

Desde hace ya treinta años el artista Nils-Udo deja regularmente su lugar de residencia habitual, la Alta Baviera alemana, para trabajar por todo el mundo: Estados Unidos, Japón, Irlanda, Isla Reunión, Lanzarote... Aunque sus fotografías, pinturas e instalaciones tienen ciertas afinidades superficiales con el *land art*, Nils-Udo es, ante todo, el principal representante de una nueva categoría de artistas que trabajan en y con la naturaleza, haciendo gala de un estricto respeto por el medio ambiente.



Nils-Udo

naturaleza viva

CAMILLE JUTANT

FOTOGRAFÍA LUIS ASÍN

TRADUCCIÓN MARTA CARO

Tengo la impresión de que, en España, el gran público conoce muchas de sus obras por haberlas visto reproducidas en periódicos, revistas o incluso en anuncios, pero no las vincula con su nombre. ¿Cómo presentaría, pues, su trabajo a este público?

El aspecto más importante de mi obra es, sin duda, mi relación con la naturaleza y el contacto que he mantenido desde que era niño con los fenómenos naturales. Tuve la oportunidad de pasar mi infancia en el campo, en un antiguo castillo desde el que se dominaba el valle del Meno, rodeado de prados y bosques. Nos pasábamos prácticamente todo el año al aire libre. Aprendíamos a nadar en el río, íbamos al bosque a recoger muguets... Siempre fuera. Creo que esa experiencia es lo que más ha influido en mi vida.

Tanto en sus fotografías como en sus instalaciones se aprecia el cuidado con el que trata la naturaleza. ¿De dónde procede ese respeto por el medio ambiente?

En un principio yo quería ser pintor. Desde niño no hacía más que pintar y dibujar y, de hecho, pinté hasta 1970 o 1971. Si exceptuamos mis primeros trabajos, el tema de mis cuadros siempre era la naturaleza. Intentaba reflejar en la superficie plana del lienzo o del papel las emociones que me provocaba y las experiencias que vivía en su seno. Después, en 1972, sentí que me encontraba en un punto muerto. Decidí dejar París, en donde había pasado diez años y regresé al campo, a Baviera, donde retomé el contacto directo y diario con la naturaleza. Eso fue, seguramente, lo que me llevó a dejar la pintura y a trabajar directamente en y con la naturaleza. Comencé a alquilar tierras a campesinos de la región y a trabajar con cultivos y plantaciones. Modelaba la tierra, plantaba árboles, arbustos, flores, hierba. De pronto, había instalado mi trabajo, literalmente, en la naturaleza y lo había adecuado a su ritmo, a sus estaciones: mi vida se había convertido en parte misma de la naturaleza.

Pero, ¿qué es lo que guía la elección de sus temas? ¿Un interés ecológico? ¿Estético, tal vez?

No es una cuestión de estética. La decisión de abandonar el lienzo para trabajar al aire libre fue una decisión puramente existencial que ha cambiado mi vida, y no sólo en tanto que artista. Se basó en el deseo de vivir según las leyes de la naturaleza, de integrarme plenamente en ella y de trabajar con ella. Tampoco me guiaba la voluntad de dominio, sólo quería explorar las posibilidades de trabajo que ofrecen sus distintos materiales, como las lianas de clemátides que trepan por los árboles de la Alta Baviera, por ejemplo, con las que experimenté en varias ocasiones. De pronto, redescubrí no sólo la naturaleza, sino también el enriquecimiento y las ventajas que ofrece el integrarse en su obra.

¿Qué le parece más apropiado para analizar su trabajo, hablar de un intento de «integración» en esa naturaleza o más bien de «intervención»?

Los dos conceptos son válidos. Mi intención siempre ha sido mostrar aquello que ya existía y, simplemente, he buscado un pretexto para hacerlo. Por eso trato de integrarme de la manera más leve, de estar lo menos presente que me sea posible para lograr abrir un espacio natural y transformarlo suavemente en una obra de arte sin apenas modificarlo o sin modificarlo en absoluto. Lo que quiero es llamar la atención del espectador sobre los fenómenos naturales que sitúo en el marco de una instalación. No obstante, lo cierto es que también estamos forzados a actuar, a intervenir. Con un mínimo gesto, ya estamos presentes, lo queramos o no. Y además, siempre dañamos y destruimos. Hablar de intervención implica necesariamente hablar de destrucción. De manera que todo mi trabajo se basa, de algún modo, en una contradicción fundamental: al actuar sobre la naturaleza, la daño a pesar de mí mismo, daño aquello que quiero mostrar.

Ha declarado que sus obras muestran lo que la naturaleza podría llegar a ser por sí misma, aquello en lo que podría convertirse. ¿Qué importancia tiene entonces la presencia del artista? ¿Podría mostrarse tan bella la naturaleza sin esa intervención?



La decisión de abandonar el lienzo para trabajar al aire libre no fue una opción estética sino puramente existencial. Quería vivir según las leyes de la naturaleza

Creo que hay un cierto malentendido en el tema de la belleza. Yo no busco la belleza, aunque en ocasiones me lo hayan incluso reprochado. Hoy en día tematizar la belleza en el arte es prácticamente imposible, es una batalla perdida de antemano. Yo no intento, pues, producir belleza; simplemente busco lo que ya existe. Cuando muestro la gama de colores de un árbol en otoño, no soy yo quien está creando esa belleza; la belleza ya está ahí, en el árbol mismo. Yo me limito a enseñar lo que hay. Claro que intervengo y que actúo, y en esas intervenciones hay, por supuesto, una intención artística. Pero lo que intento es mostrar un fenómeno que ya está ahí.

¿Un fenómeno que está ahí pero que la gente no percibe?

Exactamente. Tomaré como ejemplo mis trabajos recientes en la isla de Lanzarote. Allí utilicé lava y sal, un material fascinante, por su naturaleza, por su color y por su consistencia. Mi intervención es un pretexto para mostrar no solamente la sal, sino también el mar, el cielo, la ceniza y las rocas volcánicas, todo lo que conforma ese paisaje en concreto, al que, simplemente, añado un poco de sal. Al final, todo mi trabajo se limita a revelar lo que ya existe, a mostrar un espacio. Y no hablo sólo de la materia, sino también del color, de la estructura, de la textura, de los olores, todo lo que una persona puede aprehender con los cinco sentidos. Y el amante del arte no debería limitarse a mirar la foto, sino que debería salir fuera, ir al encuentro de ese paisaje y percibir directamente todo lo que describo en mi obra. Así que, sí, se podría decir que se trata de un intento de acercarse a la naturaleza construyendo una mirada que la gente no suele tener, que se perdió hace tiempo. De algún modo, es como si hubiéramos perdido definitivamente la naturaleza: vivimos fuera de ella y eso nos va a costar muy caro.

Su trabajo parece evolucionar hacia una obra cada vez menos efímera. ¿Busca perdurar en el paisaje?

No. No existe un hilo conductor concreto en la evolución de mi obra. Mi método de trabajo consiste sencillamente en reaccionar ante el entorno natural particular en el que me encuentro. Y como el lugar en el que estoy trabajando depende del encargo que me hayan hecho, siempre me encuentro en paisajes muy diferentes que me atraen de diversa manera y me inspiran distintas piezas. No creo que haya ningún principio que dirija mi obra. Ahora bien, en algunas ocasiones, sobre todo cuando estoy trabajando en una pieza para un museo o para una ciudad, debo tener en cuenta su duración, pero sólo porque quien me la encarga me pide que la obra permanezca durante cierto tiempo para que la gente pueda contemplarla.

Muchas de sus obras muestran una profunda atención al paso del tiempo. Estoy pensando en *Time Stone Man*, *Drawing the Weather* o en *Water House*, en la que se muestra un mismo lugar en siete momentos distintos, como sucede, por lo demás, en muchas de sus series. ¿Qué pretende con este tipo de obras? ¿Busca mostrar todos los ángulos de un trabajo o intenta capturar un instante, salvar una instalación que está hecha de materiales perecederos?



Nils-Udo, sin título, 1990. Lecho de río, campanillas. Isla Reunión

Diría que hay tres razones que explican este interés. En primer lugar, lo que busco con estas series de las que hablas es mostrar el hecho de que dependemos de la naturaleza. Cuando realizo una plantación y la fotografío a lo largo de los años, quiero dar cuenta del hecho de que vivimos un tiempo limitado sobre la tierra y que también nosotros desaparecemos como los árboles y las plantas. En segundo lugar, pretendo reflejar la naturaleza en el seno del tiempo, como ocurre con el movimiento de las mareas en *Water House*, una obra que surge también como reacción ante un paisaje concreto —en este caso una playa del Mar del Norte—. Quise convertir en tema de mi obra la subida y la bajada de la marea. Para la instalación construí una pequeña isla que cubrí con césped y desde la que el visitante podía observar la subida de la marea y su bajada, seis horas después. La tercera razón es, como decías, la intención de capturar el momento. Muchas de mis piezas son extremadamente efímeras, a veces basta un soplo de viento para que todo desaparezca. A través de la fotografía intento salvar, al menos, lo que se me pasó por la cabeza, de manera que al crear estas piezas y fotografiarlas, de algún modo, estoy parando el tiempo.

¿Qué es para usted la fotografía, un medio para mostrar sus instalaciones o una obra de arte en sí misma?

Las dos cosas. Cuando el visitante de un museo se encuentra delante de una de mis fotos, está observando una instalación que ya no existe. ¿Dónde está la obra de arte en ese caso? Mi arte, en definitiva, es mi método, mi camino, que consiste en un deseo de actuar en la naturaleza, de descubrirla, de realizar cualquier cosa a partir de

ella y, después, fotografiarla. Al final, no soy más que otro artista cuya obra cuelga en la pared de un museo, en la superficie plana de una fotografía. Así pues, utilizo la fotografía como un medio de documentación que se convierte en una obra de arte de pleno derecho.

Me ha parecido notar cierta ironía cuando ha dicho que, al final, su trabajo terminaba en un museo. ¿Por qué? ¿No es el museo el lugar último de su obra?

Mi obra consiste sobre todo en trabajar fuera, en y con la naturaleza. Pero como quería comunicárselo al mundo, desde el principio fui consciente de que sería necesario fotografiar todo lo que hiciera. Aprendí a hacer buenas fotos y en seguida me di cuenta de que podía exponerlas en las paredes de un galería o de un museo y que esa era la única manera de comunicar lo que hago.

Pese a la geometría y la planificación que parece dominar sus obras, da la impresión de que también deja intervenir a los elementos naturales. ¿Qué papel representa el azar en su trabajo? ¿Cuánto hay de improvisación en sus instalaciones?

Estoy muy abierto a los fenómenos que intervienen mientras estoy realizando una pieza y, de hecho, a menudo los convierto en el tema de mi obra de una manera premeditada. Por ejemplo, en el caso de las campanillas que dejé flotar sobre el agua en la Isla Reunión, quise desde un primer momento que la corriente las arrastrara hasta que un palo las hiciera detenerse. Fue ese movimiento del agua lo



Nils-Udo, *Espejo*, 1999. Tierra, agua, serbas, hierba. Aquisgrán, Alemania

que me permitió reflejar el paso del tiempo en esa serie de tres fotografías. A menudo tengo en cuenta desde el principio esos movimientos más o menos azarosos, así como el aspecto imprevisible del tiempo que puede hacer, de manera que al planificar una instalación no siempre sé cómo va a quedar al final. Por eso digo que estoy muy abierto y procuro reaccionar muy rápido.

¿Cómo escoge el destino de sus viajes y cómo trabaja cuando llega a un lugar que no conoce?

En primer lugar, no suelo elegir mi lugar de trabajo. En realidad, me escogen a mí. Llevo años trabajando así, yendo allí donde me hagan

un encargo que me interese. Y, cuando llego, en primer lugar atravieso el paisaje, si es posible a pie. Si la zona es muy grande, cojo el coche o, lo que es más habitual, dejo que me lleven. En Connemara, por ejemplo, me llevaron en coche por toda la región de forma que yo pudiera apearme donde quisiera y pasear durante horas por los campos, por los lagos, por todas partes. En general, primero miro lo que hay y después surgen las ideas. Veo la turba y después me fijo en el tiempo: en el viento, en las nubes en constante movimiento, en la lluvia... En Connemara no dejó de llover en las dos semanas que duró mi estancia y el viento era terrible. Tenía que trabajar con todo eso, tenía que reaccionar a la intervención de esos elementos y así fue como surgió la idea de esa instalación. Cada una de las ocho

fotografías que tomé de la instalación presenta iluminaciones diferentes: la idea era tematizar el tiempo que hace en Irlanda, un tiempo que cambia constantemente, absolutamente imprevisible.

Su último viaje ha sido a Venezuela. ¿Qué ha hecho allí?

Llegué allí sin prejuicio alguno, sin ideas preconcebidas. Tenía sólo una semana para hacer algo: ¡muy poco tiempo! En seguida descubrí los magníficos manglares y el segundo día por la noche ya había decidido que mi trabajo consistiría en hacer algo con las famosas raíces del mangle. Pero, desafortunadamente —o, mejor dicho, afortunadamente—, todas las raíces de los manglares de la región están protegidas. Así que dos días antes de mostrar la obra decidí trabajar con un mangle sin tocarlo. Puse tierra alrededor de la las raíces que el mangle tenía en tierra firme y dibujé con arena calcárea muy blanca, siguiendo la forma de las raíces, imitando el movimiento del agua, que cubría la otra mitad de la base del árbol. Mi dibujo en el suelo mostraba el ir y venir del agua y pretendía ensalzar esa magnífica planta, recortarla del paisaje.

¿Cuánto tiempo de vida tiene esta instalación? ¿Puede la gente acercarse a ella?

El acceso es muy simple ya que, aun estando semisumergido en el agua, se encuentra muy cerca de las afueras de la ciudad. Se puede llegar hasta el árbol a pie. En cuanto al tiempo de vida, depende de las mareas. Cada seis horas, el agua sube suavemente e inunda una

parte de mi dibujo blanco, pero con mucha suavidad. Podría llegar a durar unas semanas o quizá unos meses, no lo sé.

¿Cómo explica su reciente retorno a la pintura, después de diez años alejado de los pinceles?

La pintura es un medio que siempre he tenido en mente. Incluso cuando trabajaba en el exterior, siempre estaba en el trasfondo, latente... Cuando trabajo con los colores de la naturaleza, por ejemplo, mi enfoque es el mismo que el del pintor. Mi experiencia con la pintura me ha servido de mucho, también a la hora de dominar la superficie fotográfica. Y hace poco, en 2004, de repente tuve la fuerte impresión de que era libre, de que podía pintar lo que quisiera, de que poseía una mirada nueva y visiones interminables que servirían a mi nueva pintura. Así que ahora pinto y pinto en todos mis ratos libres y creo que no pararé hasta el fin de mis días. Pero también sigo trabajando en la naturaleza si me hacen un encargo interesante; si no, como ahora, prefiero quedarme en casa y pintar.

He leído que se niega a ser enmarcado dentro de la corriente del *land art*. ¿Es un rechazo categórico o más bien indiferencia? ¿Cuál es su relación con esa corriente?

Siempre he rechazado ese término simplemente porque lo que yo hago no es *land art*. En primer lugar, el *land art* es un arte típicamente norteamericano: los artistas de este movimiento trabajan



Niis-Udo, sin título, 1990. Fisura en una colada de lava, pétalos de flor llamados lenguas de fuego. Isla Reunión

sobre todo en amplísimos paisajes desérticos, lugares muy particulares que no existen en Europa. Además, suelen intervenir en el paisaje de una manera muy brutal. A menudo se imponen sobre el paisaje con la intención de dejar un rastro duradero. Da la impresión de que se limitaran a trabajar en un gigantesco taller a cielo abierto pero sus obras no tienen en cuenta los fenómenos naturales ni la vivacidad de la naturaleza, exactamente al contrario que las mías. Al trabajar en paralelo con la naturaleza, siempre tengo en cuenta, ante todo, su vitalidad, el tiempo de vida de una planta o de un fenómeno natural y eso es lo que convierto en tema de mi arte, un tipo de fenómenos que no suelen preocupar a los artistas del *land art*. Pondré un ejemplo: un visitante que

recorría una gigantesca instalación muy conocida de Michael Heizer en una zona desértica se topó con el artista. Le dijo: «Es verdaderamente extraordinario, ¡desde cualquier punto donde me encuentre se ve la cadena de montañas al fondo!» Y Michael Heizer le respondió: «¡Pero si las montañas me dan igual, no me interesan



Nido de agua, 2001. Chiemgau, Alta Baviera, Alemania

mayor parte por píceas y abetos, está amarillo todo el año. La contaminación no se queda en las puertas de las ciudades: atraviesa el mundo entero y destruye parajes muy alejados de las zonas industriales. Por mucho que se hable últimamente de ecología, falta mucho para que cobremos conciencia de la catástrofe que está teniendo lugar.

en absoluto!» . Esto dice mucho de cómo integra la naturaleza en su arte: Heizer se limitó a aprovechar la amplia explanada para instalar su pieza, una pieza que no tiene en cuenta la naturaleza que, en cambio, es mi principal preocupación.

Apenas hemos hablado de ello, pero lo cierto es que estamos destruyendo definitivamente nuestro entorno. Es un asunto muy grave que me da pánico. Aquí en España, por ejemplo, no se deja de construir autopistas, casas, hoteles, incluso en los parques nacionales protegidos. De verdad creo que ya va siendo hora de que nos demos cuenta de lo esencial que es conservar las últimas zonas de naturaleza que siguen intactas en Europa y en el resto del mundo. En mi región, la Alta Baviera, el bosque, formado en su

Nils-Udo, *Escultura de raíces*, 1996. Arce. Clearance Square Park, Toronto, Canadá

EXPOSICIÓN **NILS-UDO,**
HUELLAS EN LA NATURALEZA
19.01.06 > 26.02.06
COMISARIO **SEVE PENELAS**
ORGANIZA **CBA**
COLABORA **INSTITUTO CERVANTES**

