

HAMISH FULTON

WALKING EAST

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

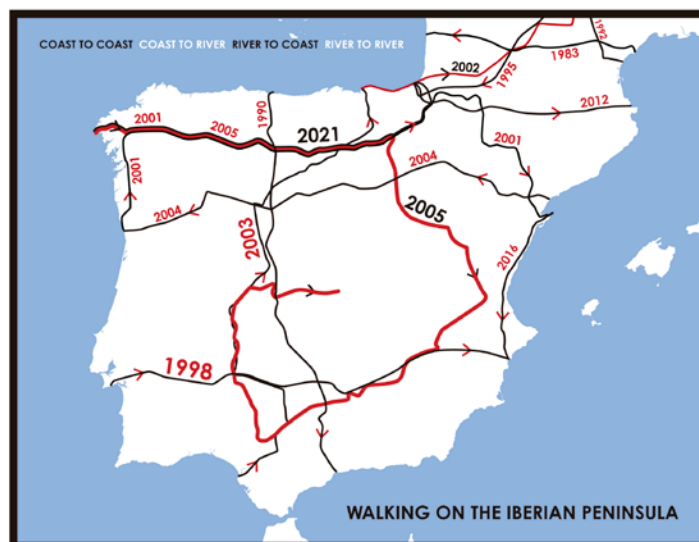
30 outubro 2021 / 20 xaneiro 2022

Planta baixa e soto

Hamish Fulton (Londres, Reino Unido, 1946) é un artista cuxa obra é o resultado do encontro entre a arte e o camiñar. Formado na Saint Martins School of Art de Londres, Fulton leva desde 1969 realizando camiñadas por distintas paraxes do planeta: percorreu a Península Ibérica de costa a costa en varias ocasións, visitou case toda Europa, Canadá, Estados Unidos, México e Australia, e camiñou polas montañas da India e do Nepal, entre outros moitos lugares. Nesta ocasión planeou un percorrido partindo desde Fisterra, en dirección a Santiago de Compostela, Pamplona e Roncesvalles ata Hendaia. Desde hai algúns anos o artista vai enlazando camiñadas do pasado por medio de novos proxectos, entendendo o seu traballo como unha unidade que se vai actualizando continuamente.

A obra de Fulton caracterízase pola combinación de imaxe e texto, xuntos na mesma obra ou de maneira independente, co obxectivo de transmitirle ao espectador as sensacións que despertaron nel os elementos atopados na súa camiñada. A súa obra fotográfica non se limita á simple reprodución documental dunha acción realizada con anterioridade, senón que é parte integral do proxecto, tanto na súa conceptualización, como na realización e o modo de exposición. Para Hamish Fulton cada unha das camiñadas comeza cunha idea que é transformada posteriormente nunha experiencia real.

A fotografía —o acto fotográfico, para maior exactitude— intégrase totalmente nesta arte tan singular da marcha, acompañada e fecúndaa ata a exposición final das tomas, que non se limitan a mostrar a paisaxe explorada deste xeito, senón que intentan traducir unha modalidade do espírito e da sensibilidade do camiñante. Do mesmo xeito busca provocar no espectador unha mirada crítica cara ao contorno e os ecosistemas ameazados por un progreso meramente economicista, que non ten en conta a preservación da natureza e as culturas asociadas a ela.



Nesta exposición móstranse, xunto ás obras do proxecto realizado expresamente, unha selección de imaxes procedentes doutros proxectos desenvolvidos en España, unha serie de proxectos internacionais e por primeira vez todo o conxunto de obra seriada producido por Hamish Fulton ao longo da súa traxectoria artística.

Pep Benlloch

UNHA OBRA DE ARTE NON PODE RE-PRESENTAR A EXPERIENCIA DUNHA CAMIÑADA

Pep Benlloch: Como chegaches á creación artística? Tiveches distintas referencias artísticas ao longo da túa carreira?

Hamish Fulton: Medrei no nordeste de Inglaterra durante os primeiros anos cincuenta, cando os nenos iam andando a todas as partes e non todos os adultos tiñan coche. A miña familia non adquiriu un televisor ata eu facer os sete anos (1953). Pertenzo a aquela clase de xente que —literalmente— se salvou cando descubriu a arte. De neno, no colexio, sufrín unha discapacidade de aprendizaxe non diagnosticada; por aqueles días chamábase preguiza. Recordo que nun exame de francés saquei un punto de entre cen, ao parecer por escribir o meu nome correctamente. Outro día memorable foi cando o director anunciou que acababan de eliminar a arte do plan de estudos para poderlle dedicar máis tempo ás materias supostamente *importantes* como matemáticas e lingua inglesa. Pero entón, como por arte de maxia, a miña mente salvouse cando lin a biografía dun cheiene do norte que vivía en Dakota do Sur, de alcume Pata de Pau; un libro de non ficción que me encamiñou cara a unha dirección positiva e despertou en min un interese que duraría toda a vida.

Asistín a tres escolas de arte en Londres entre mediados e finais dos anos sesenta. Esquivei todas as clases de historia da arte, fun

expulsado da última facultade de arte e acabei sen diplomas nin títulos. A escola de arte salvoume a vida.

Os dous anos que pasei na Saint Martins School of Art foron, con diferenza, os máis edificantes. Un profesor con experiencia chamado Peter Atkins abriume a mente cara á existencia de ideas contemporáneas. Calquera cousa podía ser arte, incluso o feito de camiñar. Por esa época inspirábanme a orixinalidade e a determinación doutros estudantes como os meus compañeiros Richard Long e Gilbert and George. Catro anos de escolas de arte no Londres dos sesenta foron un privilexio.

Como é típico dun estudante de arte, *copiaba* (pero negábao) a arte dos artistas consolidados daquela época, pero estes experimentos só levaban a camiños sen saída e acabaron no caldeiro do lixo. Só conservo dúas obras de arte daqueles días, unha sobre a miña primeira *artwalk* ou “andaina artística”. O 2 de febreiro de 1967, un grupo de artistas entre os que me atopaba camiñamos desde a entrada principal da Saint Martins School of Art —que daquela estaba nunha rúa concorrida do centro de Londres— ata a campiña, e acabamos no terreo dun granxeiro. Curiosamente, case toda a ruta transcorre por beirarrúas. En 2017 repetín esa camiñada para celebrar o seu quincuaxésimo aniversario. Pero durante todo ese tempo, escondido nos recunchos da miña mente, seguía estando un interese infantil polos *indios* americanos (amerindíxenas) que, como estudante, me avergonzaba demasiado mencionar. Máis alá das películas de Hollywood, esta historia abrangue desde a batalla de Little Bighorn ata o alcance global militar dos Estados Unidos¹. Logo, máis alá da conquista militar e da industrialización, a historia de Pata de Pau lémbra-nos a íntima relación entre cazadores e recolectores, por unha banda, e a natureza como un todo, por outra.

Ao meu ver, a década dos sesenta foi unha época de liberación xuvenil caracterizada pola liberdade creativa de rexeitar os valores do *establishment*. Era a época de cancións como “The Times They Are a-Changin’” de Bob Dylan. E no entanto, na escola de arte lamento dicir que nunca oíra falar de *Silent Spring*, escrita en 1962 por Rachel Carson. E nunca oín pronunciar palabra ningunha sobre as orixes da propiedade de terreo. A diferenza dos pobos tribais indíxenas que *pertencen á terra*, cando e como foi posible que un individuo *posuíse* grandes extensións de terra? A Igrexa, a monarquía... O I de imperio; usurpación da terra.

Ao rematar a escola de arte, o verán de 1969, en compañía de Nancy Wilson, visitei varios dos lugares sobre os que lera na biografía de Pata de Pau. O lugar da batalla de Little Bighorn, o parque nacional de Badlands, os Outeiros Negros, a reserva india de Pine Ridge en Oglala Lakota e o lugar do masacre de Wounded Knee do ano 1890. En 1973, un grupo de Oglala Lakota ocupou a pequena comunidade de Wounded Knee en protesta contra os tratados rotos e os abusos continuados contra os pobos tribais das Américas. En 2005 tiveron o privilexio de pasar uns días con Dennis Banks (Ojibwa), cofundador do Movemento Indio Americano (AIM polas siglas en inglés), un dos máis destacados organizadores da ocupación de Wounded Knee en 1973... Pero, que ten que ver nada diso coa arte contemporánea, coa arte de camiñar? En 1978

Dennis Banks e persoas pertencentes a moitos outros pobos tribais cruzaron os Estados Unidos a pé (*The Longest Walk* [O camiño máis longo]) de San Francisco a Washington D. C. para concienciar a poboación e protestaren contra as inxustizas perpetradas contra eles tanto pola Igrexa como polo goberno.

En 1997, xunto coa miña filla, vin en Missoula, Montana, unha presentación de Winona LaDuke, activista anishinaabe de Minnesota. LaDuke é valente, inspiradora, profunda e culta, e está comprometida coa protección das terras tribais². O cal me retrotrae de novo ao libro da miña infancia sobre o cheiene do norte, Pata de Pau. “Camiña tanto que as súas pernas deben ser de madeira”.

Por que mencionar todo isto?

Para ampliar os termos de referencia e de análise.

A arte contemporánea non ten que ser sempre autorreferencial nin obsesionarse constantemente cos materiais; tamén pode referirse aos acontecementos e ás circunstancias da vida mesma. Tal e como a vexo, a arte que eu practico é un comentario sobre a maneira en que vivimos hoxe en día.

P. B.: Como definirías o teu traballo actual?

H. F.: O meu traballo actual supón a continuación de meu traballo anterior en canto que todas as miñas camiñadas gardan relación entre elas, desde a primeira ata a máis recente. Estou *especializado* en camiñar, que é unha acción física, non unha técnica artística convencional. O cal non nega a existencia física das miñas exposicións. Simplemente quero salienta a temática, non os medios artísticos. “O que importa é sobre que trata, non a aparencia”.

O meu traballo actual existe máis na mente que fóra dela, no mundo físico. Con iso quero dicir que cada día teño máis claro que estamos destruindo o planeta e que iso se pode describir como temática máis que como técnica artística. Non esixo que todo o mundo comparta os meus puntos de vista, simplemente quero ampliar o campo de reflexión. Na Saint Martins School of Art a finais dos sesenta animáronme a pensar que a arte pode tratar sobre practicamente todo. Non exactamente todo, pero case.

P. B.: As túas obras abranguen distintos materiais e técnicas: fotografía, murais, madeira, debuxos e pinturas. De que depende a túa elección de material?

H. F.: Recorro a distintos soportes e técnicas artísticas incluíndo camiñadas públicas, camiñadas *comunitarias* nas que os camiñantes que participan son, á vez, os espectadores da obra. A finais do século XIX, os artistas non tribais adoitaban crear pinturas sobre lenzo e esculturas de bronce, pero hoxe en día existen moitas máis opcións materiais limitadas á —ou ampliadas pola— oferta de orzamentos de produción. No que a min atinxe, non quixera ser responsable da construción de esculturas grandes que ou ben cobren a herba ou a terra, ou ben ocupan o espazo do aire, desviando así o vento, os paxaros e os insectos. Prefiro crear pequenas obras de arte, planas, de madeira, que non defino como esculturas senón como textos de camiños sobre madeira.

Experiencias grandes, arte pequena.

1 Véxase Roxanne Dunbar-Ortiz, *An Indigenous Peoples' History of the United States*, Beacon Press, Boston (Massachusetts), 2014, p. 229.

2 En Standing Rock, Dakota do Norte, concentráronse uns 10.000 *defensores* da auga e a terra en diversas protestas entre os anos 2016 e 2017.



Hamish Fulton: *Santiago de Compostela*, 2021. Cortesía de Hamish Fulton e Galería 1 Mira Madrid

Os meus textos murais poden ser de alturas e amplitudes bastante considerables, as cales, digámolo de pasada, só ocupan un par de milímetros dos espazos expositivos. “Cara ou cruz” e o grosor dunha moeda.

Como se pode calcular o peso dun texto mural non transportable? Tanto as latas que contiñan a pintura como os estenciles de vinilo para as letras se converten en lixo, refugallo.

Acepto a distribución da arquitectura preexistente; non teño ningún desexo de construír estruturas espaciais tridimensionais. Tomadas individualmente, as obras de arte máis pesadas das que son responsable son as pezas enmarcadas de foto e texto.

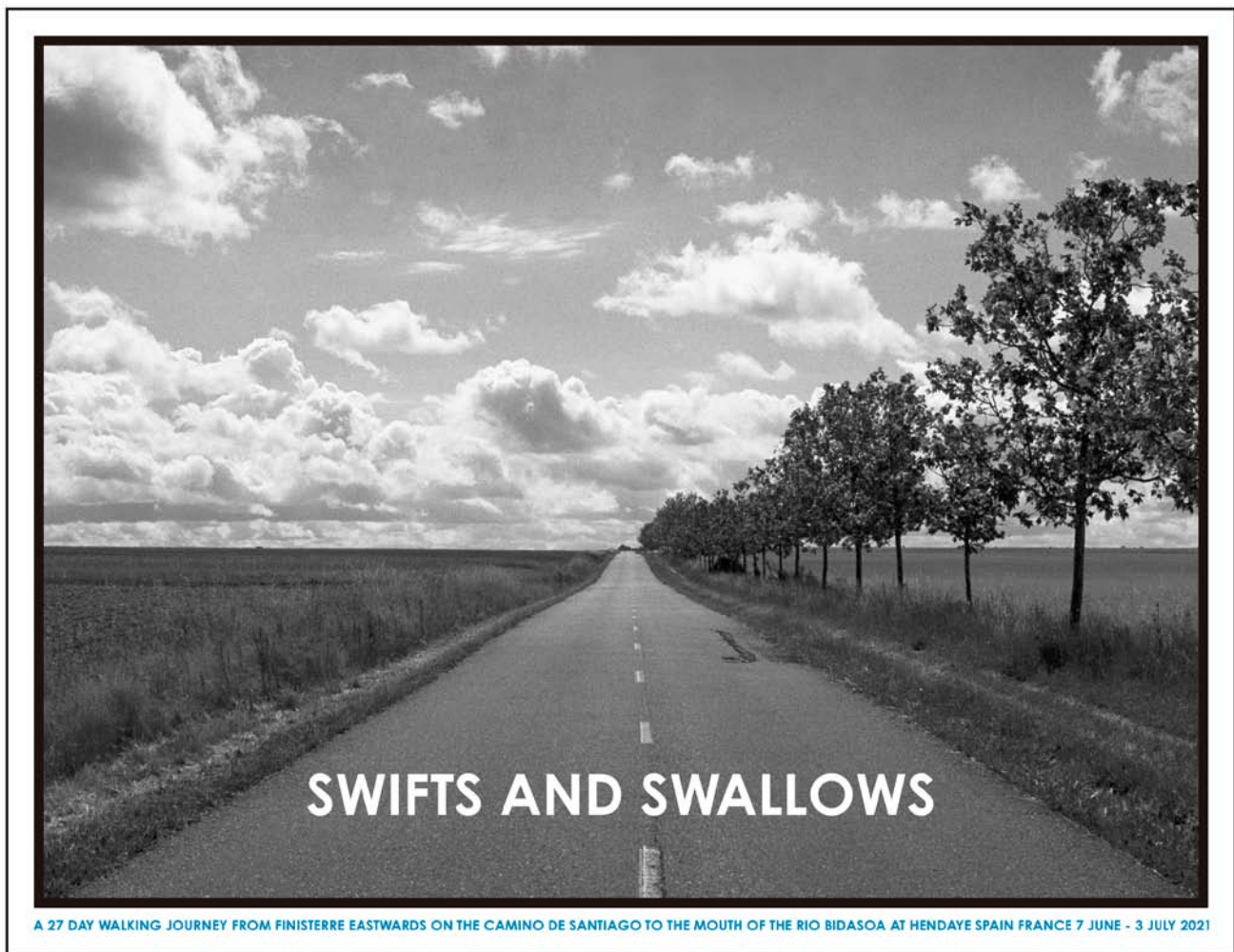
P. B.: Que lugar ocupa a fotografía na túa práctica artística?

H. F.: Ao longo dos anos setenta dediqueime máis ou menos exclusivamente a producir obras de foto e texto enmarcadas (e material impreso). Poderás observar como defino esta categoría do meu traballo, pois na descrición inclúo o marco e o texto do camiño, non só a foto. Identifico o marco como parte da obra de arte porque a miúdo, cando os museos reproducen imaxes destas obras para as ilustracións dos seus catálogos, toman a liberdade gráfica de eliminar os marcos e describen os textos de camiños como simples cartelas.

En ocasións, os espectadores consideraron estas obras como unha sorte de fotografía paisaxística corrente, aínda que de peor calidade. Naquela primeira época, os historiadores e críticos de arte ingleses relacionaban o meu traballo erroneamente ou ben coa pintura paisaxística occidental do pasado, ou ben coa *land art* do presente. Non creo que prestasen moita atención aos textos

dos camiños curtos. Talvez naquelas circunstancias era inevitable, pois só hai unha década ou así que a xente comezou a ser consciente do que significa o feito de camiñar na esfera da cultura contemporánea. Hoxe en día, como resolvemos a cuestión do modo en que a arte visual nos *distancia* da natureza? Paréceme unha pregunta interesante. A miña resposta, inevitablemente, é camiñando. Pero, esa resposta implica que considero toda a miña obra como unha maneira de animar os espectadores a emprenderen os seus propios camiños? Aínda que resulte improbable, a resposta debe ser si, o cal, á súa vez, está relacionado coas miñas camiñadas públicas. Estoume a referir a unha relación máis enxeñosa co feito de camiñar, onde o foco é a experiencia en si. Estas camiñadas públicas realízanse para compartir a experiencia; non é de vital necesidade que sexan oficialmente gravadas. *L’Ascension* é unha película sobre o cine. Aínda que algunhas persoas gravan estas camiñadas cos iPhones, pero eu espero que a experiencia en si tamén perdure no tempo, que permaneza sen axuda nos seus recordos. A activación da memoria sen tecnoloxía. A memoria é selectiva e a historia non é neutral. Quen escribiu a historia?

Cando era un artista novo, era infantil e moi inxenuo. Non era en absoluto consciente de como eran recibidas as obras que creaba. Non tiña a impresión de estar a facer carreira. Tardei moitos anos en empezar a desentrañar a diferenza entre o que pensaba que era o meu traballo e a maneira de o clasificar que tiñan os historiadores e críticos. Actualmente, é doado atopar moitas imaxes do meu traballo en Internet, pero polo de agora non hai unha contextualización definitiva do *corpus* da miña obra.



Hamish Fulton: *Swifts and Swallows*, 2021. Cortesía de Hamish Fulton e Galería 1 Mira Madrid

Finalmente, diría que esta pregunta me parece moi clara, moi directa e obvia. Pero a diferenza entre o que eu penso como artista camiñante obsesivo, e o que perciben os espectadores das miñas obras enmarcadas de foto e texto, podería ser aínda considerable.

P. B.: Cando decidiches empregar a fotografía na túa práctica, tiveches algún fotógrafo como referencia?

H. F.: Non. Pero, no sentido en que apuntas debo dicir que hai moitos anos si que gozaba mirando fotografías de paisaxes tomadas por afeccionados ingleses de primeiros do século XX. Gustábame o deseño de maquetación de libros como a primeira edición de *The Old Straight Track* de Alfred Watkins (1925). Teño unha colección de postais vellas dese único tema, sendas e sendeiros rurais. O rumbo cara ao futuro, o camiño cara a diante.

En termos das influencias que me inspiraron, citaríaa montañeiros moito máis que a fotógrafos. Non son montañeiro. Os escaladores do Himalaia poden ter experiencias de lugares que a maioría de persoas non pode ou non quere visitar. Fotografan vistas que son sumamente difíciles de alcanzar, que só un fado de seres humanos visitaron desde o principio dos tempos. Eu tiven o privilexio de coñecer e de conversar con Doug Scott (1941-2020) de Inglaterra e con Reinhold Messner (1944-) do Tirol do Sur.

Estaba no departamento de escultura na Saint Martins School of Art e afortunadamente nunca nos deron instrucións sobre como crearmos nada. Tiñámonos que apañar nós para descubri-lo. Eu vía a fotografía como unha maneira fácil de crear obras de arte. Con iso quero dicir que inmediatamente despois de deixar de ser

estudante, utilicei fotografías impresas de maneira comercial en calquera farmacia urbana ou tenda de fotos. Cada fotografía era do tamaño dunha postal. Non estudei nin a historia nin a práctica da fotografía. Por esa época distante sentía que, en comparación coa escultura, a fotografía brindaba unha maneira de simplificar a produción de *cousas* artísticas. Evidentemente, aquí poderíamos iniciar un debate sobre a relación entre a fotografía e a escultura. O fotógrafo fotografa o xa existente, e o escultor crea algo previamente inexistente... nesa forma concreta.

P. B.: A fotografía é unha ferramenta para a reprodución masiva, pero non obstante decides que todas as túas obras sexan pezas únicas. En que se basea esta elección?

H. F.: A principios dos setenta pasei de producir as fotografías en edicións pequenas, de tres ou catro quizais, a crear obras de foto-texto únicas e enmarcadas. Diso hai xa moito tempo, pero nalgún momento recibín o *consello* das galerías. Dixéranme que os coleccionistas só querían obras orixinais, non edicións limitadas. As belas artes deben ser únicas! As miñas andainas son únicas. Gozo ordenando o deseño gráfico das copias dixitais de edición limitada; vexo que é creativo grazas ao potencial que de seu ten o medio. Talvez todo isto versa sobre o uso da fotografía que fan os artistas... non os fotógrafos. Quizais o artista se preocupe máis polo contido e menos pola composición e a calidade da impresión? Como xa mencionei, nunca estudei fotografía, nin a súa historia nin a súa práctica. Recordo varias ocasións nos anos setenta e principios dos oitenta en que fotógrafos profesionais se laibaban

da monotonía da miña fotografía; aquí é importante salientar que me estou a referir ao meu traballo de cámara, non á calidade de impresión. Desde o ano 1972 aproximadamente e ata hai pouco, todas as miñas fotografías foron impresas por Adrian Ensor en Londres. Tamén imprimiu as fotos de varios outros artistas, incluíndo a Richard Long e a John Hilliard. As fotografías orixinais en branco e negro da miña exposición actual, *Walking East*, foron impresas en Barcelona por Manuel Serra.

Agora vemos claramente que estamos a falar de técnicas, non de experiencias. Non me interesa consagrarme para sempre a un medio ou unha técnica concretos. Dito isto, debo confesar que sempre gocei compondo vistas fotográficas, iso é innegable. E finalmente, ensinamos as nosas fotografías a outras persoas para deixar que vexan imaxes dos sitios onde estivemos e, no caso do fotoxornalismo, do que presenciamos.

Más alá dos típicos e sublimes documentais apolíticos sobre a vida salvaxe, é posible tocar outro tema relacionado coa evidencia do que efectivamente está a acontecer. Imaxes desordenadas de crimes contra a natureza e a humanidade transmitidas vía satélite.

P. B.: Á hora de planificares un proxecto/camiño, cales son os principais aspectos a ter en conta? En que se fundamenta a concepción de cada un?

H. F.: Non son errabundo; visitei moi poucos países. As oportunidades para viaxar extensa e constantemente dependen finalmente do financiamento dispoñible (os custos de viaxe, máis o pagamento por períodos de tempo ininterrompido). E, o que é máis importante, ao longo dos últimos vinte anos ou así houbo un cuestionamento do feito de viaxar nesta época histórica de degradación medioambiental. Agora, coas restricións de viaxes por mor da pandemia, a xente está a redescubrir o seu propio país. Global/Local. Pódense realizar exploracións interesantes localmente e a un custo moito menor. No fondo, o único que se necesita é un cambio de mentalidade. Non é tan fácil! Coido que o feito de responder a lugares familiares cunha actitude diferente, cun cambio de perspectiva, é en realidade creativo. Pensade en Erling Kagge, explorador polar noruegués quen hai uns anos e de forma non convencional cambiou a natureza dos seus panos de fondo por atravesar Manhattan... completamente baixo terra. Camiñando polo sistema de cloacas e ao longo das vías do metro. Paga a pena especificar que os montañeiros dos Países Baixos non poden escalar localmente. Na miña imaxinación tamén me pregunto moitas veces por todas aquelas viaxes épicas sen gravar (pero quizais aínda vivas en recordos tribais), aventuras perigosas que deberon producirse hai centos de anos. Sen gravar!

Nalgunha parte lin unha cita do poeta de haikus xaponés Bashō, quen dixo que ao peregrinar nunca hai que hospedarse dúas veces na mesma pousada. É unha idea interesante. E iso lévame ás miñas andadas repetidas, ao feito de camiñar a mesma ruta varias, mesmo moitas veces, en comparación coas andadas individuais en sentido único. Kaihogyo. A miña principal inspiración para as camiñadas repetidas son os monxes maratonianos do Monte Hiei no Xapón, que camiñan arredor do monte mil veces durante un período de sete anos, a mesma distancia que a circunferencia da Terra.

As últimas décadas de voos baratos resultaron ser profundamente transformativas en moitos sentidos. Máis alá das preocupacións

medioambientais previamente existentes, agora a propagación do coronavirus puxo en tea de xuízo os voos comerciais. Será temporal esta redución global dos voos comerciais de pasaxeiros? Contribúe a redución dos voos turísticos á política isolacionista do goberno inglés?

En 1970 tiven a sorte de conseguir un traballo como profesor nunha escola de arte local. Era un modo de gañar a vida, pero ao cabo duns poucos meses deume preguiza e deixeiño. Sentínome culpable porque o que quería realmente era unha sensación de compromiso. Aquí debo ser moi claro, estou totalmente a prol da educación artística. A educación artística debería incrementarse, non minguar. O goberno inglés do Brexit, por exemplo, pide máis ciencia e menos arte. Asumín un risco. Especializarme en camiñar supuxo un risco porque non existían exemplos anteriores de *artistas camiñantes* que puidese seguir. Para min segue a ser un risco, porque a arte de camiñar só parece existir nas marxes da cultura; non é unha forma de arte aceptada, como a *land art*. Por outra banda, as marxes da cultura poden ofrecerlles a aqueles que as ocupan certo sentido de liberdade sen a presión de teren que se axustar á norma. Lembro ter visitado Alemaña nos anos setenta, e nalgunhas conversas había xente que comentaba: "Ah si, a vós os ingleses gústavos camiñar e gústavos a pintura paisaxista". Curiosamente, agora no ano 2021, dentro da corrente principal da arte contemporánea inglesa ao que parece non hai ningún interese en camiñar nin na natureza salvaxe: "Ao destruír o animismo pagán, a cristiandade fixo posible a explotación da natureza cunha actitude de indiferenza polos sentimentos dos obxectos naturais"³.

Os historiadores e críticos de arte seguen a falar tan só de aparencias e de técnicas; de cousas en lugar de experiencias. Nunca se fala da arte do camiñar nin da natureza non domesticada.

Como elixo por onde —e como— camiñar? Logo das primeiras dúas ou tres andadas podes ter unha idea de por onde seguir. Despois dunhas cantas andadas, a mente comeza a desenvolver unha linguaxe do camiñar e desaparece calquera preocupación sobre que facer despois. Como calquera outra cousa, camiñar pode ser un acto sumamente convencional e, sen dúbida, algunhas das miñas camiñadas artísticas non terían ningún interese para os camiñantes afeccionados. Tomemos, poño por caso, a experiencia de camiñar cara a atrás, que recomendo ferventemente. Curiosamente, cando camiñamos cara a atrás reláxansenos os músculos faciais. A algúns artistas non lles gusta a palabra *enxeñoso*, como tampouco lles gusta a idea de realizar o Camiño [de Santiago], pero a experiencia física de camiñar é moi ampla, parece haber unha infinidade de posibilidades. Os séculos das primeiras exploracións xeográficas clásicas do planeta Terra pasaron, aínda que non é necesario que paremos; en lugar diso podemos cambiar a nosa perspectiva e seguirmos a experimentar todos aqueles lugares que pasáramos por alto ou rexeitáramos con anterioridade, como todos os cumes de 7000 metros do mundo. Porén, como artista, en comparación cun atleta adestrado, podo elixir realizar unha ruta de estrada e, algún tempo despois, reaccionar e elixir camiñar campo a través durante tres ou catro semanas cunha tenda de campaña, camiño que, á súa vez, podería ir seguido dunha camiñada urbana *comunitaria* dunha hora de duración xunto a outras sesenta persoas aproximadamente.

3 Véxase Lynn White, *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, 1967). Dispoñible en <<https://www.lavanguardia.com/natural/opinion-analisis/20150323/54428406186/la-ecologia-como-religion-luis-racionero.html>>.

Se pensamos no feito de camiñar no sentido máis amplo, quizais cheguemos ao camiñar como unha forma de escapar. Non me estou a referir á nosa necesidade de escapar das presións da vida moderna, senón que penso naqueles cativos tibetanos que arriscan as vidas ao escaparen a pé polas perigosas montañas do Himalaia á busca dunha educación no seu propio idioma. Por diversas razóns, esta viaxe á India é agora extremadamente arriscada e o número actual de fugas con éxito é moi baixo⁴.

Pero, que ten todo iso que ver coa arte contemporánea? Todo... a liberdade.

Pode ser que a liberdade sexa tan só un concepto antigo, pasado de moda, un concepto post-Guerra Fría? Hoxe en día, o aparente declive da democracia xerou gobernos autoritarios.

As diversas ideas ás que aludín a respecto do feito de camiñar en xeral non son nin orixinais nin novas; en cambio, podemos afirmar que rara vez son mencionadas no contexto da arte contemporánea.

P. B.: As túas camiñadas son íntimas e solitarias. Como concibes a percepción pública das túas obras?

H. F.: En realidade, non todas as miñas camiñadas son solitarias. Desde 1994 realiceí moitas camiñadas públicas, que agora denomino "camiñadas comunitarias". Nestas andadas grupais, os camiñantes participantes tamén son os espectadores da obra artística. A miña primeira camiñada artística tamén foi a primeira camiñada grupal, realizada o 2 de febreiro de 1967.

Como artista contemporáneo, tiven a idea de me unir a unhas cantas expedicións comerciais de montañismo. Despois de ler libros e asistir aos relatorios, necesitaba probalo por min mesmo. Atravesei o mundo da arte ata chegar ao cume de Chomolungma (o monte Everest) a mañá do 19 de maio de 2009. Só me foi posible grazas á axuda de guías como o sherpa Ang Dorje de Pangboche e Black Yak. Para min, captar fondos é máis difícil do que subir a montaña, e por iso quixera agradecer a organización de Wolfgang Häusler en Múnic. Se non houbese helicópteros, cantos artistas contemporáneos quixerían facer unha andaina ata o punto máis alto da Terra? Non, grazas. Longas colas, demasiada xente, demasiado lixo, demasiados cilindros de oxíxeno baleiros, demasiados cadáveres...

A diferenza de formas artísticas establecidas como a pintura e a escultura, que gozan das vantaxes de ter historias populares e poderosas, a arte de camiñar, como xa teño afirmado, segue a ser a gran descoñecida. Ata o momento, nin os críticos nin os historiadores de arte viron ningunha relación entre o camiñar e as preocupacións ecolóxicas contemporáneas: entre o camiñar e as marchas protesta; entre o camiñar e as cuestións de saúde; entre o camiñar e a saúde mental: o chamado "camiñar consciente". Nin tampouco, por suposto, consideraron o feito de camiñar como unha forma de viaxar non contaminante. Todo isto desembocou na necesidade nas áreas urbanas de máis —non menos— beirarrúas e sendeiros, dereitos de paso legais para peóns e ciclistas.

Segundo a miña experiencia, os beneficios psicolóxicos de camiñar e de acampar en solitario parecen ilimitados, pero con moito, o tema máis importante respecto ás andadas en solitario está relacionado con cuestións de xénero e raza. Son plenamente consciente da crítica, "un home branco solitario camiñando pola paisaxe neboenta". Aquí poderíamos chegar á posibilidade da psicoterapia das andainas ao aire libre, que é un xeito de abrirse e de falar da relación entre o feito de camiñar en zonas urbanas e zonas rurais, por unha banda, e as cuestións de raza e xénero, por outra. Pero pensando máis alá das zonas rurais, que pasa nos casos de Edurne Pasaban e Araceli Segarra?

P. B.: O mundo da arte está bastante regulado e ti, na túa vida privada, es unha persoa moi precisa, que segue as súas propias regras específicas. Como combinas as dúas esferas de traballo?

H. F.: Realizo as miñas obras desde unha posición instintiva e desde o que entendo como percepcións, retrocedendo un pouco nun intento non utópico de ver como vivimos hoxe en día. Camiñar é unha boa maneira de tomar consciencia da natureza, a natureza como formas diversas de vida en lugar de como fonte de materias primas destinadas exclusivamente á mercantilización e o beneficio humanos. Neste punto son consciente de que se me pode acusar de hipócrita mexeriqueiro. Falso primitivismo. Sentimentos que se contradín coa elección de materiais artísticos non ecolóxicos. Estamos en 2021, non en 1950. A doutrina do descubrimento (1493?). O desexo humano incontrolado de alterar a natureza continuamente é o que nos levou ao cambio climático. É mellor deixarse influenciar polos pobos indíxenas, aqueles a quen lles arrebatamos a terra. Lembro que ata hai relativamente pouco, aínda había xente que dubidaba da existencia do que se adoitaba chamar o quecemento global. O termo *cambio climático* describe mellor todos os extremos climáticos en constante transformación que sufriu o planeta en 2021. Agora o alcance da actividade humana provoca terremotos e erupcións volcánicas.

Polo que respecta á miña chamada carreira, como din os montañeiros, "nunca hai que asegurar o resultado". A definición mesma de aventura. Obteño gran satisfacción da práctica artística. O contacto directo coa natureza. O pracer de realizar diversas camiñadas, de recibir influencias, de ler e escribir, desenvolver as ideas, finalizar os textos de camiños, concibir distintos deseños gráficos, materializar a obra de arte e, finalmente, instalar as pezas en espazos arquitectónicos preexistentes. Ao longo do que percibo como unha batalla interminable por consolidar unha carreira, tamén me teño sentido emocionalmente protexido polos recordos positivos das miñas andainas, das miñas noites na tenda de campaña, de escaladas de montaña con guía, e débolle agradecer á miña familia e á miña compañeira Nancy todas esas oportunidades.

A DIFERENZA DUNHA LIÑA DEBUXADA, UNHA LIÑA CAMIÑADA NUNCA PODE SER BORRADA.

⁴ Véxanse os documentais *Escape Over the Himalayas* (2000) e *Murder in the Snow* (2008).

HAMISH FULTON

WALKING EAST

Hamish Fulton (Londres, Reino Unido, 1946) es un artista cuya obra es el resultado del encuentro entre el arte y el caminar. Formado en la Saint Martins School of Art de Londres, Fulton lleva desde 1969 realizando caminatas por distintos parajes del planeta: ha recorrido la península ibérica de costa a costa en varias ocasiones, ha visitado casi toda Europa, Canadá, Estados Unidos, México y Australia, y ha caminado por las montañas de India y Nepal, entre otros muchos lugares. En esta ocasión ha planeado un recorrido partiendo desde Finisterre, en dirección a Santiago de Compostela, Pamplona y Roncesvalles hasta Hendaya. Desde hace algunos años el artista va enlazando caminatas del pasado por medio de nuevos proyectos, entendiendo su trabajo como una unidad que se va actualizando continuamente.

La obra de Fulton se caracteriza por la combinación de imagen y texto, juntos en la misma obra o de manera independiente, con el objetivo de transmitir al espectador las sensaciones que han despertado en él los elementos encontrados en su caminata. Su obra fotográfica no se limita a la simple reproducción documental de una acción realizada con anterioridad, sino que es parte integral del proyecto, tanto en su conceptualización, como en su realización y modo de exposición. Para Hamish Fulton cada una de las caminatas comienza con una idea que es transformada posteriormente en una experiencia real.

La fotografía —el acto fotográfico, para mayor exactitud— se integra totalmente en este arte tan singular de la marcha, lo acompaña y lo fecunda hasta la exposición final de las tomas, que no se limitan a mostrar el paisaje explorado de este modo, sino que intentan traducir una modalidad del espíritu y de la sensibilidad del caminante. Del mismo modo busca provocar en el espectador una mirada crítica hacia el entorno y los ecosistemas amenazados por un progreso meramente economicista, que no tiene en cuenta la preservación de la naturaleza y las culturas a ella asociadas.

En esta exposición se muestran, junto a las obras del proyecto realizado expresamente, una selección de imágenes procedentes de otros proyectos desarrollados en España, una serie de proyectos internacionales y por primera vez todo el conjunto de obra seriada producido por Hamish Fulton a lo largo de su trayectoria artística.

Pep Benlloch

UNA OBRA DE ARTE NO PUEDE RE-PRESENTAR LA EXPERIENCIA DE UNA CAMINATA

Pep Benlloch: ¿Cómo llegaste a la creación artística? ¿Has tenido distintas referencias artísticas a lo largo de tu carrera?

Hamish Fulton: Crecí al noreste de Inglaterra durante los primeros años cincuenta, cuando los niños iban andando a todas partes y no

todos los adultos tenían coche. Mi familia no adquirió un televisor hasta que yo cumplí los siete (1953). Perteneczo a aquella clase de gente que —literalmente— se salvó cuando descubrió el arte. De niño, en el colegio, sufrí una discapacidad de aprendizaje no diagnosticada; en aquellos días se llamaba pereza. Recuerdo que en un examen de francés saqué un punto de entre cien, al parecer por haber escrito mi nombre correctamente. Otro día memorable fue cuando el director anunció que acababan de eliminar el arte del plan de estudios para poder dedicar más tiempo a las materias supuestamente *importantes* como mates y lengua inglesa. Pero entonces, como por arte de magia, mi mente se salvó cuando leí la biografía de un cheyene del norte que vivía en Dakota del Sur apodado Pata de Palo; un libro de no ficción que me encaminó hacia una dirección positiva y despertó en mí un interés que duraría toda la vida.

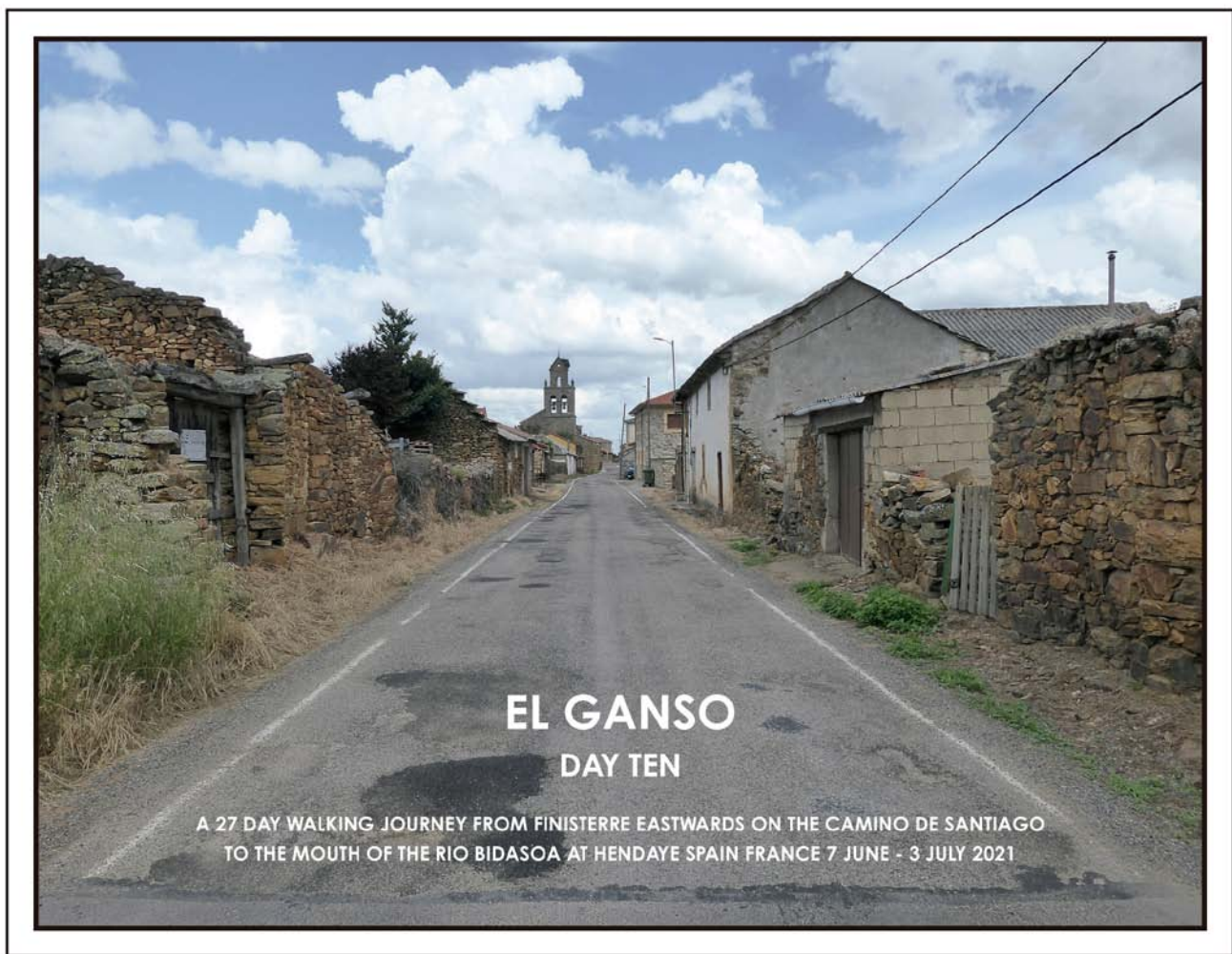
Asistí a tres escuelas de arte en Londres entre mediados y finales de los años sesenta. Esquivé todas las clases de historia del arte, fui expulsado de la última facultad de arte y acabé sin diplomas ni títulos. La escuela de arte me salvó la vida.

Los dos años que pasé en la Saint Martins School of Art fueron, de lejos, los más edificantes. Un profesor con experiencia llamado Peter Atkins me abrió la mente hacia la existencia de ideas contemporáneas. Cualquier cosa podía ser arte, incluso el hecho de caminar. En esa época me inspiraban la originalidad y la determinación de otros estudiantes de arte como mis compañeros Richard Long y Gilbert and George. Cuatro años de escuelas de arte en el Londres de los sesenta fueron un privilegio.

Como es típico de un estudiante de arte, *copiaba* (pero lo negaba) el arte de los artistas consolidados de aquella época, pero estos experimentos solo llevaban a callejones sin salida y acabaron en el cubo de la basura. Solo conservo dos obras de arte de aquellos días, una sobre mi primer *artwalk* o “caminata artística”. El 2 de febrero de 1967, un grupo de artistas, entre los que me encontraba, caminamos desde la entrada principal de la Saint Martins School of Art —que en aquella época estaba en una calle concurrida del centro de Londres— hasta la campiña, y acabamos en el terreno de un granjero. Curiosamente, casi toda la ruta transcurre por aceras. En 2017 repetí esa caminata para celebrar su quincuagésimo aniversario. Pero durante todo ese tiempo, escondido en los recovecos de mi mente, seguía estando un interés infantil en los *indios americanos* (amerindígenas) que, como estudiante, me avergonzaba demasiado mencionar. Más allá de las películas de Hollywood, esta historia abarca desde la batalla de Little Bighorn hasta el alcance global militar de los Estados Unidos¹. Luego, más allá de la conquista militar y de la industrialización, la historia de Pata de Palo nos recuerda la íntima relación entre cazadores y recolectores, por una parte, y la naturaleza como un todo, por otra.

En mi opinión, la década de los sesenta fue una época de liberación juvenil caracterizada por la libertad creativa de rechazar los valores del *establishment*. Era la época de canciones como “The Times They Are a-Changin’” de Bob Dylan. Y sin embargo, en la escuela de arte lamento decir que nunca había oído hablar de *Silent Spring*, escrita en 1962 por Rachel Carson. Y tampoco oí

1 Véase Roxanne Dunbar-Ortiz, *An Indigenous Peoples' History of The United States*, Beacon Press, Boston (Massachusetts), 2014, p. 229.



Hamish Fulton: *El Ganso*, 2021. Cortesía de Hamish Fulton e Galería 1 Mira Madrid

pronunciar palabra alguna sobre los orígenes de la propiedad de terreno. A diferencia de los pueblos tribales indígenas que *pertenecen a la tierra*, ¿cuándo y cómo fue posible que un individuo poseyera grandes extensiones de tierra? La Iglesia, la monarquía... La I de imperio; usurpación de la tierra.

Al finalizar la escuela de arte, el verano de 1969, en compañía de Nancy Wilson, visité varios de los lugares sobre los que había leído en la biografía de Pata de Palo. El lugar de la batalla de Little Bighorn, el parque nacional de Badlands, las Colinas Negras, la reserva india de Pine Ridge en Oglala Lakota y el lugar de la masacre de Wounded Knee del año 1890. En 1973, un grupo de Oglala Lakota ocupó la pequeña comunidad de Wounded Knee en protesta contra los tratados rotos y los abusos continuados contra los pueblos tribales de las Américas. En 2005 tuve el privilegio de pasar unos días con Dennis Banks (Ojibwa), cofundador del Movimiento Indio Americano (AIM por sus siglas en inglés), uno de los más destacados organizadores de la ocupación de Wounded Knee en 1973... Pero, ¿qué tiene que ver nada de eso con el arte contemporáneo, con el arte de caminar? En 1978 Dennis Banks y un nutrido grupo de personas pertenecientes a muchos otros pueblos tribales cruzaron los Estados Unidos a pie (*The Longest Walk* [El camino más largo]) de San Francisco a Washington D. C. para concienciar a la población y protestar contra las injusticias perpetradas contra ellos tanto por la Iglesia como por el gobierno.

En 1997, junto con mi hija, vi en Missoula Montana una presentación de Winona LaDuke, activista anishinaabe de Minnesota. LaDuke es valiente, inspiradora, profunda y culta, y está comprometida

con la protección de las tierras tribales². Lo cual me retrotrae de nuevo al libro de mi infancia sobre el cheyene del norte, Pata de Palo. "Camina tanto que sus piernas deben de ser de madera".

¿Por qué mencionar todo esto?

Para ampliar los términos de referencia y de análisis.

El arte contemporáneo no ha de ser siempre autorreferencial ni tampoco debe obsesionarse constantemente con los materiales; también puede referirse a los acontecimientos y a las circunstancias de la vida misma. Tal y como lo veo, el arte que yo practico es un comentario sobre la manera en que vivimos hoy en día.

P. B.: ¿Cómo definirías tu trabajo actual?

H. F.: Mi trabajo actual supone la continuación de mi trabajo anterior en cuanto que todas mis caminatas guardan relación entre ellas, desde la primera hasta la más reciente. Estoy *especializado* en caminar, que es una acción física, no una técnica artística convencional. Lo cual no niega la existencia física de mis exposiciones. Simplemente quiero destacar la temática, no los medios artísticos. "Lo que importa es sobre qué trata, no la apariencia".

Mi trabajo actual existe más en mi mente que fuera de ella, en el mundo físico. Con eso quiero decir que cada día tengo más claro que estamos destruyendo el planeta y que eso se puede describir como temática más que como técnica artística. No exijo que todo el mundo

2 En Standing Rock, Dakota del Norte, se concentraron unos 10.000 defensores del agua y la tierra en diversas protestas entre los años 2016 y 2017.

comparta mis puntos de vista, simplemente quiero ampliar el campo de reflexión. En la Saint Martins School of Art a finales de los sesenta me animaron a pensar que el arte puede tratar sobre prácticamente todo. No exactamente todo, pero casi.

P. B.: Tus obras abarcan distintos materiales y técnicas: fotografía, murales, madera, dibujos y pinturas. ¿De qué depende tu elección de material?

H. F.: Recorro a distintos soportes y técnicas artísticas incluyendo caminatas públicas, caminatas *comunitarias* en las que los caminantes que participan son, a la vez, los espectadores de la obra. A finales del siglo XIX, los artistas no tribales solían crear pinturas sobre lienzo y esculturas de bronce, pero hoy en día existen muchas más opciones materiales limitadas a —o ampliadas por— la oferta de presupuestos de producción. En lo que a mí respecta, no quisiera ser responsable de la construcción de esculturas grandes que o bien cubren la hierba o la tierra, o bien ocupan el espacio del aire, desviando así al viento, a los pájaros y a los insectos. Prefiero crear pequeñas obras de arte, planas, de madera, que no defino como esculturas sino como textos de caminos sobre madera.

Experiencias grandes, arte pequeño.

Mis textos murales pueden ser de alturas y amplitudes bastante considerables, las cuales, dicho sea de paso, solo ocupan un par de milímetros de los espacios expositivos. “Cara o cruz” y el grosor de una moneda.

¿Cómo se puede calcular el peso de un texto mural no transportable? Tanto las latas que contenían la pintura como los estarcidos de vinilo para las letras se convierten en basura, desechos.

Acepto la distribución de la arquitectura preexistente; no tengo ningún deseo de construir estructuras espaciales tridimensionales. Tomadas individualmente, las obras de arte más pesadas de las que soy responsable son las piezas enmarcadas de foto y texto.

P. B.: ¿Qué lugar ocupa la fotografía en tu práctica artística?

H. F.: A lo largo de los años setenta me dediqué más o menos exclusivamente a producir obras de foto y texto enmarcadas (y material impreso). Podrás observar cómo defino esta categoría de mi trabajo, pues en la descripción incluyo el marco y el texto del camino, no solo la foto. Identifico el marco como parte de la obra de arte porque a menudo, cuando los museos reproducen imágenes de estas obras para las ilustraciones de sus catálogos, se toman la libertad gráfica de eliminar los marcos y describen los textos de caminos como simples cartelas.

En ocasiones, los espectadores han considerado estas obras como una suerte de fotografía paisajística corriente, aunque de peor calidad. En aquella primera época, los historiadores y críticos de arte ingleses relacionaban mi trabajo erróneamente o bien con la pintura paisajística occidental del pasado, o bien con el *land art* del presente. No creo que prestasen mucha atención a los textos de los caminos cortos. Tal vez en aquellas circunstancias era inevitable, pues solo hace una década o así que la gente ha empezado a ser consciente de lo que significa el hecho de caminar en la esfera de la cultura contemporánea. Hoy en día, ¿cómo resolvemos la cuestión del modo en que el arte visual nos *distancia* de la naturaleza? Me parece una pregunta interesante. Mi respuesta, inevitablemente, es

caminando. Pero, ¿esa respuesta implica que considero toda mi obra como una manera de animar a los espectadores a emprender sus propios caminos? Aunque resulte improbable, mi respuesta debe ser sí, lo cual, a su vez, está relacionado con mis caminatas públicas. Me estoy refiriendo a una relación más ingeniosa con el hecho de caminar, donde el foco es la experiencia en sí. Estas caminatas públicas se realizan para compartir la experiencia; no es de vital necesidad que sean oficialmente grabadas. *El ascenso* es una película sobre el cine. Aunque algunas personas graban estas caminatas con sus iPhones, pero yo espero que la experiencia en sí también perdure en el tiempo, que permanezca sin ayuda en sus recuerdos. La activación de la memoria sin tecnología. La memoria es selectiva y la historia no es neutral. ¿Quién escribió la historia?

Cuando era un artista joven, era infantil y muy ingenuo. No era en absoluto consciente de cómo eran recibidas las obras que creaba. No tenía la impresión de estar haciendo carrera. Tardé muchos años en empezar a desentrañar la diferencia entre lo que pensaba que era mi trabajo y la manera de clasificarlo que tenían los historiadores y críticos. Actualmente, es fácil encontrar muchas imágenes de mi trabajo en internet, pero por ahora no hay una contextualización definitiva del *corpus* de mi obra.

Finalmente, diría que esta me parece una pregunta muy clara, muy directa y obvia. Pero la diferencia entre lo que yo pienso como artista caminante obsesivo, y lo que perciben los espectadores de mis obras enmarcadas de foto y texto, podría ser todavía considerable.

P. B.: Cuando decidiste emplear la fotografía en tu práctica, ¿tuviste a algún fotógrafo como referencia?

H. F.: No. Pero, en el sentido en que apuntas te diré que hace muchos años sí que disfrutaba mirando fotografías de paisajes tomadas por aficionados ingleses de principios del siglo XX. Me gustaba el diseño de maquetación de libros como la primera edición de *The Old Straight Track* de Alfred Watkins (1925). Tengo una colección de postales viejas de ese único tema, sendas y senderos rurales. El rumbo hacia el futuro, el camino hacia adelante.

En términos de las influencias que me han inspirado, citaré a montañeros mucho más que a fotógrafos. No soy montañero. Los escaladores del Himalaya pueden tener experiencias de lugares que la mayoría de personas no puede o no quiere visitar. Fotografían vistas que son sumamente difíciles de alcanzar, que solo un puñado de seres humanos han visitado desde el principio de los tiempos. Yo he tenido el privilegio de conocer y de conversar con Doug Scott (1941-2020) de Inglaterra y con Reinhold Messner (1944-) de Tirol del Sur.

Estaba en el departamento de escultura en la Saint Martins School of Art y afortunadamente nunca nos dieron instrucciones sobre cómo crear nada. Nos las teníamos que apañar nosotros para descubrirlo. Yo veía la fotografía como una manera fácil de crear obras de arte. Con eso quiero decir que inmediatamente después de dejar de ser estudiante, utilicé fotografías impresas de manera comercial en cualquier farmacia urbana o tienda de fotos. Cada fotografía era del tamaño de una postal. No he estudiado ni la historia ni la práctica de la fotografía. En esa época lejana sentía que, en comparación con la escultura, la fotografía brindaba una manera de simplificar la producción de cosas artísticas.

Evidentemente, aquí podríamos iniciar un debate sobre la relación entre la fotografía y la escultura. El fotógrafo fotografía lo ya existente, y el escultor crea algo previamente inexistente... en esa forma concreta.

P. B.: La fotografía es una herramienta para la reproducción masiva, pero sin embargo decides que todas tus obras sean piezas únicas. ¿En qué se basa esta elección?

H. F.: A principios de los setenta pasé de producir mis fotografías en ediciones pequeñas, de tres o cuatro quizá, a crear obras de foto-texto únicas y enmarcadas. De eso hace ya mucho tiempo, pero en algún momento recibí el consejo de las galerías. Me dijeron que los coleccionistas solo querían obras originales, no ediciones limitadas. ¡Las bellas artes deben ser únicas! Mis caminatas son únicas. Disfruto trabajando en el diseño gráfico de las copias digitales de edición limitada; lo encuentro creativo gracias al potencial del medio en sí. Tal vez todo esto versa sobre el uso de la fotografía que hacen los artistas... no los fotógrafos. ¿Quizá el artista se preocupe más por el contenido y menos por la composición y la calidad de impresión? Como he mencionado, nunca he estudiado fotografía, ni su historia ni su práctica. Recuerdo varias ocasiones en los años setenta y principios de los ochenta en que fotógrafos profesionales se quejaban de la monotonía de mi fotografía; aquí es importante destacar que me estoy refiriendo a mi trabajo de cámara, no a la calidad de impresión. Desde el año 1972 aproximadamente y hasta hace poco, todas mis fotografías fueron impresas por Adrian Ensor en Londres. También ha impreso las fotos de varios otros artistas, incluyendo a Richard Long y a John Hilliard. Las fotografías originales en blanco y negro de mi exposición actual, *Walking East* fueron impresas en Barcelona por Manuel Serra.

Ahora vemos claramente que estamos hablando de técnicas, no de experiencias. No me interesa consagrarme para siempre a un medio o una técnica concretos. Dicho esto, debo confesar que siempre he disfrutado componiendo vistas fotográficas, eso es innegable. Y finalmente, mostramos nuestras fotografías a otras personas para que puedan ver imágenes de los sitios donde hemos estado y, en el caso del fotoperiodismo, de lo que hemos presenciado.

Más allá de esos sublimes documentales apolíticos acerca de la vida salvaje, es posible tocar otro tema relacionado con la evidencia de lo que efectivamente está ocurriendo. Imágenes desordenadas de crímenes contra la naturaleza y la humanidad tomadas vía satélite.

P. B.: A la hora de planificar un proyecto/camino, ¿cuáles son los principales aspectos a tener en cuenta? ¿En qué se basa la concepción de cada uno?

H. F.: No soy un trotamundos; he visitado muy pocos países. Las oportunidades para viajar extensa y constantemente dependen finalmente de la financiación disponible (los costes de viaje, más el pago por periodos de tiempo ininterrumpido). Y, lo que es más importante, a lo largo de los últimos veinte años o así ha habido un cuestionamiento del hecho de viajar en esta época histórica de degradación medioambiental. Ahora, con las restricciones de viajes a resultas de la pandemia, la gente está redescubriendo su propio país. Global/Local. Se pueden realizar exploraciones interesantes localmente y a un coste mucho menor. En el fondo,

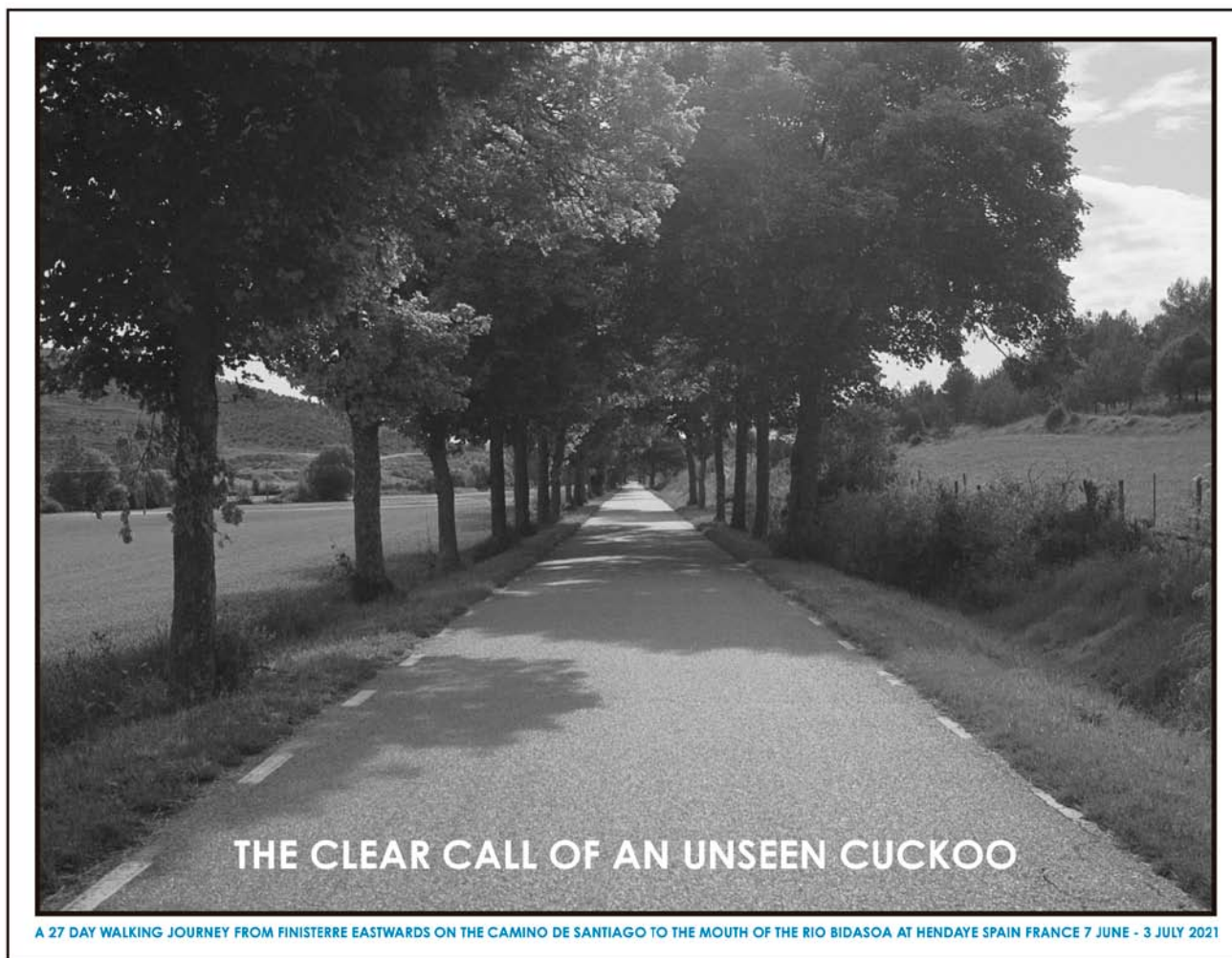
lo único que se necesita es un cambio de mentalidad. ¡No es tan fácil! Creo que el hecho de responder a lugares familiares con una actitud diferente, con un cambio de perspectiva, es en realidad creativo. Pensad en Erling Kagge, explorador polar noruego quien hace unos años y de forma no convencional cambió la naturaleza de sus telones de fondo por el de atravesar Manhattan... completamente bajo tierra. Caminando por el sistema de cloacas y a lo largo de las vías del metro. Vale la pena especificar que los montañeros de los Países Bajos no pueden escalar localmente. En mi imaginación también me pregunto muchas veces por todos aquellos viajes épicos sin grabar (pero quizá todavía vivos en recuerdos tribales), aventuras peligrosas que debieron producirse hace centenares de años. ¡Sin grabar!

En alguna parte leí una cita del poeta de haikus japonés Bashō, quien dijo que al peregrinar nunca hay que hospedarse dos veces en la misma posada. Es una idea interesante. Y eso me lleva a mis caminatas repetidas, al hecho de caminar la misma ruta varias, incluso muchas, veces, en comparación con las caminatas individuales en sentido único. Kaihogyo. Mi principal inspiración para las caminatas repetidas son los monjes maratonianos del Monte Hiei en Japón, que caminan alrededor del monte mil veces a lo largo de un periodo de siete años, la misma distancia que la circunferencia de la Tierra.

Las últimas décadas de vuelos baratos han resultado ser profundamente transformativas en muchos sentidos. Más allá de las preocupaciones medioambientales previamente existentes, ahora la propagación del coronavirus ha puesto en tela de juicio los vuelos comerciales. ¿Será temporal esta reducción global de los vuelos comerciales de pasajeros? ¿Contribuye la reducción de los vuelos turísticos a la política aislacionista del gobierno inglés?

En 1970 tuve la suerte de conseguir trabajo como profesor en una escuela de arte local. Era un modo de ganarme la vida, pero al cabo de unos pocos meses sentí pereza y lo dejé. Me sentí culpable porque lo que quería realmente era una sensación de compromiso. Aquí debo ser muy claro, estoy totalmente a favor de la educación artística. La educación artística debería incrementarse, no mermar. El gobierno inglés del Brexit, por ejemplo, pide más ciencia y menos arte. Asumí un riesgo. Especializarme en caminar supuso un riesgo porque no existían ejemplos anteriores de *artistas caminantes* que pudiera seguir. Para mí sigue siendo un riesgo, porque el arte de caminar solo parece existir en los márgenes de la cultura; no es una forma de arte aceptada, como el *land art*. Por otra parte, los márgenes de la cultura pueden ofrecer a aquellos que los ocupan cierto sentido de libertad sin la presión de tener que ajustarse a la norma. Recuerdo haber visitado Alemania en los años setenta, y en algunas conversaciones había gente que comentaba: "Ah sí, a vosotros los ingleses os gusta caminar y os gusta la pintura paisajista". Curiosamente, ahora en el año 2021, dentro de la corriente principal del arte contemporáneo inglés al parecer no hay ningún interés en caminar ni en la naturaleza salvaje: "Al destruir el animismo pagano, la cristiandad hizo posible la explotación de la naturaleza con una actitud de indiferencia hacia los sentimientos de los objetos naturales"³.

3 Véase Lynn White, *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, 1967). Disponible en <<https://www.lavanguardia.com/natural/opinion-analisis/20150323/54428406186/la-ecologia-como-religion-luis-racionero.html>>



Hamish Fulton: *The Clear Call of an Unseen Cuckoo*, 2021. Cortesía de Hamish Fulton e Galería 1 Mira Madrid

Los historiadores y críticos de arte siguen hablando tan solo de apariencias y de técnicas; de cosas en lugar de experiencias. Nunca se habla del arte del caminar ni de la naturaleza no domesticada.

¿Cómo elijo dónde —y cómo— caminar? Tras las primeras dos o tres caminatas puedes hacerte una idea de por dónde seguir. Tras unas cuantas caminatas, la mente empieza a desarrollar un lenguaje del caminar y desaparece cualquier preocupación sobre qué hacer después. Como cualquier otra cosa, caminar puede ser un acto sumamente convencional y, sin duda, algunas de mis caminatas artísticas no tendrían ningún interés para los caminantes aficionados. Tomemos, por ejemplo, la experiencia de caminar hacia atrás, que recomiendo fervientemente. Curiosamente, cuando caminamos hacia atrás se relajan nuestros músculos faciales. A algunos artistas no les gusta la palabra *ingenioso*, como tampoco les gusta la idea de realizar el Camino [de Santiago], pero la experiencia física de caminar es muy amplia, parece haber un sinfín de posibilidades. Los siglos de las primeras exploraciones geográficas clásicas del planeta Tierra han pasado, aunque no es necesario que paremos; en lugar de ello podemos cambiar nuestra perspectiva y seguir experimentando todos aquellos lugares que habíamos pasado por alto o rechazado con anterioridad, como todas las cimas de 7000 metros del mundo. Sin embargo, como artista, en comparación con un atleta entrenado, puedo elegir realizar una ruta de carretera y, algún tiempo después, reaccionar y elegir caminar campo a través durante tres o cuatro semanas con una tienda de campaña, camino que, a su vez, podría ir seguido de una caminata urbana *comunitaria* de una hora de duración junto a otras sesenta personas aproximadamente.

Si pensamos en el hecho de caminar en su sentido más amplio, quizá lleguemos al caminar como una forma de escapar. No me estoy refiriendo a nuestra necesidad de escapar de las presiones de la vida moderna, sino que pienso en aquellos pequeños niños tibetanos que arriesgan sus vidas al escapar a pie por las peligrosas montañas del Himalaya en busca de una educación en su propio idioma. Por diversas razones, este viaje a la India es ahora extremadamente arriesgado y el número actual de fugas exitosas es muy bajo⁴.

Pero, ¿qué tiene todo eso que ver con el arte contemporáneo? Todo... la libertad.

¿Puede que la libertad sea tan solo un concepto antiguo, pasado de moda, un concepto post-Guerra Fría? Hoy en día, el aparente declive de la democracia ha engendrado gobiernos autoritarios.

Las diversas ideas a las que he aludido respecto al hecho de caminar en general no son ni originales ni nuevas; en cambio, podemos afirmar que rara vez son mencionadas en el contexto del arte contemporáneo.

P. B.: Tus caminatas son íntimas y solitarias. ¿Cómo concibes la percepción pública de tus obras?

H. F.: En realidad no todas mis caminatas son solitarias. Desde 1994 he realizado muchas caminatas públicas, que ahora denomino “caminatas comunitarias”. En estas caminatas grupales,

4 Véanse los documentales *Escape Over the Himalayas* (2000) y *Murder in the Snow* (2008).

los caminantes participantes también son los espectadores de la obra artística. Mi primera caminata artística también fue mi primera caminata grupal, realizada el 2 de febrero de 1967.

Como artista contemporáneo, tuve la idea de unirme a unas cuantas expediciones comerciales de montañismo. Después de haber leído los libros y asistido a las ponencias, necesitaba probarlo por mí mismo. Atravesé el mundo del arte para llegar a la cima de Chomolungma (el monte Everest) la mañana del 19 de mayo de 2009. Solo me fue posible gracias a la ayuda de guías como el sherpa Ang Dorje de Pangboche y Black Yak. Para mí, captar fondos es más difícil que subir la montaña, y por eso quisiera agradecer la organización de Wolfgang Häusler en Múnich. Si no hubiera helicópteros, ¿cuántos artistas contemporáneos querrían pegarse una caminata hasta el punto más alto de la Tierra? No, gracias. Largas colas, demasiada gente, demasiada basura, demasiados cilindros de oxígeno vacíos, demasiados cadáveres...

A diferencia de formas artísticas establecidas como la pintura y la escultura, que gozan de la ventaja de tener historias populares y poderosas, el arte de caminar, como ya he afirmado, sigue siendo el gran desconocido. Hasta el momento, ni los críticos ni los historiadores de arte han visto ninguna relación entre el caminar y las preocupaciones ecológicas contemporáneas: entre el caminar y las marchas protesta; entre el caminar y las cuestiones de salud; entre el caminar y la salud mental: el llamado "caminar consciente". Ni tampoco, por supuesto, han considerado el caminar como una forma de viajar no contaminante. Todo esto ha desembocado en la necesidad en las áreas urbanas de más —no menos— aceras y senderos, derechos de paso legales para peatones y ciclistas.

Según mi experiencia, los beneficios psicológicos de caminar y de acampar en solitario parecen ilimitados, pero de lejos, el tema más importante respecto a las caminatas en solitario está relacionado con cuestiones de género y raza. Soy plenamente consciente de la crítica, "un hombre blanco solitario caminando por el paisaje neblinoso". Aquí podríamos llegar a la posibilidad de la psicoterapia de las caminatas al aire libre, que es una manera de abrirse y de hablar de la relación entre el hecho de caminar en zonas urbanas y zonas rurales, por una parte, y las cuestiones de raza y género, por otra. Pero pensando más allá de las zonas rurales, ¿qué pasa en los casos de Edurne Pasaban y Araceli Segarra?

P. B.: El mundo del arte está bastante regulado y tú, en tu vida privada, eres una persona muy precisa, que sigue sus propias reglas específicas. ¿Cómo combinas las dos esferas de trabajo?

H. F.: Realizo mis obras desde una posición instintiva y desde lo que entiendo como percepciones, retrocediendo un poco en un intento no utópico de ver cómo vivimos hoy en día. Caminar es una buena manera de tomar consciencia de la naturaleza, la naturaleza como formas diversas de vida en lugar de como fuente de materias primas destinadas exclusivamente a la mercantilización y el beneficio humanos. En este punto soy consciente de que se me puede tildar de hipócrita mojigato. Falso primitivismo. Sentimientos que se contradicen con la elección de materiales artísticos no ecológicos. Estamos en 2021, no en 1950. La doctrina del descubrimiento (¿1493?) El deseo humano incontrolado de alterar la naturaleza continuamente es lo que nos ha llevado al cambio climático. Es mejor dejarse influenciar por los pueblos indígenas, aquellos a quienes les arrebatamos la tierra. Recuerdo que hasta hace relativamente poco, todavía había gente que dudaba de la existencia de lo que solía llamarse el calentamiento global. El término *cambio climático* describe mejor todos los extremos climáticos en constante transformación que ha sufrido el planeta en 2021. Ahora el alcance de la actividad humana provoca terremotos y erupciones volcánicas.

Por lo que respecta a mi llamada carrera, como dicen los montañeros, "nunca hay que asegurar el resultado". La definición misma de aventura. Obtengo gran satisfacción de la práctica artística. El contacto directo con la naturaleza. El placer de realizar diversas caminatas, de recibir influencias, de leer y escribir, desarrollar las ideas, finalizar los textos de caminos, concebir distintos diseños gráficos, materializar la obra de arte y, finalmente, instalar las piezas en espacios arquitectónicos preexistentes. A lo largo de lo que percibo como una batalla interminable por consolidar una carrera, también me he sentido emocionalmente protegido por los recuerdos positivos de mis caminatas, de mis noches en la tienda de campaña, de escaladas de montaña con guía, y debo agradecerle a mi familia y a mi compañera Nancy todas esas oportunidades.

A DIFERENCIA DE UNA LÍNEA DIBUJADA, UNA LÍNEA CAMINADA NUNCA PUEDE SER BORRADA.

HAMISH FULTON

WALKING EAST

The work of Hamish Fulton (London, United Kingdom, 1946) derives from an encounter between art and walking. Trained at Saint Martins School of Art in London, Fulton has been walking around the planet since the year 1969, covering the Iberian Peninsula from coast to coast on several occasions, travelling across most of Europe, Canada, the United States, Mexico and Australia, and crossing the mountains of India and Nepal, among many other areas. On this occasion he has planned a journey departing from Finisterre in the direction of Santiago de Compostela, Pamplona and Roncesvalles to Hendaye. For some years the artist has been interconnecting walks of the past by means of new projects, understanding his work as a whole that is constantly being updated.

Fulton's oeuvre is characterised by his combinations of image and text in one and the same work or separately, designed to convey to viewers the same feelings as those triggered in him by his walks. His photographs are more than mere documentary reproductions of previously performed actions and become integral parts of his projects, both in their initial conceptual stages and in their execution and exhibition. For Hamish Fulton, every walk begins with an idea that is subsequently transformed into a real experience.

Photography—or the photographic act, to be more precise—is completely integrated in this unique art of walking, accompanying and impregnating it all the way to the final exposure of his shots. The pictures reveal much more than the landscape they explore, actually attempting to translate the spiritual mood and sensitivity of the walker himself. Similarly, Fulton hopes that spectators will develop a critical gaze on their surroundings and on ecosystems threatened by progress that is merely economic and shows no consideration towards the conservation of the environment and the cultures associated with nature.

Along with the works especially made for the project, the exhibition also displays a selection of images belonging to earlier commissions created in Spain, a number of others from international projects and, for the very first time, Fulton's entire serial production, i.e., the multiples made over the course of his career.

Pep Benlloch

AN ARTWORK CANNOT RE-PRESENT THE EXPERIENCE OF A WALK

Pep Benlloch: How did you come to art making? Did you have artistic references along your career?

Hamish Fulton: I grew up in the northeast of England during the early nineteen-fifties when children walked everywhere and not every adult owned a car. My family did not possess a TV until I was seven years of age (1953). I am one of those kinds of people who was literally saved by discovering art. As a child at

school I had an undiagnosed learning disability—in those days it was called laziness. I recall that for a French language exam I achieved one point out of a hundred, apparently for spelling my name correctly. Another memorable day was when the head teacher announced that art had just been removed from the curriculum to allow more time to be devoted to the allegedly 'important' subjects of maths and English language. But then, as if by some sort of magic, my mind was saved by reading the life story of a Northern Cheyenne from South Dakota by the name of Wooden Leg. A non-fiction book that pointed me in a positive direction and a lifelong interest.

I attended three art schools in London during the mid to late sixties. I avoided all art history lectures, was kicked out of my last art college and ended up with no degrees, no qualifications. Art school saved my life.

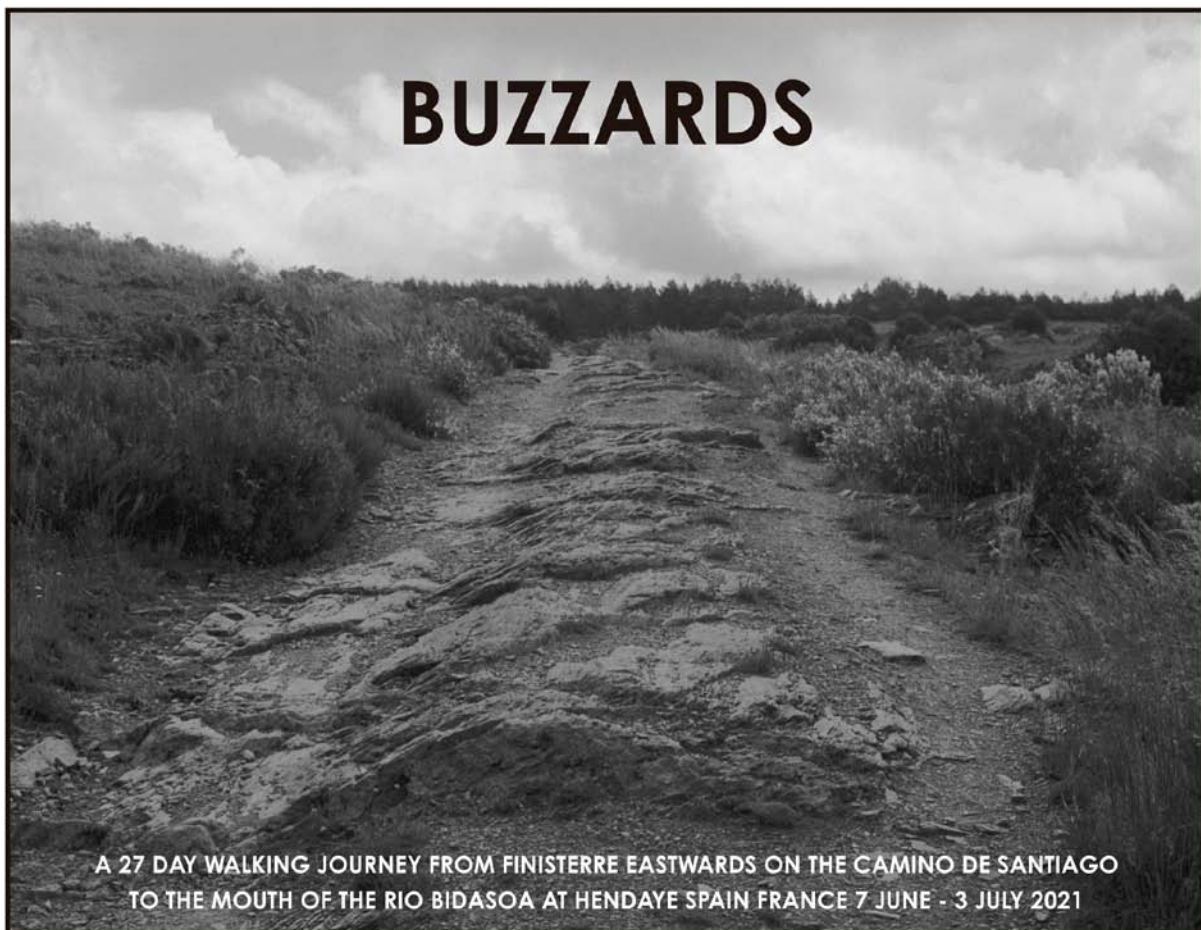
My two years at Saint Martins School of Art were by far the most enlightening. A senior lecturer by the name of Peter Atkins opened my mind to the existence of contemporary ideas. Anything could be art, even walking. I was inspired at that time by the originality and determination of fellow art students such as Richard Long and Gilbert and George. Four years of art school in London during the sixties was a privilege.

As a typical art student I 'copied' (but denied I was copying) the art of established artists of that era. Leading to dead ends, these various experiments all ended up in the trash bin. I retain only two art works from those days, one being about my first 'artwalk'. On the 2 February 1967, a group of us walked from the front entrance of Saint Martins School of Art, which in those days was located on a busy street in central London, out to the countryside, ending in a farmer's field. Interestingly, the route is nearly all on pavements. In 2017, I made a solo, fiftieth anniversary repeat walk. But all the while hidden away in the privacy of my mind was my childhood interest in American 'Indians' (Amerindigen), which as a student, I was too embarrassed to talk about. Beyond mere Hollywood movies, this story points from the Battle of the Little Bighorn to present-day US military global reach.¹ And, on the far side of military conquest and industrialisation, Wooden Leg's story reminds us of the hunter-gatherers' close relationship with all nature.

From my point of view, the sixties was a time of youthful liberation, the creative freedom to reject establishment values. It was the age of songs like 'The Times They Are a-Changin'' by Bob Dylan and yet, at art school I am sorry to say that I had never heard of *Silent Spring* written in 1962 by Rachel Carson. And no word was ever volunteered regarding the origins of landownership. Unlike indigenous tribal peoples who 'belong to the land,' when and how was it possible for one individual to 'own' large tracts of land? Church, monarchy... E for empire, land theft.

After art school in the summer of 1969, together with Nancy Wilson, I visited several of the sites I'd read about in the life story of Wooden Leg. The Little Bighorn Battle site, the Badlands, the Black Hills, Pine Ridge Oglala Lakota Reservation and site of the 1890 Wounded Knee Massacre. In 1973, a group of Oglala Lakota occupied the small community of Wounded Knee as a protest

¹ See Roxanne Dunbar-Ortiz, *An Indigenous Peoples' History of the United States*, Beacon Press, Boston (Massachusetts), 2014, p. 229.



Hamish Fulton: *Buzzards*, 2021. Courtesy of Hamish Fulton and Galería 1 Mira Madrid

against broken treaties and a history of abuse against the tribal people of the Americas. In 2005, I had the privilege of spending a few days with Dennis Banks (Ojibwa), a co-founder of the American Indian Movement (AIM) who was one of the leading organisers of the 1973 occupation of Wounded Knee ... But what has any of this to do with contemporary art, with walking art? In 1978, Dennis Banks and many other tribal people walked across the United States (*The Longest Walk*) from San Francisco to Washington D.C. to raise public awareness and protest against the wrongs perpetrated against them by both the Church and the government.

In 1997 with my daughter, I saw a presentation in Missoula Montana by Winona LaDuke who is an Anishinaabe activist from Minnesota. LaDuke is courageous, inspirational, insightful, educated and dedicated to the protection of tribal lands.² All of which brings me back to my childhood book about the Northern Cheyenne, Wooden Leg. 'He walks so much, his legs must be made of wood.'

Why mention all this?

To expand the terms of reference and analysis.

Contemporary art does not need to be endlessly self-referential and obsessed with materials, it can also point to the events and circumstances of life itself. As I see it, my art is a comment on the way we live today.

P. B.: How would you define your current work?

H. F.: My current work is a continuation of my former work in that all my walks are related from the first to the most recent. I 'specialise' in

walking which is a physical action, not a conventional art medium. This is not to deny the physical existence of my exhibitions. I simply want to emphasise subject matter, not art mediums. 'It's what it's about, not what it looks like.'

My current work exists more in my mind than out in the physical world, by that I mean I see more clearly every day that we are destroying this planet, and that can be described as a subject, rather than an art medium. I never demand that everyone shares my views, I simply want to expand the area of consideration. At Saint Martins School of Art in the late sixties I was encouraged to think that art can be just about anything. Not quite everything, but nearly.

P. B.: Your works include different materials and supports: photography, murals, wood, drawings and paintings. What does the choice of material depend on?

H. F.: I employ several different art mediums including public walks, 'communal' walks where the walking participants are also the art viewers. At the end of the nineteenth century, non-tribal artists often made canvas paintings and bronze sculptures, but today there are many more material options which are limited to or extended by, the availability of production budgets. For myself, I do not wish to be responsible for constructing large sculptures that either cover over grass or earth, or occupy air space thereby causing the re-routing of wind, birds and insects. I prefer to make small flat wooden artworks that I define as walk texts on wood, not sculpture. Big experiences, small art.

My wall texts may have quite large heights and widths, which incidentally, only intrude into gallery spaces by a couple of millimetres. 'Heads or Tails' and the thickness of a coin.

² Some 10,000 'protectors' concentrated in Standing Rock, North Dakota, in several protest marches held in 2016 and 2017.

How can the weight of an untransportable wall text be calculated? The tins that contained the paint and the vinyl stencils for the lettering all become trash, waste.

I accept the layout of existing architecture, I have no wish to construct three-dimensional structures in space. Individually, my framed photo text works are the heaviest art works that I'm responsible for initiating.

P. B.: What place does photography take in your practice?

H. F.: Throughout the seventies I produced more or less only framed photo text works (and printed matter.) You'll notice how I describe this one category of my work, in the description I include the frame and the walk text, not just the photo. I identify that the frame is part of the artwork because quite often when museums reproduce images of these works for illustrations in catalogues they have taken the liberty of graphically removing the frames and describing the walk texts merely as captioning.

Viewers have sometimes considered these works to be some sort of normal landscape photography, but not as good. In those early days, English art historians and critics wrongly related my work to either Western landscape painting from the past, or Land Art in the present. I don't believe that they paid much attention to the small walk texts. Perhaps, under the circumstances that was inevitable, as it is only in last decade or so that people have become more aware of walking within the sphere of contemporary culture. An interesting question today is how do we resolve the issue of the way visual art 'distances' us from nature? My answer inevitably is, by walking. So does that answer imply that I see all my art as a form encouragement for viewers to make their own walks? Although unlikely, my answer has to be yes, which in turn relates to my public walks. Here, I'm referring to a more inventive relationship with walking, where the focus is on the experience. These public walks are made for the shared experience, it is not vitally necessary for them to be officially recorded. *The Climb* is a film about film. Although some people record these walks on their iPhones, hopefully the experience may also temporarily linger, unaided in their memories. The activation of memory without technology. Memory is selective and history is not neutral. Who wrote history?

As a young artist I was childlike and very naïve. I had absolutely no awareness of how my art was being received. I had no sense of a career.

It took me many years to begin to disentangle the difference between what I thought my work was about and the way historians and critics categorised it. Today, many images of my work can easily be found on the Internet, but as yet there is still no definitive contextualisation of my life's work.

Finally I would say that this question seems very clear, very direct, an obvious question to ask. But what I think as an obsessed walking artist, and what viewers of my framed photo text works perceive, still may turn out to be quite different.

P. B.: When you decided to use photography in your practice did you have any photographers you used as references?

H. F.: No. But to more helpful to your question. Many years ago I did enjoy looking at landscape photographs by English amateurs from the first years of the twentieth century. I enjoyed the design layout of books such as the first edition of *The Old Straight Track* by Alfred Watkins

(1925). I have a collection of old postcards with just the one subject, country lanes and footpaths. The way forward, the road ahead.

In terms of inspirational influences, I would cite mountaineers much more than photographers. I am not a mountaineer. Himalayan climbers can experience places that most people either can't or don't want to visit. They photograph views that are extremely difficult to reach, that only a handful of humans have ever visited since the beginning of time. I have had the privilege of meeting and talking with both Doug Scott (1941-2020) from England and Reinhold Messner (1944-) from South Tyrol.

I was in the sculpture department at Saint Martins School of Art and fortunately there were never any instructions about how to make anything. You had to figure that out for yourself. I saw photography as a way of easily making art. By that I mean, immediately after being a student, I used photographs that were commercially printed in any city pharmacy or photo shop. Each photograph was the size of a postcard. I have neither studied the history or practice of photography. All those years ago, I felt that compared to sculpture, photography offered a way of simplifying the production of art 'things. Obviously here we could have a whole debate about the relationship of photography to sculpture. The photographer photographs what is already there, and the sculptor brings into existence something that was not there before ... in this particular form.

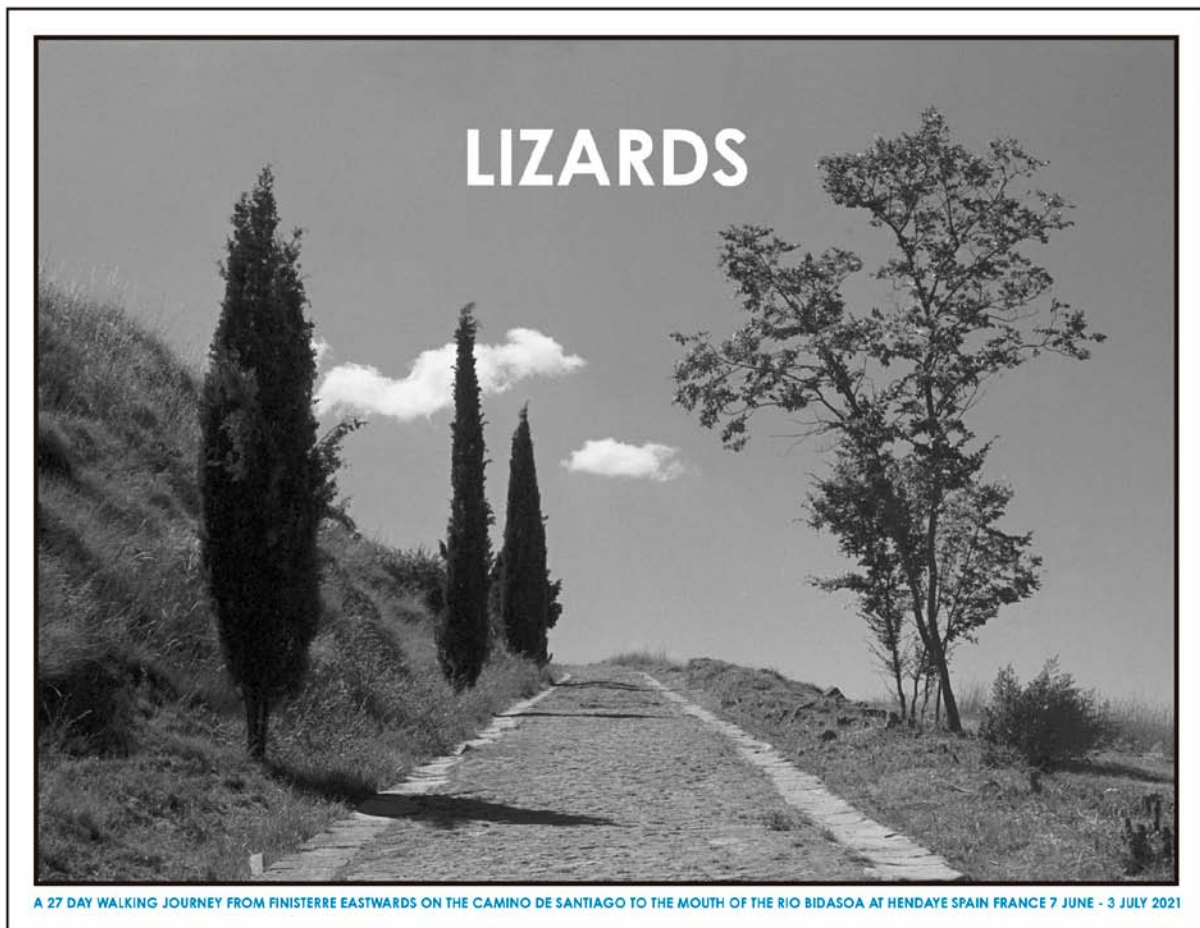
P. B.: Photography is a tool for mass reproduction however you choose to make all of your works unique pieces, what is that choice based on?

H. F.: In the early seventies I evolved from producing my photographs in small editions, of perhaps three or four, to eventually unique framed photo text works. It's all a long time ago, but in there somewhere was the 'advice' of galleries. I was told that collectors only like original art, not limited editions. Fine art must be unique! My walks are unique. I enjoy arranging the graphic layouts of limited edition digital prints, I find this creative thanks to the potential of the medium. Probably, what all this is about is the use of photography, by artists ... not photographers. Is the artist perhaps more concerned with content and less with composition and print quality? As I've mentioned, I've never studied photography either its history or its practice. I remember on quite a few occasions in the seventies and early eighties when real photographers would complain about the dullness of my photography—here it's important to stress that I'm referring to my camera work, not to print quality. From about 1972 up until recently, all my photographs were printed by Adrian Ensor in London. He has printed the photos of several other artists including Richard Long and John Hilliard. The original black and white photographs in my current exhibition, *Walking East*, were printed in Barcelona by Manuel Serra.

Now we can clearly see that we're talking about mediums, not experiences. An open-ended devotion to any particular medium doesn't interest me.

Having said that, I must volunteer the fact that I have always enjoyed composing photographic views; that is undeniable. And finally, we show other people our photographs to let them see an image of where we have been, and in the case of photojournalism, what we have been a witness to.

Beyond apolitical sublime wildlife documentaries, we may finally arrive at the topic of various forms of evidence. Uncomposed satellite images of crimes against nature and humanity.



Hamish Fulton: *Lizards*, 2021. Courtesy of Hamish Fulton and Galería 1 Mira Madrid

P. B.: When you are planning a project/walk, what are the main aspects you keep in mind, what is the conception of each based on?

H. F.: I am not a world traveller, I have only visited a few countries. Opportunities to constantly travel widely, finally depend on available funding (travel costs, plus paying for periods of uninterrupted time.) More importantly, in the last twenty or so years there has been a questioning of travel in this historic era of environmental degradation. Now with travel restrictions resulting specifically from the pandemic, people are reconsidering their home countries. Global/Local. Interesting explorations can be made locally and at far less expense. Mostly all that is needed is a change of mind. Not so easy! I believe that responding to familiar places with a different attitude, a change of perspective, is in fact creative. Consider Erling Kagge, the Norwegian polar explorer, who some years ago unconventionally switched the character of his arena to that of, traversing Manhattan ... entirely underground. Walking through the sewer system and along subway tracks. It is worth identifying that mountaineers from the Netherlands cannot climb locally. Also, in my imagination I often wonder about all those unrecorded (but perhaps still existing in tribal memories) epic journeys, dangerous adventures that must have been made many hundreds of years ago. Unrecorded!

I read somewhere a quote by the Japanese haiku poet Bashō, who said, 'When on pilgrimage, never stay twice at the same inn.' This is an interesting idea. Which brings me to my repeat walks, walking on exactly the same route several or many times, in comparison with individual one way walks. Kaihogyo. My main inspiration for repeat walks are the Marathon Monks of Mount Hiei in Japan who circumambulate the hill one thousand times over a seven year period, equal to the same distance as the circumference of the Earth.

The last few decades of cheap flights have been extraordinarily transformative in many different ways. Beyond previously existing environmental concerns, the spread of the Coronavirus, has now brought passenger jet travel into question. Is this global reduction of passenger flights temporary? Does the reduction of tourist flights contribute to the English government's isolationist politics?

In 1970, I was fortunate enough to have a teaching job at a local art school. It was a way of earning a living, but after a few months I felt lazy and quit. I felt guilty because what I really wanted was a sense of commitment. Here I must be very clear—I totally believe in art education. Art education should be increased, not decreased. The English Brexit government for example, wants more science and less art. I took a risk. It was a risk to specialise in walking because there were no previous 'walking artist' examples to follow. For me it remains a risk, because walking art seems to exist only out at the cultural margins; it's not an accepted form of art like Land Art. On the other hand, the cultural margins may offer those involved a sense of freedom without the pressure to conform. I remember visiting Germany in the seventies, and in conversations some people would comment, 'Ah yes, you English like walking and landscape painting.' Interestingly, now in 2021 within mainstream English contemporary art, it would appear that there is no interest in either walking or, wild nature: 'By destroying pagan animism, Christianity made it possible to exploit nature in a mood of indifference to the feelings of natural objects.'³ Art historians and critics are still only talking about appearances and mediums, things

3 Lynn White, 'The Historical Roots of Our Ecological Crisis,' 1967. Available at <<https://www.cmu.ca/faculty/gmaties/lynnwhiterootsofcrisis.pdf>>.

but not experiences. Walking art and un-domesticated nature are never discussed.

How do I choose where (and how) to walk? After the initial two or three walks, you can then get an idea of where to walk next. After quite a few walks, a walk language develops in your mind and there is no longer any concern about what to do next. Like anything else, walking can be extremely conventional and no doubt some of my artwalks would be of no interest to recreational walkers. Take for example, the experience of walking backwards, which I highly recommend. Interestingly, while walking backwards our facial muscles relax ... Some artists don't like the word inventive, just as they would also reject walking on the Camino [Way of St James], but the physical experience of walking is very wide ranging, there seems to be no end to the various possibilities. The centuries of classic, primary geographical explorations on planet Earth have passed. But we don't need to stop, instead we may change our outlook and continue to experience all those places that were formerly overlooked or rejected, like all the world's 7000 metre peaks. But as an artist, as opposed to a trained athlete, I may choose to make a road walk, then some time later react, and choose to walk cross country for three or four weeks with a tent, which might in turn be followed by a one hour urban communal walk with about sixty other people.

If we consider walking in its widest sense we may come to walking as a form of escape. Here I'm not referring to our need to escape the pressures of modern living, instead I'm thinking of those small Tibetan children whose lives are risked escaping on foot over the dangerous Himalayas in search of an education in their own language. For various reasons this journey to India has now become extremely hazardous and the current number of successful escapees is very low.⁴

But what has all this to do with contemporary art? Everything... freedom.

Or, is 'freedom' just an old, out of date post-Cold War concept? Authoritarian governments have now been encouraged by the apparent decline of democracy.

The various ideas that I have alluded to with regard to walking in general are not original or new, but on the other hand, it is true to say that they are rarely mentioned within the context of contemporary art.

P. B.: Your walks are intimate and solitary, how do you conceive the public's perception of your works?

H. F.: In fact not all of my walks are solitary. Since 1994 I have made many public walks, what I now call 'communal walks.' In these group walks, the walking participants are also the art viewers. My first artwalk was also my first group walk on 2 February 1967.

As a contemporary artist, I had the concept to join a few commercial mountaineering expeditions. Having read the books and attended the lectures, I needed to try it for myself. I traversed across from the art world to the summit of Chomolungma, Mount Everest, the morning of 19 May 2009. This experience was only possible for me with the help of sherpas such as Ang Dorje Sherpa of Pangboche and Black Yak. Fund-raising is harder for me than ascending the mountain, and for this I give thanks to the organisation

of Wolfgang Häusler in Munich. If there's no helicopter, how many contemporary artists would want to trek up to the highest point on Earth? No thanks. Big queues, too many people, too much trash, too many empty oxygen cylinders, too many dead bodies ...

Unlike established art forms such as painting and sculpture that have the benefits of popular and powerful histories, walking art as I've said already, remains basically unknown. So far, critics and art historians have seen absolutely no connections between walking and contemporary ecological concerns: between walking and protest marches; between walking and health issues; between walking and mental health: so-called 'mindful walking.' And, of course, walking as a non-polluting form of travel. Leading to the need in urban areas for more, not fewer pavements and footpaths, legal rights of way for pedestrians and cyclists.

In my experience, the psychological benefits of walking and camping alone seem limitless, but by far the most important issue with regards to solitary walks, concerns that of gender and race. I am fully aware of the criticism, 'a lone white male walking across the misty landscape.' Here, we may arrive at the possibility of outdoor walking-psychotherapy, which is one way of opening up and discussing the relationship between walking in urban areas and walking in the countryside, on the one hand, and race and gender, on the other. But then thinking beyond the countryside, what about Edurne Pasaban and Araceli Segarra?

P. B.: The art world is fairly regulated and you in your personal life are a very precise person and follow your own specific rules. How do you merge both work environments?

H. F.: I make my art from a position of instinct and what I believe are insights, stepping back in a non-utopian attempt to view the way we live today. Walking is a good way of becoming aware of nature, nature as various forms of life, and here I risk the criticism of sanctimonious hypocrisy, not nature as raw materials only for human commodification and profit. Phoney-primitivism. Sentiments contradicted by the choice of unecological art materials. This is 2021, not 1950. The Doctrine of Discovery (1493?) The unrestrained human desire to endlessly alter nature is what has led us to climate change. Better to be influenced by indigenous peoples, the ones we stole land from. I remember that until quite recently, there were still people who doubted the existence of what was once called, global warming. The term 'climate change' better describes all of the evolving climatic extremes that the planet has experienced in 2021. The extent of human activity now causes earthquakes and volcanic eruptions.

With regards to my so-called career, as they say in mountaineering, 'The outcome must never be assured.' The definition of adventure. I derive enormous satisfaction from making art. Direct contact with nature. The pleasure of making different walks, receiving influences, reading and writing, thinking through ideas, finalising the walk texts, designing various kinds of graphic layouts, materialising art, and finally installing my art works in existing architectural spaces. Throughout what I perceive as an endless career struggle, I have also been emotionally protected by the positive memories of my walks, of nights in the tent, of guided mountain ascents, and for those opportunities I must give thanks to my family and to my partner Nancy.

4 See the documentaries *Escape Over the Himalayas* (2000) and *Murder in the Snow* (2008).

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Universidade
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Manuel Vila López

Secretario Xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN
Comisariado
Pep Benlloch

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Jesús Riveiro Costa, Josephine Watson

Montaxe
David Garabal

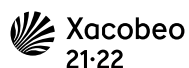
Deseño
Cecilia Labella

Proxecto realizado conxuntamente co Museo Universidad de Navarra (MUN) de Pamplona a onde a mostra viaxará en marzo de 2022.

Exposición organizada polo CGAC co apoio da Axencia Turismo de Galicia, Xacobeo Galicia 21-22.

CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal
aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]



XUNTA
DE GALICIA