERS**  
Dragados  
Duro Felguera  
FCC

**SECRETARY**  
José Pedreira Menéndez

**LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL**

**DIRECTOR**  
Rosina Gómez-Baeza Tinturé

**GENERAL COORDINATOR**  
Lucía García Rodríguez

**HEAD OF EXHIBITIONS DEPARTMENT**  
Ana Botella Diez del Corral

**ASSISTANCE TO EXHIBITIONS DEPT.**  
Patricia Villanueva

**RESPONSIBLE FOR GENERAL SERVICES**  
Ana I. Menéndez

**ASSISTANCE TO GENERAL SERVICES**  
Lucía Arias

**TECHNICAL MANAGER**  
Gustavo Valera

**TECHNICAL ASSISTANCE**  
David Morán

**HEAD OF EDUCATIONAL PROGRAMMES**  
Mónica Bello

**PRESS OFFICE**  
Pepa Telenti Alvargonzález

## Créditos

**PRINCIPADO DE ASTURIAS**  
Vicente Álvarez Areces  
*Presidente del Principado de Asturias*

Mercedes Álvarez  
*Consejera de Cultura y Turismo*

Jorge Fernández León  
*Viceconsejero de Cultura y Turismo*

**PATRONATO DE LA FUNDACIÓN LA LABORAL. CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL**

**PRESIDENTA**  
Mercedes Álvarez  
*en representación del Principado de Asturias*

**VICEPRESIDENTE PRIMERO**  
Jorge Fernández León  
*en representación del Principado de Asturias*

**VICEPRESIDENCIA SEGUNDA**  
Nicanor Fernández Álvarez  
*en representación de HC Energía*

**VOCALES PATRONOS**  
Juan Cueto Alas  
Agustín Tomé Fernández  
*en representación del Principado de Asturias*

Ministerio de Cultura  
Ayuntamiento de Gijón  
Autoridad Portuaria de Gijón  
Caja de Ahorros de Asturias  
Sedes  
Telefónica

**MIEMBRO CORPORATIVO ESTRATÉGICO**  
Alcoa

**MIEMBROS CORPORATIVOS ASOCIADOS**  
Dragados  
Duro Felguera  
FCC

**SECRETARIO**  
José Pedreira Menéndez

**LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL**

**DIRECTORA**  
Rosina Gómez-Baeza Tinturé

**COORDINADORA GENERAL**  
Lucía García Rodríguez

**RESPONSABLE DEL ÁREA DE EXPOSICIONES**  
Ana Botella Diez del Corral

**ASISTENTE ÁREA DE EXPOSICIONES**  
Patricia Villanueva

**RESPONSABLE DE SERVICIOS GENERALES**  
Ana I. Menéndez

**RESPONSABLE TÉCNICO**  
Gustavo Valera

**SOPORTE TÉCNICO**  
David Morán

**ASISTENTE ÁREA DE SERVICIOS GENERALES**  
Lucía Arias

**RESPONSABLE DE PROGRAMAS EDUCATIVOS**  
Mónica Bello

**GABINETE DE PRENSA**  
Pepa Telenti Alvargonzález

**EXHIBITION****CURATOR**

Steven Bode

**GRAPHIC DESIGN**

The Studio of Fernando Gutiérrez

**INSTALLATION OF WORKS**

Proasur

**SHIPPING**

Transferex

**INSURANCE**

Axa Art

**CATALOGUE****COORDINATION**

Ana Botella Diez del Corral

**DESIGN**

The Studio of Fernando Gutiérrez

**DESIGN DEVELOPMENT**Estudio de Paco Currás  
Jorge Redondo**TRANSLATIONS**

Lambe y Nieto

**PHOTOGRAPHS AT LABORAL**

Marcos Morilla

**TYPESETTING, PRINTING & BINDING**

Eujoa

© of edition: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial  
 © of texts: the authors  
 © of photographs: the authors  
 © of translations: the authors

ISBN-13: 978-84-612-9263-9

**LEGAL DEPOSIT:**

This catalogue was published for the exhibition *There is No Road (The road is made by walking)*, held at LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, from 12 December 2008 through 16 March 2009.

With additional support from Norwich University College of the Arts

**EXPOSICIÓN**

COMISARIO  
Steven Bode

**DISEÑO GRÁFICO**

The Studio of Fernando Gutiérrez

MONTAJE  
Proasur

TRANSPORTE  
Transferex

SEGUROS  
Axa Art

**CATÁLOGO**

COORDINACIÓN  
Ana Botella Diez del Corral

DISEÑO  
The Studio of Fernando Gutiérrez

DESARROLLO DE DISEÑO  
Estudio de Paco Currás  
Jorge Redondo

TRADUCCIONES  
Lambe y Nieto

FOTOGRAFÍAS EN LABORAL  
Marcos Morilla

FOTOMECAÑICA, IMPRESIÓN  
Y ENCUADERNACIÓN  
Eujoa

© de la edición: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial  
 © de los textos: los autores  
 © de las fotografías: los autores  
 © de las traducciones: los autores

ISBN-13: 978-84-612-9263-9  
**DEPÓSITO LEGAL:**

Este catálogo se publica con motivo de la celebración de la exposición *There is No Road (The road is made by walking)*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, del 12 de diciembre de 2008 al 16 de marzo de 2009.

Con el apoyo adicional de Norwich University College of the Arts



