

LLF: En tu opinión, ¿por qué la práctica artística de Nancy Holt es necesaria y relevante en la actualidad? Me gustaría reflexionar contigo sobre la cuestión «¿Por qué Nancy Holt?», y también, «¿Por qué no?».

KP: Existen razones diversas. En primer lugar, comparto su fascinación profunda por la ciencia y su afán por darle sentido al mundo en el que vivimos. La perspectiva investigadora, metódica y crítica de la práctica artística de Nancy Holt me resulta enormemente atractiva. El alcance y la versatilidad de su producción artística son considerables, y abarcan ambiciosos proyectos de land art como *Sun Tunnels* (Túneles solares, 1973-1976) y *Up and Under* (Arriba y debajo, 1987-1998), obras conceptuales de carácter más efímero como *Buried Poems* (Poemas enterrados, 1969-1971) y *Stone Ruin Tour* (Visita guiada a ruinas de piedra, 1967), y también poesía concreta, audio, fotografía, vídeo y cine. El conjunto de la obra de Nancy Holt a lo largo de su vida es verdaderamente impresionante, un universo en sí mismo. Aprender sobre su trabajo estimula mi deseo de conocerlo mejor. En suma: su práctica me interpela y despierta mi curiosidad, tanto intelectual como emocionalmente. La calidad artística e interdisciplinaria de su obra, junto con las cuestiones que propone, como la percepción, el paisaje y el emplazamiento, son ahora mismo más perentorias que nunca. Su obra nos plantea cómo podemos volver a imaginar nuestro lugar en el mundo (tanto a nivel individual como colectivamente). ¿Cómo podemos inventar nuevas formas de habitar el mundo? En nuestra condición de seres humanos, criaturas biológicas y culturales que somos, tenemos que plantearnos estas preguntas en este momento de crisis ambiental a escala planetaria.

LLF: Desde luego, es una artista que se cuestiona cómo podemos entender nuestro lugar en el mundo. Lo hace invitando a la observación, un método que despierta interrogantes en quienes se enfrentan a sus obras, eruditas y contundentes. La de Holt es una sensibilidad tranquila, una indagación sobre la luz, la ubicación y la percepción. Es una artista que apunta hacia sistemas interconectados, ecologías, interdependencias entre todos los seres vivos. Y lo hace a escalas diversas. *Sun Tunnels* observa nuestro planeta en relación con las estrellas del cielo; *Alaskan Pines* (Pinos de Alaska, 1986) analiza la reciprocidad entre los árboles y los seres humanos; *Hometown* (Ciudad natal, 1969) se centra en Nueva Jersey, el estado en el que nació; *East Coast/West Coast* (Costa Este / Costa Oeste, 1969), a su vez, en el microcosmos del mundo del arte norteamericano en ambas costas del país.

Holt era muy sensible al lenguaje en su condición de sistema que estructura la percepción y la forma de entender la ubicación. Es importante señalar que estaba tan interesada en el entorno construido como en los paisajes naturales y celestiales. Podemos apreciarlo en muchas de las obras que hemos seleccionado para *Nancy Holt / Dentro Fuera*, al igual que en otros trabajos: *The World Through a Circle* (El mundo a través de un círculo, 1969-1972), *Views Through a Sand Dune* (Vistas a través de una duna de arena, 1972), *Electrical System* (Sistema eléctrico, 1982), *Dreamscape: «Crossings»* (Paisaje

onírico: «Cruces», 1982), *Miami Puddles* (Charcos de Miami, 1969) o *Catch Basin* (Cuenca de recogida, 1982) tienen que ver, todas ellas, con las relaciones y la conectividad. El pensamiento sistémico constituye el núcleo del trabajo de Holt. Un sistema siempre tendrá –al menos en apariencia– un interior y un exterior. Dentro y fuera: estas son las dos provocaciones que, en esta publicación, trazan la ruta a lo largo de las cinco décadas de producción artística de Nancy Holt. ¿Cuál es el peso que tienen estos términos, en tu opinión, en su obra? La dicotomía dentro/fuera, ¿es excluyente? ¿O acaso pueden convivir ambos conceptos?

KP: Siempre se trata de ambas cosas, un juego cruzado entre dos posiciones. En sus *System Works* (Obras sobre sistemas) juega con lo que se ve y lo que no, o bien, en otras palabras, con lo que está escondido y lo que se detecta desde fuera. Con gran ingenio, Nancy Holt desenmascara estas distinciones en nuestros hogares, en nuestras oficinas y en nuestros entornos construidos. En cierto modo, trata nuestro entorno vivido (y por extensión nuestra sociedad) como si fuese una escultura o una estructura, planteando preguntas sobre lo que queda abierto y expuesto en el exterior y lo que permanece escondido en el interior, fuera de la vista, y por qué. De hecho, en su ensayo sobre *Ventilation System* (Sistema de ventilación) en esta publicación (p. 183), describe la forma en que sus *System Works* sacan a la luz sistemas tecnológicos básicos. Es relevante señalar que en su opinión deberíamos canalizar la energía y los elementos de la Tierra teniendo en mente los beneficios para el planeta a largo plazo.¹

De la misma forma, sus *Locators* (Localizadores) son esculturas que también tienen que ver con la dicotomía dentro/fuera. Los *Locators* sitúan a la persona observadora en el interior y mirando hacia afuera, al encuadrar la vista y enfocarla mediante un tubo a través del cual se puede observar el mundo, como si se estuviese enfocando la mirada a través de la lente de una cámara. Los *Locators* nos hacen conscientes del exterior, y también de nuestro acto de mirar: Holt vuelve visible la visión.² De forma semejante, *Sun Tunnels* actúa como dispositivo de visión, pero a la vez es un objeto escultórico en el paisaje; en esta obra, las nociones de interior y exterior se derrumban, porque la obra encuadra el paisaje a su alrededor y a un tiempo es absorbida por ese mismo paisaje.³ La «Autoentrevista» de Holt, que se reproduce en este libro (p. 148), es muy ilustrativa. En una de las muchas versiones de este texto, la artista afirma: «Una vez dentro de la obra, esta se abre y a la vez encierra. Los túneles, a partir del punto central, impulsan visualmente al espectador hacia el paisaje, ampliando el espacio que se percibe, pero en cuanto el espectador está dentro de los túneles la obra encierra, rodea, y el paisaje es encuadrado por los extremos de los túneles y las perforaciones.»⁴

La dualidad dentro/fuera –mediante la cual la obra de Holt nos pide, o tal vez nos exige, que nos impliquemos de forma crítica con el mundo exterior circundante– consiste, en sus propias palabras, en «mirar fuera del propio ego»⁵ y asimismo habitar nuestro propio paisaje interior. Podemos apreciarlo en su comentario sobre *Sun Tunnels*: «Con tanto espacio no hay sensación de contención, y algo semejante sucede

a nivel psíquico. En mi furgoneta, lo mismo que en el interior de los túneles, me sentía resguardada y protegida; fuera, tan solo mi cuerpo establecía los límites en el espacio. No podía escapar de mí misma.»⁶

Seguramente esta es una de las razones por las que me gusta tanto la obra de Holt: invita a percibir múltiples capas de interpretaciones y asociaciones. Nos vuelve intensamente conscientes de nosotros mismos y de nuestra vulnerabilidad, y pone a la vista nuestra percepción humana y subjetiva del mundo.

LLF: Y Nancy Holt siempre se resistía a ser encasillada en los géneros de la historia del arte: más que como escultora, artista conceptual o artista de land art, prefería que la considerasen artista de la percepción. Lo noto mucho en sus obras y asimismo en el conjunto de su práctica artística. Véase, por ejemplo, su forma de usar los espejos en *Locator with Mirror* (Localizador con espejo, 1972) y *Mirrors of Light* (Espejos de luz, 1974). En estas obras la persona que observa gana conciencia de su propia ubicación: se está físicamente presente cuando se percibe, y también se está visualmente presente. Me encanta mirar cómo reaccionan las personas a esta obra cuando la ven por primera vez: pueden apreciar una «doble toma» en sentido literal cuando se contemplan a sí mismas mientras observan. Es como si esta duplicación crease un desplazamiento que, de algún modo, hiciera converger las formas de percibir el interior y el exterior. Cuando se relaciona este aspecto con las obras de audio de Holt vuelve a haber cierto tipo de percepción personal, interna, que se hace pública. Sus *Visual Sound Zones* (Zonas de sonido visual) son monólogos que lo logran de forma muy especial. Describen el interior de determinadas ubicaciones –como el PS1 del MoMA, el número 10 de Bleecker Street y The Kitchen, todos ellos espacios de arte en la ciudad de Nueva York–, y escucharlos es, de algún modo, como hacer un viaje espaciotemporal hacia un lugar otro. La artista describe radiadores, tuberías galvanizadas para el agua, pomos de latón en las puertas, las vistas a través de unas ventanas que dan a rocas y árboles, papeleras, linóleo industrial abombado: características de los espacios artísticos experimentales tan típicas hoy como a principios de los años setenta. Las *Visual Sound Zones* encarnan el deseo de Holt de comunicar «la maravilla del lugar a través de la descripción verbal».⁷

Aún hay otra dialéctica interior/exterior que también está en juego en la obra de Nancy Holt si pensamos en su práctica artística de forma situada, teniendo en cuenta el contexto en el que trabajaba. Holt estaba en el centro del mundo del arte neoyorquino, pasaba el tiempo hablando y compartiendo ideas con artistas, escritores y comisarios que estaban impulsando cambios fundamentales en el arte y sus posibilidades. Ello puede apreciarse de modo explícito en la obra *Points of View* (Puntos de vista, 1974), su única instalación de vídeo, que fue realizada para la galería neoyorquina Clocktower, el centro de arte experimental de referencia que Alanna Heiss había fundado en 1972. *Points of View* consta de cuatro grabaciones en vídeo que se presentan en unos monitores, instalados en una estructura en forma de caja. En Clocktower, cada uno de los monitores se colocó con la misma orientación que las ventanas circulares de

la icónica sala de exposiciones: hacia el norte, el sur, el este y el oeste de la parte baja de Manhattan. Cada una de las grabaciones dura poco más de diez minutos, y describe la vista que se aprecia desde cada una de las ventanas de la galería Clocktower. En estas grabaciones vemos cómo era la ciudad hace casi cincuenta años, una situación urbana que tendría un aspecto muy distinto si hoy la mirásemos desde allí. El desarrollo urbano ha visto caer algunos edificios, pero muchos más se han erguido y la gentrificación está muy extendida. En los vídeos, primero la cámara enfoca a través de una estrecha abertura circular que recuerda a los *Locators*, y hacia el final de la grabación, en el último minuto, desvela la totalidad del paisaje urbano. Para realizar las bandas sonoras, Holt invitó a una serie de artistas, comisarios y escritores que estaban muy vinculados al mundo del arte de 1974 a comentar, de dos en dos, sus interpretaciones de lo que veían en las grabaciones de vídeo. Cada emparejamiento, literal y conceptualmente, pone en evidencia distintos puntos de vista. Lucy R. Lippard conversa con Richard Serra (ambos están un poco gruñones y se quejan de la televisión), Liza Béar habla con Klaus Kertess (ella, riéndose nerviosamente, él, con una enervante indiferencia), Carl Andre con Ruth Kligman (el carisma de Kligman aportaría interés a casi cualquier cosa) y Bruce Boice con Tina Girouard (ambos son los más precisos visualmente). Todos ellos hablan sobre lo que se ve, lo que puede imaginarse y el impacto que ejerce la tecnología del vídeo sobre la percepción. *Points of View* subraya la subjetividad y la falibilidad de la observación y la comunicación que tú has mencionado, Katarina.

Holt estaba en el centro de este grupo a nivel social (y en su trabajo también, de forma literal), y sin embargo estaba fuera. ¿Por qué? Pues porque era una mujer. Siempre estaba presente, pero no necesariamente era escuchada. Una de las razones por las que sus obras en audio son tan importantes es porque le otorgaban una voz en el seno de las instituciones artísticas más experimentales de su época, contextos que de otro modo tal vez no la hubiesen visto ni oído. En su libro de 2007 *Epistemic Injustice*,⁸ la filósofa Miranda Fricker describe dos formas en las que las voces pueden no ser oídas. Estoy leyendo ahora ese libro, que articula con tanta claridad ciertos desequilibrios de poder que nos resultan casi demasiado familiares. Para empezar está la injusticia testimonial, en la que a un individuo se le considera menos merecedor de atención y no se valora su testimonio; en el caso de Holt, no la escuchaban porque era una mujer. En segundo lugar está la injusticia hermenéutica, una invisibilidad estructural, una discriminación social que sin embargo es puesta en práctica por individuos concretos, a veces de forma consciente y otras sin saberlo. En sus diarios, Holt deja claro que tal era su experiencia cotidiana. Observar su obra a través del prisma dentro/fuera es considerar la condición situada de la producción artística.

KP: La producción artística siempre es situada, ¿no es cierto? El arte se crea en un contexto específico y surge de dicho contexto, con todas las posibilidades y limitaciones que le sean inherentes. De nuevo, me llama la atención el hecho de que Holt destaque una y otra vez la importancia del punto de vista por su capacidad para determinar radi-

calmente lo que va a verse y lo que no, así como su insistencia en la relevancia de la perspectiva desde la cual se observa. El punto desde el que se observa el mundo es el punto en el que uno se encuentra, en el que uno está situado, o la ubicación de cada uno. A lo largo de su práctica, los conceptos de ubicación y percepción están estrechamente entrelazados, y en este sentido es fascinante de verdad –e igualmente triste– pensar que Holt creó una serie de obras que subrayan la importancia de la visión y, sin embargo, ella misma era invisible en el mundo del arte de su tiempo; era incluso como si no existiese, tal como ella misma lo expresó: «Yo no creaba ningún producto y era una mujer, por lo que, en cierto modo, era inexistente.»⁹

LLF: Katarina, me gustaría preguntarte por la cuestión de la ubicación. Nancy Holt nos lleva a lugares y espacios en la ciudad de Nueva York, el desierto de la Gran Cuenca de Utah, Pine Barrens en Nueva Jersey; nos lleva a Dartmoor en el Reino Unido; a Alaska, Rhode Island, Nevada y California en América del Norte. La fotografía resulta un medio esencial para Holt. Además de realizar series bien definidas en las que aparecen ubicaciones concretas, como puede apreciarse en las fotografías que conforman *Western Graveyards* (Cementerios del Oeste, 1968), que se tomaron en Nevada y California, y en *Trail Markers* (Balizas de sendero, 1969), tomadas en Dartmoor, Holt usaba la fotografía para que sus esculturas *site-specific* se volvieran móviles y sensibles a su emplazamiento. En una entrevista mantenida en 2012 comentó: «Considero que las fotografías de mi trabajo son una parte tan integral de mi obra como las esculturas mismas.»¹⁰ Es interesante que ella seguramente tuviese otra opinión sobre este punto en los años setenta; en su ensayo para *Artforum* sobre *Sun Tunnels*, cierra el texto con las frases «Las palabras y las fotografías de la obra son huellas memorísticas, no son arte. Como mucho, son estímulos para que la gente viaje y vea la obra real.»¹¹ Esta posición contradictoria tal vez sea otro ejemplo de su implicación con las fórmulas inclusivas del tipo «esto y lo otro», en oposición a las dicotomías como «esto o bien lo otro».

Cuando estábamos repasando las obras fundamentales de la muestra en el Bildmuseet de Umeå, comentaste que *Pine Barrens* –tanto las fotografías como la película– sintonizaba de forma muy especial con respecto al lugar donde iba a celebrarse la exposición. Tal como se indica en la introducción, *Pine Barrens* estudia el paisaje, el lenguaje y las formas de mirar. ¿Puedes explicar mejor tu relación con este trabajo?

KP: Es cierto que cuando vi por primera vez esta pieza de Holt, *Pine Barrens*, me recordó el paisaje que tan bien conozco; es mi mismo paisaje, es la naturaleza del entorno en el que crecí, en el norte de Suecia, y la obra me provocó una sensación de reconocimiento. Y es el mismo panorama que se puede ver desde el Bildmuseet, ya que el edificio ofrece unas vistas increíbles del paisaje circundante, donde el vasto cielo abierto se funde con los bosques de pinos en todas direcciones. Así que fue un repentino recordatorio de que cada ego está vinculado a un determinado lugar, y la naturaleza

y la ecología de ese lugar se convierten en parte de la propia esencia: la propia identidad, si se quiere, cuando una se identifica con un paisaje concreto. Una vez más, creo que ahí radica la magia de la práctica artística de Holt: intensifica y agudiza la percepción, y como resultado te ves a ti misma, te descubres a ti misma y eres consciente de tu ubicación como si fuera la primera vez, una y otra vez.

Así como la ubicación y la percepción se entrelazan en su obra, también la luz y la ubicación están muy interconectadas. Cada lugar del mundo tiene sus condiciones especiales de luz; la luz es *site-specific*. Haber nacido y estar viviendo en el norte, donde las condiciones de luz y oscuridad a lo largo del año son extremas, me ha hecho totalmente consciente de la interdependencia que existe entre la luz y la ubicación. Aquí, en las proximidades del Círculo Polar Ártico, la luz del sol alcanza su punto máximo durante las noches blancas de mediados de junio, mientras que en pleno invierno la luz del día es extremadamente escasa. El cuerpo se encuentra en un estado constante de adaptación y ajuste a los niveles lumínicos anuales, sometidos a un cambio incesante. El crepúsculo y el amanecer se alargan, dando lugar a horas de penumbra (que parecen ralentizar el tiempo), lo que crea una intensa luz azul: «Las horas azules». Los distintos niveles lumínicos te afectan hasta tal punto que pasas de una sensación de euforia, debido a la abundancia de luz en verano, al extremo opuesto en invierno, cuando la falta de luz apaga tu cuerpo más o menos hasta el punto de la hibernación. Sentir cómo nosotros, seres biosociales, respondemos a unas condiciones de luz sujetas a constantes cambios constituye una experiencia intensa y actúa como una marca en nuestros cuerpos; una marca de una ubicación específica. Al mismo tiempo, nos vuelve precariamente conscientes de que la luz es un requisito previo para la vida. Volviendo a *Sun Tunnels*, esto es exactamente lo que Nancy Holt consigue manifestar: «*Sun Tunnels* marca las posiciones extremas anuales del sol, por lo que indica el “tiempo cíclico” del año solar. El centro de la obra se convierte en el centro del mundo. El patrón lumínico cambiante marca los días y las horas, a medida que nuestra “estrella solar” ilumina el túnel a través de los orificios, los cuales a su vez corresponden a otras estrellas. Incluso el posicionamiento de la obra se basa en el estudio de las estrellas: solo pudimos encontrar el norte verdadero orientándonos según la Estrella Polar cuando gira alrededor del Polo Norte debido a la rotación de la Tierra.»¹²

Está claro que Holt sentía un profundo interés por la ciencia, la naturaleza y el mundo natural, y sabía mucho de ello. Vienen a la mente también otras obras, como *Catch Basin*, una escultura al aire libre que recoge agua de lluvia y tiene su propio sistema de drenaje, que recrea un sistema ecológico en sí misma. ¿De dónde venía el interés de Holt por las ciencias naturales? Me gustaría saber más también sobre su compromiso con las cuestiones ambientales y la sostenibilidad. En sus textos o entrevistas, ¿se pronunció alguna vez sobre cuestiones políticas o ideológicas?

LLF: Bien, en realidad estudió Biología y en 1960 se licenció en la Universidad Tufts (Massachusetts). Su interés en las ciencias naturales fue realmente formativo. En una

entrevista, cuando le preguntaron por qué había escogido Biología, replicó que su padre había sido científico, y que ella: «... sentía fascinación por el mundo, ya sabes, los animales y las plantas y todo eso. No sabía que era artista. Era más del tipo: “Oh, mira qué planta tan rara.” [Se ríe.] “Estaría bien saber más sobre estas cosas.” Así que acabé escogiendo Biología. Y ahora, cuando miro hacia atrás, ¿sabes?, elaboramos todas esas categorizaciones que son totalmente falsas para poder enseñar determinadas disciplinas, pero en realidad la biología es muy visual.»¹³

Quiero pensar que ella ya se sentía artista entonces, aunque aún no lo sabía de manera consciente. Este libro incluye algunos de los textos de Holt. En «Aspectos ecológicos de mi práctica artística» (p. 198) comenta la importancia de que el artista sea «agente» y no «agresor» en el mundo, y en su texto «Ventilation Series» (p. 184), señala de forma explícita que «con frecuencia, en nombre de las mejoras tecnológicas, el entorno natural se ha dañado ciegamente y sin cuidado». Ahora bien, la cuestión es: ¿habría usado ella el término *político*? No lo creo. Sin embargo, considero que es el término adecuado en nuestra época. El lingüista John McWhorter argumenta que la belleza del lenguaje radica en que siempre está cambiando; afirma que: «Los diccionarios son maravillosos, pero crean la ilusión de que existe tal cosa como un lenguaje estático cuando, en realidad, está en la naturaleza del lenguaje humano el cambiar constantemente. [...] El lenguaje es como un desfile, y nadie se sienta en un desfile deseando que todo el mundo se quede quieto.»¹⁴ La propia Nancy Holt trabajaba con la fluidez del lenguaje en su poesía concreta, así que creo que perdonaría mi defensa del uso de esa palabra hoy en día en relación con su trabajo.

Estoy convencida de que todo arte es político: articula ideas que ejercen un impacto directo en la producción de conocimiento. La distinción de Jean-Luc Nancy entre la política y lo político me resulta muy útil cuando desarrollo estas ideas.¹⁵ Lo político, según lo describe Nancy, es la esfera pública en la que se intercambian ideas, se encuentran formas de pensar contrarias y, mediante este disenso, escuchamos opiniones que están más allá de nuestras propias posiciones subjetivas. La política, por otro lado, administra lo político. También me gustan las ideas de Elizabeth Grosz sobre las razones por las que es importante el arte: «El arte es intensamente político, no en el sentido de ser una actividad colectiva o comunitaria (cosa que puede ser, aunque no suele serlo), sino en el sentido de que expande las posibilidades de percibir sensaciones nuevas, distintas a las que ya conocemos.»¹⁶

En los ensayos que ambos han escrito para este libro, tanto Karen Di Franco como James Nisbet señalan el deseo de Holt de ser escuchada, su firme creencia en lo que tenía que decir y su método para llamar la atención sobre las formas que tiene el arte de «ampliar las posibilidades de percibir sensaciones nuevas y diferentes a las que conocemos». *Catch Basin* constituye un ejemplo excelente de ello. Una de las investigadoras que han estado trabajando recientemente en la Holt/Smithson Foundation, Paige Hirschev, analizó específicamente esta obra, una escultura realizada en 1982 para el St. James Park en Toronto. En la actualidad está desmontada y

esperamos que pronto se reinstale. Citaré directamente a Paige Hirschey cuando describe esta pieza con gran claridad: «Durante sus visitas exploratorias al solar vacío de King Street que había sido seleccionado para los artistas, [Holt] descubrió que cada vez que llovía se formaba un charco de agua en el parque que estaba al otro lado de la calle. Tomando nota de esa circunstancia, decidió crear una obra que no solo drenase aquella parte del parque, sino que también hiciera visible para el público el proceso de drenaje del terreno. [...] [Tanto *Catch Basin* como la obra de drenaje *Sole Source* (Única fuente), realizada al año siguiente] surgen de (y perpetúan) el persistente malentendido occidental según el cual la humanidad está, de alguna forma, separada de la naturaleza, y el mundo natural puede moldearse para adaptarse al uso humano de la tierra sin consecuencias significativas. Aunque décadas de investigación ecológica han refutado con rotundidad esta idea, Holt sostenía que la inclinación a ocultar las infraestructuras evita que los usuarios reconozcan intuitivamente su propia dependencia de estas redes y, en consecuencia, impide que se sientan empáticamente conectados al resto del planeta.»¹⁷

El charco que Holt advirtió, en parte, era debido a la práctica decimonónica de «soterrar» ríos urbanos y provocar, así, zonas de inundación. *Catch Basin* está relacionada con un trabajo muy anterior, la serie de fotografías *Miami Puddles*, en la que la artista estudiaba cómo se iba acumulando el agua en los charcos. En la práctica de Nancy Holt, los bucles y las vueltas son frecuentes.

Aunque Holt se expresaba con mucha claridad tanto de palabra como por escrito, sus textos, sin embargo, no se han publicado demasiado. De hecho, en un archivo sin fechar guardado en el disco duro de su ordenador y titulado «Escritos personales», reflexiona: «Escribir es físico y lento, no merece la pena dedicarle pensamiento. He cambiado de opinión sobre ello. He desechado mis pensamientos demasiado rápido como si no fueran lo bastante importantes para ser puestos por escrito, o demasiado efímeros.» Desde luego, podemos apreciar cuán importante es la palabra escrita para Holt en los textos suyos que se publican en este libro: la «Autoentrevista», un comentario sobre sus *System Works*, su reflexión sobre *Pine Barrens* y su declaración de 1993 titulada «Aspectos ecológicos de mi práctica artística», entre otros.

En este último texto la artista afirma que «resultaba inevitable que las preocupaciones ecológicas acabasen despuntando en mis procesos artísticos», y cita *Catch Basin*, *Dark Star Park* (Parque de la estrella oscura, 1979-1984), *Views Through a Sand Dune* y la obra inacabada *Sky Mound* (Montículo celeste, 1984-) entre aquellos de sus trabajos que ciertamente abordan de manera directa las cuestiones ecológicas. *Sky Mound* –igual que sucedía con *Up and Under*, ubicada en Pinsiö (Finlandia)– recupera un vertedero para otros usos. Holt afirma con claridad que los «montones de basura van a ser considerados artefactos de nuestra generación, nuestro legado para el futuro», y que la colaboración con artistas en este tipo de lugares abre la posibilidad de asignarles «nuevos significados y funciones sociales y estéticas». Ello demuestra que Holt estaba atenta a la crisis ecológica: una cuestión política.

KP: Me da la impresión de que le interesaba sobre todo observar y analizar el mundo natural y abordar cuestiones filosóficas y existenciales, pero ¿hasta qué punto le planteaba a la sociedad cuestiones más críticas y directas? Podría argumentarse que sus *System Works* plantean de manera indirecta, o aspiran a plantear, cuestiones críticas sobre nuestra forma de organizar la sociedad: el sistema como metáfora de la sociedad.

LLF: En una entrevista que mantuvo con Mickey Donnelley para *Circa Magazine* en 1983, Holt afirmaba explícitamente que «el arte tiene que ser una parte más necesaria del mundo, de la sociedad».¹⁸ Ser necesario es ser político. Las obras de *System Works*, como por ejemplo *Ventilation System* y *Electrical Lighting for Reading Room* (Iluminación eléctrica para sala de lectura, 1985),¹⁹ visibilizan sistemas de poder invisibles: en el caso de estas obras, el poder energético del aire y la luz.

El poder se ejerce de muchas formas: en *Pipeline* (Tubería, 1986) se hacen referencias al poder: al trabajo, las grandes empresas y la energía. Es patente la atención que Nancy Holt dedicaba al sistema de poder laboral. Las infraestructuras, como por ejemplo las carreteras y los muros, se materializan con el trabajo humano. En la película *Sun Tunnels* (1978) Holt lista las ocupaciones de treinta y dos colaboradores que trabajaron con ella a fin de hacer realidad su visión, y queda patente en su «Autoentrevista», recogida en esta publicación (p. 148), que valoraba y respetaba la habilidad requerida para crear las infraestructuras de las que todos dependemos. El término «colaboración» contiene literalmente la palabra *labor* (en inglés, «trabajo») en su seno, y Holt, a diferencia de otros artistas vinculados al land art, lo reconocía.

En 2022 se publicó un libro dedicado a su escultura *Stone Enclosure: Rock Rings* (Cerramiento de piedra: anillos de roca, 1977-1978). Esta es una obra especial, situada en el campus de la Universidad de Washington Occidental. En el libro Kirsten Swenson comenta este mismo tema, y afirma: «El feminismo de Holt era más práctico y personal que polémico. De vez en cuando hablaba del feminismo en las entrevistas: “Sí, soy feminista. Y lo he sido”, respondió cuando se le preguntó en 1993; sin embargo, con la excepción de *Making Waves* (Hacer olas), las cuestiones de género no constituyen un tema explícito en su práctica artística. Aun así, como sucedió con la mayoría de las mujeres de la generación de Holt, la política de género determinó la trayectoria de su carrera. Sus oportunidades, su visibilidad y las condiciones para su creación artística se vieron afectadas por las actitudes predominantes en materia de género, igual que lo estaban las relaciones de los trabajadores que desempeñaban oficios tradicionalmente masculinos.» La propia Holt entrevistó al cantero con el que trabajó para esta escultura, y Swenson señala que la transcripción de esa conversación «constituye un documento notable de la relación de trabajo entre una artista y un artesano al que ha contratado para materializar su obra. Pone de manifiesto las actitudes culturales a las que se enfrentaba Holt cuando asumió el papel tradicionalmente masculino de supervisar a los trabajadores y gestionar un proceso de construcción. Al mismo tiempo, la entrevista establece una nítida distinción entre la transparencia con la que Holt incorporaba el trabajo

profesional a los temas de su obra y los artistas masculinos de su entorno, que rara vez reconocían a los profesionales cualificados que realizaban sus obras».²⁰

KP: Tengo entendido que Nancy Holt se consideraba ante todo «artista», y no «mujer artista», y que de hecho rechazaba la asignación de género a la profesión y, por lo tanto, se oponía a ser encasillada como feminista o mujer artista. Por un lado, es fácil comprender su punto de vista: ¿por qué tendría que ser el género una cualidad definitoria para un artista? Por otro lado no cabe sino preguntarse qué efecto tuvo su decisión de no declararse feminista en su relación con las artistas de la época que luchaban por la igualdad de estatus en el mundo del arte. ¿Se mantuvo Holt al margen de estos movimientos? ¿O, de hecho, formaba parte del movimiento progresista, solo que decidió llevar a cabo la lucha a su manera, negándose a tematizar el género?

LLF: Es cierto, cabe preguntarse por qué Holt únicamente se denomina a sí misma feminista en la entrevista de 1993 que cita Kirsten Swenson y en *Making Waves* (1972). Este poema concreto es una obra muy interesante que documenta un solo día en la vida de la artista, creando un gráfico de los momentos en los que era alternativamente feminista, mística y artista; Holt alcanzaba el punto álgido de su feminismo a mediodía. Sabemos por sus diarios que peleó mucho por hacerse oír. El año pasado, Dale Berning Sawa abordó la pregunta que planteas directamente, cuando escribió: «Holt era feminista, pero se resistía a que la asociaran con sus compañeras feministas. Quería ser reconocida por su arte, no por su política. Cuando la invitaban a hacer piezas efímeras para exposiciones, las esculpía tan bien que era imposible desmontarlas. Y luego se negaba a regalárselas a la institución.»²¹

En un interesante borrador de una carta de Holt a Carl Andre, que data de diciembre de 1971 y que hemos descubierto hace poco,²² ella expresa su reacción a la propuesta de organizar una exposición «de mujeres artistas» en la John Weber Gallery. Empieza por destacar la importancia de la muestra *Twenty Six Contemporary Women Artists*,²³ que había sido comisariada por Lucy R. Lippard en la primavera de aquel mismo año, afirmando que «ha demostrado que existen muchas mujeres artistas y que necesitan más atención». En contraste, su reacción ante una exposición de mujeres artistas comisariada por un galerista masculino es de indignación. Holt escribe: «Cuando uno o varios hombres hacen la selección para una exposición exclusivamente de mujeres artistas, se trata de una mera repetición, en microcosmos, de los patrones patriarcales en el mundo que el movimiento por la liberación de la mujer ha tratado de romper. En este caso, creo que es una forma inteligente y amable de desviar el impulso del movimiento feminista a la que tal vez sea mejor denominar "sexismo benévolo". [...] Dado que la John Weber Gallery nunca ha mostrado la obra de mujeres artistas, ¿puede apaciguarse la sensación de culpabilidad arreando hacia la cuadra de la subasta todas las vacas a la vez? Organizar una exposición en la que el dominador común sea un coño constituye una forma demasiado fácil de abordar el verdadero problema de

incluir obras buenas de mujeres artistas en exposiciones de arte –que no en exposiciones de arte de mujeres artistas.»

Está claro que la idea la enfurece. Considero que su feminismo estaba en la línea del feminismo actual: tú y yo, Katarina, nos vemos como profesionales de la curaduría, no como curadoras mujeres, y desde luego somos feministas.

KP: Sí, estoy de acuerdo, y tienes toda la razón en que Holt demostró su valía y se abrió camino en el mundo del arte a través de su práctica. Es justo decir que logró cumplir su ambición de conseguir el reconocimiento de sus cualidades como artista gracias a sus obras. Sobre todo teniendo en cuenta el dominio masculino en el land art, es bastante espectacular que sus obras al aire libre más reseñables sigan estando ahí para ser disfrutadas y celebradas, ¿no crees?

Es destacable que a menudo trabajara con otros artistas, y sé que también colaboró con astrofísicos y astrónomos y con expertos y profesionales de diversos campos, arquitectos e ingenieros por ejemplo. La colaboración era algo que ella favorecía conscientemente como método artístico, y prefería el esfuerzo y los logros colectivos interdisciplinares a trabajar en solitario. Me gustaría saber más sobre la colaboración entre Nancy Holt y Robert Smithson, que fueron pareja desde muy jóvenes y eran, ambos, artistas profesionales. ¿Cómo se desarrolló y manifestó su colaboración? ¿De qué manera se apoyaron o desafiaron mutuamente en sus respectivas carreras, en lo relativo a sus conocimientos y experiencia individuales y específicos? ¿Puede entenderse cómo ha contribuido cada uno de ellos al desarrollo artístico del otro? ¿Colaboraban, o más bien competían?

LLF: También Dale aborda esta cuestión en su artículo; ambos artistas se apoyaron mutuamente, hasta el punto de que la autoría puede resultar a veces un poco borrosa. Nancy Holt, a finales de la década de 1960, trabajaba como editora para *Harper's Bazaar* y utilizaba esta habilidad para mejorar los escritos de Smithson; y como él no sabía escribir a máquina, ella transcribía sus palabras manuscritas. La corrección de textos mejora mucho cualquier texto, y no cabe duda de que su experiencia con el lenguaje contribuyó en gran medida a la fuerza de los textos de Smithson.

East Coast/West Coast y *Swamp* (Pantano, 1971) son obras audiovisuales de las que ambos son coautores, y en la colección de la Holt/Smithson Foundation tenemos una carpeta de fotografías etiquetadas como «Viajes» de las que Holt recalca que ambos habían sido autores. Cuanto más se analizan sus prácticas artísticas, más evidente resulta que sus ideas se alimentaban mutuamente. Los dos pensaban juntos y se apoyaban en todo lo que podían. Fue Nancy Holt quien fotografió muchas de las obras efímeras de land art de Smithson que adoptaban la forma de acciones escultóricas, como *Glue Pour* (Vertido de pegamento, 1970), y así es como ha quedado constancia material de ellas. Luego Holt realizó una serie de películas de las que solo ella es autora, y que muestran obras de Smithson, como *Mangrove Ring* (Anillo de manglar,

1973) y *The Making of Amarillo Ramp* (La realización de *Amarillo Ramp*, 1973/2013). Por supuesto, yo no fui testigo directo de todo ello, así que todo esto es mera especulación, pero parece que eran compañeros intelectuales y artistas que se prestaban apoyo recíproco.

Robert Smithson murió en 1973, y Nancy Holt se ocuparía de su legado hasta su propia muerte –acaecida en 2014–, dándole a menudo prioridad a la obra de Smithson sobre la suya propia. Nuestro deseo en la Holt/Smithson Foundation es que la fantástica obra de Holt pueda ser reconocida por su innovadora contribución al mundo de las ideas. Esperamos que *Nancy Holt / Dentro Fuera* contribuya a hacer realidad este deseo que tanto significa para todos nosotros, los amigos de Nancy Holt, y que –estoy segura– también habría significado mucho para ella.

- 1 Véase Nancy Holt: «Ventilation Series» publicado en este libro (p. 183).
- 2 Véase Nancy Holt: «Vision», 1973, reimpresso en Alena J. Williams (ed.): *Nancy Holt: Sightlines*. Berkeley: University of California Press, 2011, p. 236.
- 3 Douglas Fogle: «Desire Lines», en *Nancy Holt: Photoworks*. Londres y Nueva York: Haunch of Venison, 2012, p. 24.
- 4 Esta cita está tomada de una versión más editada de la «Autoentrevista». Véase la nota que precede la «Autoentrevista» publicada en este libro (p. 148).
- 5 Ben Tufnell (ed.): *Nancy Holt: Locators*. Londres: Parafin London, 2015, p. 11.
- 6 «Autoentrevista», op. cit.; se trata de la respuesta a la pregunta «¿Cómo era vivir sola en el desierto?».
- 7 Diario de Nancy Holt, 22 de abril de 1972. Nancy Holt Estate Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution. En su ensayo para este libro, Karen Di Franco cita una lista de trece puntos –de los que este es el octavo– que Holt estableció como esfera de interés (p. 48).
- 8 Miranda Fricker: *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- 9 Holt (2007) citada en Douglas Dreishpoon: «The World Through a Circle», en Ben Tufnell (ed.): *Nancy Holt: Locators*, op. cit., p. 3.
- 10 «Nancy Holt», entrevista con Laura McLean Ferris, en *Art Review*, núm. 61 (septiembre de 2012), pp. 81-83.
- 11 Nancy Holt: «Sun Tunnels», en *Artforum*, vol. 15, núm. 8 (abril de 1977).
- 12 Esta cita está tomada de una versión más editada de la «Autoentrevista». Véase la nota que precede la «Autoentrevista» publicada en este libro (p. 148).
- 13 Recurso electrónico: entrevista de Scott Gutterman a Nancy Holt para un archivo de historia oral, 6 de julio de 1992. Archives of American Art, Smithsonian Institution, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-nancy-holt-12482> [consultado en marzo de 2023].
- 14 Recurso electrónico: John McWhorter en «Slanguage», *The Hidden Brain*, podcast de NPR, 10 de enero de 2017, <https://www.npr.org/transcripts/509035454> [consultado en marzo de 2023].
- 15 Véase Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- 16 Elizabeth Grosz: *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. Irvington, Nueva York: Columbia University Press, 2008, p. 79.
- 17 Paige Hirschey: «Informe de la beca de investigación» en la Holt/Smithson Foundation, 2021.
- 18 Micky Donnelly: «Nancy Holt Interview», en *Circa*, núm. 4 (julio-agosto de 1983), p. 10.
- 19 La primera vez que se expuso esta obra, en Los Angeles County Museum of Art, Holt la tituló *Electrical Lighting for Reading Alcove* (Iluminación eléctrica para la alcoba de lectura); más tarde, en la publica-

ción *Nancy Holt: Sightlines* (2011), cambió el título a *Electrical Lighting for Reading Room* (Iluminación eléctrica para sala de lectura). Hemos optado por utilizar la versión del título revisada por Holt.

- 20 Kirsten Swenson: «Nancy Holt: Feminist, Artist, Mystic», en Kristina Lee Podesva (ed.): *Stone Enclosure: Rock Rings*. Bellingham, Washington: Bruna Press, 2022, pp. 34 y 38. Holt, citada en una entrevista con Joyce Pomeroy Schwartz, 3 de agosto de 1993, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 21 Dale Berning Sawa: «Tunnel visionary: why was land artist Nancy Holt never given her due?», en *The Guardian* (13 de abril de 2021). Recurso electrónico: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/apr/13/tunnel-visionary-why-was-land-artist-nancy-holt-never-given-her-due> [consultado en marzo de 2023].
- 22 Fechado el 2 de diciembre de 1971. Nancy Holt Estate Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- 23 La exposición se presentó en el Aldrich Museum of Contemporary Art, Connecticut entre abril y junio de 1971. Holt no fue incluida.