THE GLASS KEY (mirror travelers) at Hacienda Ochil

23 July 2021
by
Daniela Pérez

Artist Charles Stankievech interweaves the sounds of nature to enable a dialogue between the environment and the audience.



Charles Stankievech, *O Ovo (Chicxulub Tektite)*, 2021

What we commonly recognize as the sound of water, comprises only a minor fragment of the vast sonorous language that water speaks. Only by paying close attention can we listen acutely enough to identify what could seem as imperceptible to our ears at first.

In such regard, the artist Charles Stankievech has invested a considerable amount of time researching how to gain access—both physical and technological —to sites that allow entry points of connection with very unique sounds, including those emitted by the rising sun, a thunder, or shrimp in the depths of the ocean. The vast field recordings archive that Stankievech has compiled is shared throughout his work in different forms and ways.



Photo: Robert Smithson's *Spiral Jetty* by Charles Stankievech

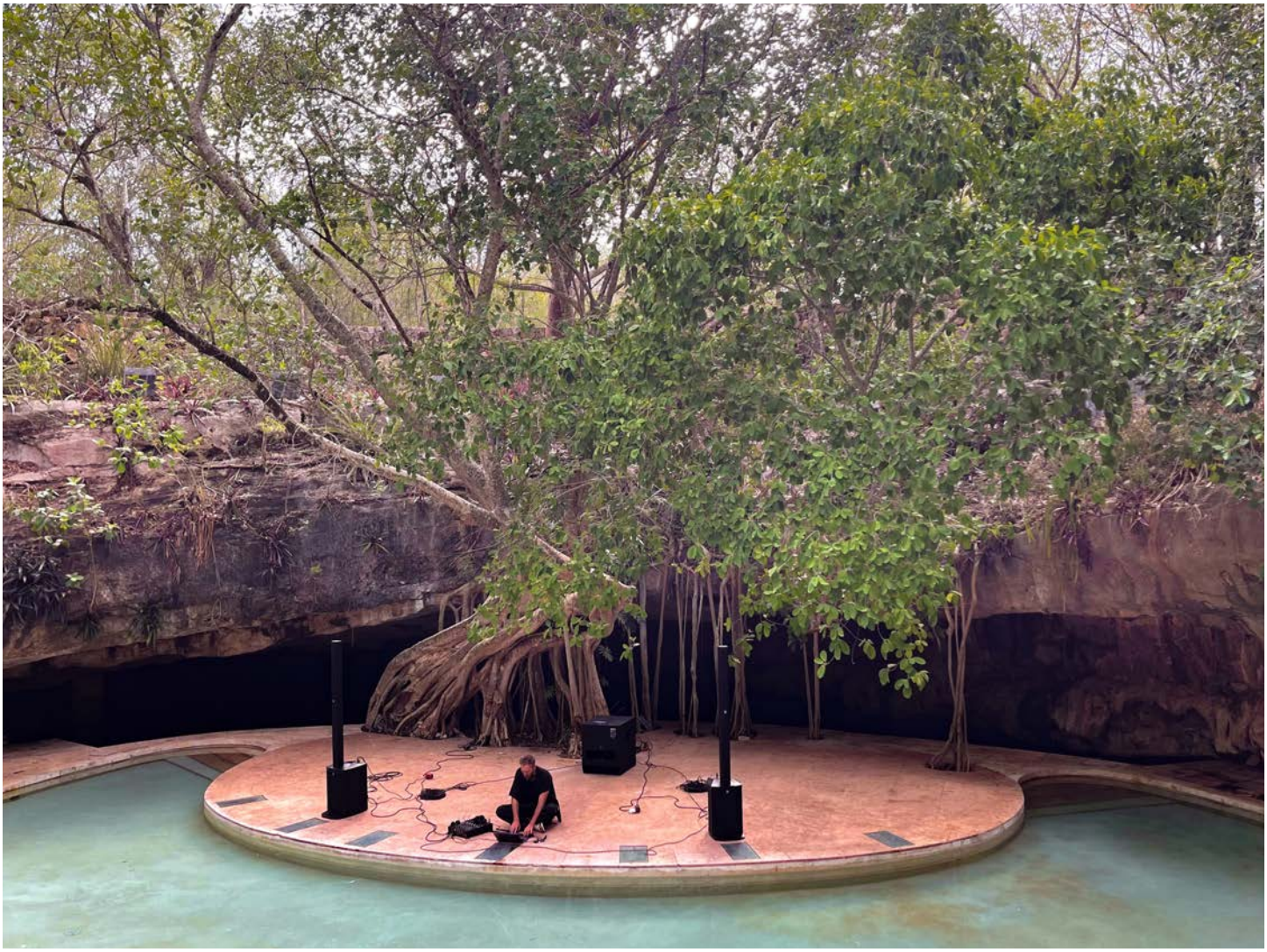
Photo: Robert Smithson's *Spiral Jetty* by Charles Stankievech

Only a few weeks ago (May 2021), he immersed himself—and, of course, those fortunate travelers and audiences that were present at Hacienda Ochil in the municipality of Abalá in Yucatán—, to testify and participate in a real-time live mix of audio design that incorporated raw, harmonious, and melodious sounds. Beat after beat, the music drew attentive listeners deeper into the juxtaposition of experiences pertaining sounds from solar radiation, lightning strikes, the ocean and its inhabitants, as well as water recorded with hydro-microphones from cenotes throughout the Yucatán Peninsula.



Photo: Robert Smithson's *Spiral Jetty* by Charles Stankievech

Setting a path in a deliberate attempt to establish closer connections with an element such as water, TAE Foundation was fortunate to collaborate openly in joining forces and interests with Charles Stankievech and the KW Institute for Contemporary Art in Berlin, who originally enabled the overall commission of a similar work presented as part of an online exhibition, *The Last Museum*, which among other things,



Charles Stankievech peforming The Glass Key

suggests that the concept of site-specific is reimagined according to digital times.

As a temporary sound installation for a live audience at Ochil, upon arrival to the hacienda, visitors were invited to observe and contribute to an offering of fruits, seeds and plants that changes according to the passing season. After wandering through the historically and culturally charged site, and once closer to the enveloping sound from *The Glass Key (mirror travelers*), one was free to move around and perceive the dramatic fluctuation of sound depending on the selected spot. The rear of the stage at the mouth of the cavernous cenote, for instance, allowed a resonant amplification of the overall installation.

The contemplative scenario for the performance in the open air—connecting both sonically and architecturally, the sky and the underworld cenote at Ochil—, became a forum for stimuli where local natural sounds generated a dialogue with Stankievech's mix of previous recordings. The artist put into play a profound exercise on intuitive focus and endurance as a performative element that energized the space.

Such was the intensity accumulated in the concave amphitheater designed by James Turrell, that 2.5 hours into the layered live-sound installation titled La llave de cristal (viajeros espejo) [The Glass Key (mirror travelers)], 2021, an unpredicted downpour—the first of the season—invaded the site. The natural conditions enabled a tangible connection with the rain falling heavily from the sky on all of those present at the site. While unplanned, we shifted from an immersive listening to the water cycle via the representation of sound recordings, to being actually submerged under rain-showers, completing a full connection with nature on its own terms.

Daniela Pérez

A Dialogue With the Artist

DP: Today, as we calmly await a sound recording that the artist is putting together as a result of the sound installation presented at Ochil to be shared in our platforms thinking of asynchronous audiences too, it seems pertinent to expand the dialogue with Charles Stankievech after the event.

What did you hear in the waters in the Yucatán Peninsula?

CS: The waters of Yucatán host the incredible extremes of listening. For example, [the biosphere reserve of] Sian Ka'an (with its lagoon estuary mixing salt water and fresh water) hosts an incredible amount of biodiversity, but the dark and more hermetic cenotes hold an intimidating silence-one we have projected our deepest fears into: the abyss of the underworld.

In the discipline of field recordings (along the lineage of R. Murray Schafer, the founder of the World Soundscape Project and my grad school mentor) a diverse biosphere is also one that is diverse in its sounds. Sadly, we've been seeing for the most part across the globe from the West Coast of Canada to the Amazon Rainforest a significant drop in wildlife sounds, which indexically signifies a loss of biodiversity. Since I'm only witnessing a singular time slice of recordings in the Yucatán Peninsula, I can't make these comparisons that take decades of sampling, so my observations are more about the inherent contrast of the radically different ecosystems at play in such a complex territory: from sea to cenote.

DP: You have mentioned that New Zealand granted a river the status of personhood. What ritualistic social act would you suggest we collaborate as a society to bring forward in terms of care for our water(s)? How does site- specific art recognize and understand nature as subject with rights instead of an object of abuse?

CS: This is a complex question and one historically contingent. Part of the research in the Yucatán Peninsula was tracing the American land artist Robert Smithson's travels there in 1969. After the project in Yucatán, Ala Roushan and I continued tracing his and Nancy Holt's travels to his Spiral Jetty, constructed in 1970: from Yucatán to Utah (we also stopped at Michael Heizer's *Double Negative* and Holt's *Sun Tunnels*). This era—the birth of site-specific art—wasn't that sensitive to nature as a subject; in fact, they were radical incisions into the landscape, ones that could only be done in industrial landscapes like the Salt Lake or a remote desert. Such work continued the Manifest Destiny of American ideology as fetishized by the German artworld (which brought this work to international acclaim): Lawrence Weiner blew up the land to make craters in California, Michael Heizer dug trenches in Nevada, Walter De Maria drilled through earth, Robert Smithson extended a road out into a lake. The works as I list them sound a lot like the infrastructural acts of, say, building the Hoover Dam. None of these works cared for the land or its inhabitants, but only for the grand gestures of frontier exploration à la avant garde art.

A little-known anecdote, but Smithson's failed attempt to make an *Island of Broken Glass* off the coast of Vancouver was due to local environmental concerns and the politics of the Vietnam War. He shifted to the much less regulated landscape of the Utah Desert as a result. Contemporary site-specific work is more instep, as is the rest of culture at large, with environmental concerns and critiques of the anthropocentric.

The legal battle you've mentioned in NZ took an incredibly long time (140 years) and is part of interesting work respecting indigenous treaties and diverse cosmologies/ontologies. For the most part (at least in the European derived territories), our legal frameworks support an "instrumentalization" of nature based on Judeo-Christian values, which on today's scale of global industrialization needs to be rethought. However, a romantic return to indigenous cosmologies is also not a solution to the dilemma of the current population of the planet (the 1970s 'back to the land' movement already articulated this failure).
This is where art provides a bridge, testing and challenging accepted practices both of the past and the present. Sometimes the easiest thing art, or 'ritualistic social acts' as you say, can do is create open spaces and a slowing down of our production. Listening

is an important part of this process. My *Distant Early Warning Project* (2009) attempted to create a remote techno listening station for melting ice in the Arctic. The sound installation here in Yucatán was a ritual of us listening together. The composition used the strategy of a very long slow fade in and out, in order to mix with the local soundscape, and this way we start to train ourselves to not stop listening to the world around us even when the artwork ceases.

DP: You recently referenced Robert Smithson's "If an artist could see the world through the eyes of a caterpillar he might be able to make some fascinating art..." What do you imagine that the visibility of your sound recordings can convey, in terms of expanding possible symbiotic living as part of nature?

CS: One of my strategies in field recordings is to broaden human perception. I translate the frequencies of solar radiation into sound vibrations (without scaling them). I use hydrophones to record the depths of the seas. I scale ultrasound into the human range of hearing. All these attempts to listen beyond our body's physical perceptions expands our appreciation of the world's dynamic range of interactions. It's very anthropocentric to understand the world according to our natural body's limits, but it is even more so from a so- called "objective" scientific mapping. Our scientific frameworks are human constructs even though they use numbers and data (I've written a bit about infrared light in the same way here).

By creating immersive and subjective impressions of the environment that include transcoding, translation and scaling, we can start to imagine other subjective positions. Of course, we can never know "what it is like to be a bat", but our failure in trying enriches our appreciation and increases our understanding of the complexity of our world. Art has the freedom to explore these failures, and one hopes—like the genetic mutations as a result of transcoding errors—we evolve and adapt in relation to our ecosystem.

DP: Water is fluid, is one and many—its collective—, its porous... it links moments and places to each other, how does that connected territory reappear throughout your own artistic ideas? Perhaps this allows us to further expand on the impact that melting glaciers from the Arctic has not only in Toronto as the largest freshwater reserve, but also all the way into the profound caves of cenotes in Yucatán (as a result of the meteorite that impacted here and shaped the local landscape).

What I find interesting about the fluidity of water is its timescale. On the one hand it can come crashing down in a flood or occupy our daily checking of the weather. On the other hand, it is where life first evolved on this planet and it shapes continents over epochs. Yes, as volume, as a flow, water connects the entire globe, but as a medium of time it also connects us across pre-history and into the future. In this way it is always lurking and flowing through my work. Most recently, I curated *The Drowned World*, a program of sound and video art for the inaugural Toronto Biennial (you can download the catalogue here). This project not only connected the melting of glaciers to the rising sea levels in the South Pacific, it also connected prehistoric cave art in dripping caverns with the flooding of the Seed Vault in a high tech bio-archive. Water allows us to move seamlessly through such vast areas and times as a connective tissue.

The other probably longest running material in my work are meteorites. Meteorites function as similar markers and agents within a deep time scale and of course at acute moments of atmospheric entry. The Yucatán Peninsula feels like an old landscape with its well-preserved ruins and the cenotes that feel like ancient portals—and this is true on a human timescale, but geologically speaking, it's a very young landscape. Where I shot a related project in the Canadian Rockies *The Last Museum* as mentioned above), the landscape is tectonic and much older. The Peninsula is much younger and its fracture of limestone by a meteorite "only" happened 65 million years ago.
This flow of water and the impact of a meteorite that happened spectacularly in the Yucatán also brings these two interests of mine together. I'm currently working on a long-term project that started in 2012 in Marfa, Texas, when I was doing the residency there and created a work called *The Desert Turned to Glass*— a hovering meteorite suspended above the ground moments before it pulverizes the sand turning it into glass. Locally, in Yucatán, the Chicxulub meteorite fractured the crust and created a labyrinth

of caverns filled with water, which are relatively speaking devoid of vertebrae life but full of microscopic life. Culturally, they function as portals to the underworld.

Inversely, I've been fascinated with the theory of panspermia—that our planet was seeded with microscopic life as delivered via a meteorite. The meteorite becomes not a portal but a vehicle from other worlds. In 2000, we recovered the first meteorite in a frozen state. It crashed into a frozen lake on the border of the Yukon Territory and British Columbia (Canada) and was immediately recovered by someone ice fishing, so we have the possibility to study it for ice and possible life frozen in ice crystals. Water is necessary for life to evolve, and as it turns out is probably necessary to transport interplanetary life.

DP: Aligned Stars. During such times, it is of utmost importance to lay out the fundamental need for organizations and individuals to defend and find different forms of activating change in order to act, collectively, in far more radical and committed ways.

So if we must positively exploit each other's capacities and vantage points to allow further audiences to encounter approaches that proclaim, in different levels, an urge to establish new and diverse forms of coming close to nature as part of society, we shall confirm our paths towards gatherings that site-specific art can proclaim, indeed powerful in current times.



Lo que comúnmente reconocemos como el sonido del agua comprende tan solo un fragmento menor del vasto lenguaje sonoro que emite este líquido. Al prestar atención puntual, podemos ser capaces de escuchar con delicadeza e identificar lo que parecería imperceptible a nuestros oídos en primera instancia.

En ese aspecto, el artista Charles Stankievech ha dedicado tiempo real a una profunda investigación para obtener acceso —físico y tecnológico— a sitios que permiten entradas de conexión con sonidos absolutamente únicos, incluyendo aquellos emitidos por el sol naciente del amanecer, un trueno o camarones en la profundidad del océano. Las extensas grabaciones de archivo que Stankievech ha compilado se comparten a lo largo de su trabajo de diferentes formas y maneras.

Tan solo hace algunas semanas (en mayo 2021), se sumergió —y, junto con él, todos los afortunados viajeros y audiencia que estuvieron presentes en la Hacienda Ochil, en la municipalidad de Abalá, Yucatán— para atestiguar y participar en tiempo real en un mix en vivo a partir del diseño de un audio mediante el cual incorporó material crudo, armónico y melódico. A cada latido, atraía a atentos oyentes de manera profunda a la yuxtaposición de experiencias vinculadas a sonidos provenientes de la radiación solar, de truenos de rayos, del océano y sus habitantes, al igual que del sonido del agua grabada a partir de hidromicrófonos en los cenotes de la península de Yucatán.

En un camino consciente por intentar establecer conexiones cercanas con un elemento como el agua, la Fundación Transformación, Arte y Educación (TAE) contó con la fortuna de colaborar abiertamente, en la unión de fuerzas de acuerdo a intereses en común, junto a Charles Stankievech y el KW Institute for Contemporary Art (en Berlín), el cual originalmente comisionó un trabajo similar del artista y que se presenta como parte de una exposición en línea bajo el título The Last Museum (El último museo), la cual, entre otras cosas, invita a reimaginar el concepto de sitio específico en tiempos digitales.

Como instalación sonora y temporal en vivo en la Hacienda Ochil, a su llegada al lugar, se invitaba al público a observar y contribuir abiertamente a una ofrenda de frutos, semillas y plantas del entorno natural, y la cual cambia de acuerdo con la temporada de paso. Luego de recorrer el sitio, histórica y culturalmente cargado, y al fin más cercanos al sonido envolvente de !e Glass Key (mirror travelers) —La llave de cristal (viajeros espejo)—, cada uno era libre de moverse alrededor y percibir la dramática fluctuación del sonido dependiendo del sitio seleccionado. La parte trasera del escenario en la boca del cavernoso cenote, por ejemplo, permitió una amplificación resonante de la instalación.

El escenario contemplativo para el performance al aire libre —conectando tanto sónica como arquitectónicamente el cielo y el inframundo del cenote en la Hacienda Ochil— se tornó en un foro de estímulos en el que sonidos locales de la naturaleza establecieron un diálogo con el mix de Stankievech hecho a partir de grabaciones previas. El artista puso en juego un profundo ejercicio de enfoque intuitivo y de resistencia, como un elemento performativo que energizó el espacio.

Tal fue la intensidad que se acumuló en el anfiteatro cóncavo diseñado por el artista James Turrell que, a dos horas y media del comienzo del sonido en vivo que se almacenaba a manera de capas en la instalación sonora La llave de cristal (viajeros espejo), un impredecible aguacero —el primero de la temporada— invadió el sitio. Las condiciones naturales dieron pie a una conexión tangible para todos aquellos presentes en el sitio con la fuerte lluvia que cayó. Sin haberlo planeado, nos adecuamos y pasamos de una situación inmersiva del ciclo del agua, representada a partir de registros de audio, a estar literalmente sumergidos bajo la lluvia, completando una conexión con la naturaleza bajo sus propios términos.

Por
Daniela Pérez

Un diálogo con el artista

Hoy, mientras con tranquilidad esperamos la grabación de audio para compartirla en nuestras plataformas pensando también en audiencias asincrónicas, gracias a que el artista está trabajando con los resultados de la grabación de la instalación sonora presentada en Ochil, pareciera relevante ampliar el diálogo con Charles Stankievech.

Charles, ¿qué escuchaste en las aguas de la península de Yucatán?

Las aguas de Yucatán hospedan increíbles extremos en cuanto a la escucha. Por ejemplo, [la Reserva de la Biósfera de] Sian Ka'an (con su estuario en donde se mezclan o intercambian el agua salada y el agua dulce) es anfitriona de una increíble cantidad y variedad de especies y de biodiversidad, pero los oscuros y más herméticos cenotes contienen un silencio intimidante, como uno al que hemos proyectado algunos de nuestros miedos más profundos debido al abismo que plantea el inframundo.

En la disciplina de grabaciones en campo (bajo el linaje de R. Murray Schafer, fundador del World Soundscape Project y mi mentor durante el posgrado), una biósfera diversa es también aquella que es diversa a partir de sus sonidos. Tristemente, hemos venido evidenciando en una gran parte del planeta, desde la costa oeste de Canadá hasta la selva del Amazonas, una baja significativa en los sonidos de la vida salvaje, lo cual representa una pérdida de biodiversidad. Ya que yo solamente he sido testigo de una tajada o rebanada específica de tiempo en las grabaciones en Yucatán, no cuento con las bases para hacer comparaciones que realmente toman décadas para ejecutar, así que mi observación se sitúa más en el contexto del contraste inherente entre los radicalmente diferentes ecosistemas en juego en dicho territorio tan complejo: desde el mar hasta el cenote.

Has mencionado que Nueva Zelanda le otorgó a un río el estatus de persona. ¿Qué acto social y ritual sugerirías para que colaboremos como sociedad en propiciar el cuidado de nuestra(s) agua(s)? ¿Cómo reconoce y entiende el arte de sitio-específico a la naturaleza como sujeto con derechos en lugar de como objeto de abuso?

Esta es una pregunta compleja e históricamente accidentada. Parte de mi investigación en Yucatán se enfocó en trazar los viajes que hizo Robert Smithson en esta región en 1969. Luego del proyecto en Yucatán, Ala Roushan y yo continuamos trazando los pasos de Smithson junto a los de Nancy Holt en Spiral Jetty (Muelle en espiral), construido en 1970: desde Yucatán hasta Utah (también paramos en Double Negative —Doble negativo— de Michael Heizer, y Sun Tunnels —Túneles solares— de Holt). Esta época, la que vio surgir al arte de sitio- específico, no fue tan sensible con la naturaleza como sujeto; de hecho, hubieron incisiones radicales en el paisaje: algunas solamente se podían dar en un paisaje industrial como Salt Lake o en un desierto remoto.

Este trabajo continuó con la doctrina del Destino Manifiesto de la ideología norteamericana, tal como lo tipificó el mundo del arte en Alemania (que trajo este trabajo a miras internacionales): Lawrence Weiner dinamitó el terreno para hacer cráteres en California, Michael Heizer cavó trincheras en Nevada, Walter de Maria perforó la tierra con taladro, Robert Smithson extendió un camino hasta llegar a un lago. Estos trabajos, tal cual los enlisto, suenan parecido a los actos de infraestructura que se requirieron, por ejemplo, para construir la presa conocida como Hoover Dam. Ninguna de estas obras manifestaba una preocupación inicial por la tierra o sus habitantes, sino que se consolidaron, más bien, como gestos grandiosos en la frontera de la exploración del arte a la avant-garde.

Una anécdota poco conocida tiene que ver con que Smithson fracasó en el intento de crear una isla de vidrios rotos fuera de la costa de Vancouver debido a preocupaciones locales vinculadas al medio ambiente, así como políticas relacionadas a la guerra de Vietnam. Entonces optó por un paisaje mucho menos regulado como el del desierto de Utah. En contraste, el arte contemporáneo de sitio-específico es mucho más rítmico, por así decirlo — como el resto de la cultura—, con intereses en torno a preocupaciones medioambientales y posturas críticas sobre lo antropocéntrico.

La batalla legal que mencionas en Nueva Zelanda tomó un largo tiempo (140 años) y es parte de un

interesante trabajo respecto a tratados indigenistas y distintas cosmologías/ontologías. En gran medida (por lo menos en los territorios derivados de Europa), nuestro marco legal apoya la 'instrumentalización' de la naturaleza basada en valores judeocristianos, los cuales, en la escala actual de la globalización industrial, deben ser reconsiderados. Sin embargo, un retorno romántico a las cosmologías indígenas tampoco es la solución al dilema de la actual población del planeta (en los setenta el movimiento "De Regreso a la Tierra" ya articulaba este fracaso).

Ahí es precisamente donde me parece que el arte provee un puente para probar y retar prácticas ya ejercidas tanto del pasado como del presente. A veces lo más fácil que el arte, o ciertos "actos sociales rituales", pueden lograr, como dices, es crear espacios abiertos y bajar el ritmo de nuestra producción masiva. Escuchar es una parte fundamental en este proceso. Mi Distant Early Warning Project, de 2009, intentó crear una estación remota para escuchar el hielo que se derrite en el Ártico. La instalación sonora aquí en Yucatán fue un ritual para escuchar juntos. Esta composición utilizó la estrategia de un alargado y gradual aparecer- desaparecer para mezclarse con los sonidos locales y, de esta manera, comenzar a entrenarnos nosotros mismos a que no dejemos de escuchar el mundo que nos rodea, incluso cuando la obra de arte ya haya terminado o se haya detenido.

Hace poco citabas a Robert Smithson: "Si un artista pudiera ver el mundo a través de los ojos de una oruga probablemente podría hacer una obra de arte fascinante". ¿Qué te imaginas que la proyección de tus registros sonoros pueda permitir en términos de expandir las posibilidades de formas de vida simbióticas como parte de la naturaleza?

Una de mis estrategias en cuanto a registros de campo es expandir la percepción humana. Traduzco las frecuencias de la radiación solar en vibraciones sonoras (sin escalarlas). Uso hidromicrófonos para registrar las profundidades del mar. Escalo ultrasonido al rango de escucha del humano. Todos estos intentos de escuchar más allá de nuestras percepciones físicas y corporales expanden nuestra apreciación del rango dinámico del mundo de las interacciones. Es muy antropocéntrico entender el mundo de acuerdo a los límites naturales de nuestro cuerpo, pero lo es más aún hacerlo desde un mapeamiento científico "objetivo". Nuestros márgenes científicos son construcciones humanas, incluso cuando se utilizan números y datos (he escrito un poco sobre luz infrarroja aquí).

Al crear impresiones inmersivas y subjetivas del medio ambiente que incluyen transcodificación, traducción y escalas, podemos comenzar por imaginar otras posiciones subjetivas. Por supuesto que jamás podremos saber lo que es ser un murciélago, pero nuestro fracaso enriquece nuestra apreciación e incrementa nuestro entendimiento de las complejidades del mundo. El arte tiene la libertad de explorar estos fracasos, y uno espera —como las mutaciones genéticas que se dan a partir de resultados de errores de transcodificación— que evolucionemos y nos adaptemos en la relación con nuestro ecosistema.

El agua es fluida, es una y son muchas —es colectiva—, es porosa... une unos momentos y espacios con otros. ¿Cómo es que ese territorio interconectado reaparece a lo largo de tus propias ideas artísticas? Tal vez esto nos permite expandir más ampliamente hacia el impacto que los glaciares derretidos del Ártico tienen no solo en Toronto con la reserva de agua fresca más grande, sino también en las profundidades de las cuevas y los cenotes en Yucatán (como resultado del meteorito que impactó aquí y dio forma al paisaje local).

Lo que encuentro interesante en relación a la fluidez del agua es su escala de tiempo. Por un lado, el agua puede causar una catástrofe natural, como una inundación, u ocupar nuestra atención diaria para revisar el clima. Por otra parte, es donde primero se desarrolló la vida en este planeta y le da forma a los continentes conforme pasan los tiempos. Sí, como volumen que fluye, el agua conecta el globo terráqueo, pero como medio de tiempo también nos conecta a lo largo de la prehistoria y hacia el futuro. De esta manera, el agua siempre está latente y navegando por mi trabajo.

Recientemente, curé !e Drowned World (El mundo sumergido), un programa artístico de sonido y video para la inauguración de la Bienal de Toronto (aquí puede descargarse el catálogo). Este proyecto no solo conectó el derretir de los glaciares a los niveles de alza del océano en el Pacífico sur, sino que también

conectó el arte prehistórico de las cuevas y sus goteos con la inundación de la Bóveda de Semillas en un bioarchivo de alta tecnología. El agua nos permite movernos sin notarlo por áreas muy amplias y temporaliza como tejido conectivo.

El otro elemento que es constante en mi trabajo son los meteoritos. Los meteoritos funcionan como registros similares y agentes en una escala de tiempo profunda y, por supuesto, en momentos cruciales de entrada de presión atmosférica. La península de Yucatán se percibe como un paisaje viejo con sus ruinas bien preservadas y los cenotes, que son como portales antiguos —lo cual es cierto en una escala humano-temporal—, aunque, geológicamente hablando, es un paisaje muy joven. En el sitio donde grabé un proyecto relacionado a esto, en las Montañas Rocallosas en Canadá (El último museo, como se menciona anteriormente), el paisaje es tectónico y mucho más viejo. La península yucateca es más joven y su fractura de piedra caliza por un meteorito "tan solo" sucedió hace 65 millones de años.

Este flujo de agua y el impacto del meteorito que sucedieron espectacularmente en Yucatán, reúne ambos intereses de mi parte. Actualmente, estoy trabajando en un proyecto a largo plazo que comenzó en Marfa, Texas, en 2012, cuando estuve haciendo una residencia ahí y realicé un trabajo llamado !e Desert Turned to Glass (El desierto se convirtió en vidrio). Un meteorito suspendido, flotando arriba del suelo momentos antes de que pulverice la arena y se convierta en vidrio. Localmente, en Yucatán el meteorito de Chicxulub fracturó la corteza y creó un laberinto de cavernas llenas de agua, las cuales — relativamente hablando— no tienen vida vertebrada, pero están llenas de vida microscópica. Culturalmente, funcionan como portales al inframundo.

A la inversa, me ha fascinado la teoría de la panspermia: la hipótesis de que nuestro planeta recibe vida microscópica distribuida como semillas vía meteoritos. El meteorito se convierte, no en un portal, pero sí en un vehículo de otros mundos. En el 2000, recuperamos el primer meteorito en estado congelado. Se estrelló en un lago congelado en la frontera del territorio de Yukon y de la Columbia Británica (en Canadá); fue encontrado por alguien que pescaba en el hielo, así que tenemos la posibilidad de estudiarlo mediante hielo y vida congelada en cristales de hielo. El agua es necesaria para que la vida evolucione, y, tal como resulta, es probablemente necesaria para transportar vida interplanetaria.

Estrellas alineadas

En tiempos actuales, es de fundamental importancia plantear la necesidad de que las organizaciones y los individuos defendamos y encontremos distintas formas de activar el cambio para actuar colectivamente, de manera que evidenciemos un compromiso radical. Así que si debemos explotar las capacidades y puntos de ventaja colectivos para permitir que públicos más amplios encuentren acercamientos que proclamen, en distintos niveles, la urgencia por establecer nuevas y diversas formas de acercarnos a la naturaleza como parte de la sociedad, debemos confirmar caminos hacia encuentros que el arte de sitio-específico puede proclamar, lo que ciertamente es muy poderoso en los tiempos actuales.

Originally published in Spanish and English online at
La Vaca Independiente

https://lavacaindependiente.com/la-llave-de-cristal-viajeros-espejo-en-la-hacienda-ochil-charles-stankievech/