



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
Facultad de Artes y Diseño Facultad de Arquitectura  
Instituto de Investigaciones Estéticas Escuela Nacional de Artes Cinematográficas

**LAND ART UNA POSIBILIDAD DE CONCIENCIA SOBRE EL PAISAJE  
PARA LA FORMACIÓN DE LOS ARQUITECTOS PAISAJISTAS**

**Tesina**  
que para optar por el grado de:  
Maestra en Docencia en Artes y Diseño

Presenta:  
**GABRIELA CASTILLO FLORES**

**Sinodales:**  
Directora de Tesina: Dra. Isabel Rocío López de Juambelz (Facultad de Arquitectura)  
Dra. María Elena Martínez Durán (Facultad de Artes y Diseño)  
Dr. Felipe Mejía Rodríguez (Facultad de Artes y Diseño)  
Dr. Jesús Macías Hernández (Facultad de Artes y Diseño)  
Mtra. Ana Mayoral Marín (Facultad de Artes y Diseño)

Ciudad de México, febrero de 2023.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia por su apoyo,  
paciencia y amor.

A mis profesores y profesoras por su dedicación  
y generosa disposición para compartir sus conocimientos.

Con un especial agradecimiento a la  
Tutora de mis estudios de Maestría,  
Doctora Isabel Rocío López de Juambelz

A la Universidad Nacional Autónoma de México,  
mi segunda casa de toda la vida.

## Índice

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN.....   | 3   |
| Capítulo 1. Definición, origen, proceso creativo y evolución del Land Art.....  | 6   |
| 1.1. La intervención del hombre en el espacio natural.....  | 7   |
| 1.2. El paisaje como estética natural del espacio .....   | 16  |
| 1.3. Land Art: estética en la tierra para la concientización sobre el medio.....  | 20  |
| 1.4. Proceso creativo del Land Art.....   | 25  |
| 1.4.1. Generación del motivo .....  | 29  |
| 1.4.2. Generación del concepto.....   | 33  |
| 1.4.3. Materialización del concepto .....   | 41  |
| 1.5. Evolución del Land Art.....  | 47  |
| Capítulo 2. Creadores del Land Art, tipología de sus intervenciones y conciencia sobre el ambiente.....                                 | 55  |
| 2.1. Relación del Land Art con el paisaje.....  | 56  |
| 2.2. Land Art, técnicas y materiales.....   | 71  |
| 2.2.1. El cuerpo.....   | 76  |
| 2.2.2. Materiales autóctonos .....  | 82  |
| 2.2.3. Materiales alóctonos .....   | 89  |
| 2.2.4. Materiales autóctonos con alóctonos .....  | 96  |
| Capítulo 3. Una metodología para la apreciación estética y la conciencia sobre la naturaleza a partir de los recursos del Land Art..... | 104 |
| 3.1. Registro sensorial y percepción del sitio.....   | 110 |
| 3.2. Análisis de la realidad .....  | 118 |
| 3.3. La escritura, como evidencia de la experiencia .....   | 123 |
| 3.4. Introspección como acto íntimo de asimilación de lo percibido en el paisaje.....   | 129 |
| 3.5. Exploración de los procesos de intervención espacial.....  | 134 |
| Conclusiones .....  | 142 |
| Índice de ilustraciones .....   | 148 |
| Referencias bibliográficas.....   | 150 |
| Bibliografía.....   | 156 |

## INTRODUCCIÓN

La acelerada transformación del ambiente y su progresiva degradación por el impacto de las acciones humanas, conscientes o inconscientes, demandan la generación de la conciencia por el espacio, y la experiencia de la percepción de la estética natural contribuye a dicha conciencia. Land Art ayuda tanto a volver la vista hacia el paisaje como a desvelar su estética natural y permite mirar más allá de lo evidente.

La propuesta del presente estudio encuentra su justificación en la necesidad de concientizar a la sociedad acerca de la importancia del cuidado y la preservación del ambiente, a partir de una metodología, centrada en la estética. Dicha metodología habrá de considerar las propuestas de los autores del arte en el paisaje, de tal manera que el espectador de la naturaleza reconozca, a través del intelecto, las sensaciones, sus sentimientos y emociones, su incidencia en el medio.

Por lo tanto, el objetivo general del presente trabajo consiste en formular una metodología para el análisis del impacto de las obras del Land Art para la percepción y toma de conciencia sobre el ambiente. Este objetivo lleva a plantear la siguiente hipótesis:

Si Land Art es producto de la percepción estética de la naturaleza y la conciencia acerca del medio; entonces, al integrar una metodología que considera las herramientas estéticas del Land Art que mejoran la percepción y la conciencia sobre la naturaleza; luego entonces los espectadores asumirán la necesidad de proteger el ambiente para la preservación de la belleza natural.

El desarrollo de este estudio ofrece una metodología para la apreciación, percepción y conciencia del observador con respecto al paisaje, a partir de las obras y los procesos creativos de los artistas del Land Art.

Para las finalidades de este trabajo, se concibe el Land Art como una expresión estética consistente en la intervención del espacio natural por el ser humano, en un acto consciente que incide en un lugar para fundarlo, darle significado y, con ello, transformar el paisaje. El presente estudio se orienta, por una parte, a identificar aquello que convierte al Land Art en una posibilidad de conciencia ambiental y la forma en que influye en la toma de conciencia con respecto a la naturaleza, porque como expresa Delgado Baena ".../os

*artistas del Land Art vuelven a la naturaleza para participar de ella, y por extensión para participar de su trascendencia...*" (DELGADO BAENA 2013, 84).

Abordar este tema fue el resultado de impartir clases en la carrera de Arquitectura de Paisaje de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, e identificar la importancia de los procesos creativos de los arquitectos de paisaje con sensibilidad por la estética natural y su preservación.

Es así que el presente documento permitirá contar con un material didáctico para los alumnos de la mencionada Facultad de Arquitectura, así como para los interesados en la estética del paisaje, incluyendo a los artistas y diseñadores en formación, en la propia Facultad de Artes y Diseño (FAD), a quienes se les brinda como una fuente de consulta, así como para todos aquellos que se involucran con el paisaje como fuente de placer o de preservación de la naturaleza.

En el primer capítulo de este documento se presenta una serie de precisiones conceptuales para definir Land Art, identificar su origen, caracterizar el proceso creativo implicado en el desarrollo de sus obras, así como su proceso evolutivo.

En el segundo apartado, se exponen, básicamente, las diversas formas en que las obras del Land Art se relacionan con la naturaleza, algunas clasificaciones de dichas formas, como las de Irwin y Raquejo, y una propuesta propia de clasificación orientada a identificar la forma en que se incide en el medio a través de las creaciones de esta corriente artística.

En el tercer y último capítulo, se expone la metodología que, con base en los recursos estéticos del Land Art, se propone para la apreciación estética del paisaje y la preservación de la naturaleza, tanto por los profesionales del paisaje y los artistas como por los espectadores del paisaje y las obras realizadas en y con la naturaleza. Se muestran también una serie de actividades que se desarrollan en el Seminario Optativo Land Art, que la autora de este documento imparte en la Licenciatura en Arquitectura de Paisaje, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, desde 2011.

La vigencia e importancia del Land Art se refleja en la diversidad de fuentes y autores que se han ocupado y, aún en fechas recientes, se ocupan de su estudio o bien de su

apreciación estética. Las ideas de hacer conciencia sobre el paisaje y de preservar la naturaleza encuentran en esa corriente escultórica, la sustentación de estas intenciones y el pretexto para enaltecer la belleza natural del paisaje, preservar la diversidad de la naturaleza y contribuir a reducir la degradación del ambiente. En esta tarea nos sumamos.

# **Capítulo 1. Definición, origen, proceso creativo y evolución del Land Art**

## 1. Definición, origen, proceso creativo y evolución del Land Art

### 1.1. La intervención del hombre en el espacio natural

El Land Art representa un ejemplo ilustrativo de cómo la obra humana y sus reflexiones se imprimen como huellas intencionadas en el espacio.

Incidir en el espacio es una actividad inherente, aunque no exclusiva, de la humanidad, y si bien los animales participan de manera significativa en la transformación gradual del medio, su incidencia difiere de la manera en que la actividad de los seres humanos afecta el medio. La influencia de los animales sobre la naturaleza que los rodea, según Federico Engels, es completamente un hecho accidental (ENGELS 2000, 5), se puede decir que no representa un hecho racional, voluntario, consciente o sensible.

Un aspecto importante que destaca el propio Engels y que sustenta la diferencia fundamental entre el hombre y el animal en la acción sobre el medio, es el trabajo, entendido como el motor de la acción humana; es la intencionalidad y la planeación de las acciones, cuyo fin es lograr objetivos proyectados de antemano (ENGELS 2000, 6); adicionalmente, el autor destaca que *“los animales destrozan la vegetación del lugar sin darse cuenta de lo que hacen”* (ENGELS 2000, 5-6), porque solamente se adaptan al lugar y cierran ciclos vitales y ecológicos de convivencia, aunque su acción sea depredadora.

La acción humana es una acción consciente: *“...lo único que pueden hacer los animales es utilizar la naturaleza exterior y modificarla por el mero hecho de su presencia en ella...”* (ENGELS 2000, 6), porque no es un acto consciente y, agrega: *“El hombre, en cambio, modifica la naturaleza y la obliga así a servirle, la domina. Y ésta es, en última instancia, la diferencia esencial que existe entre el hombre y los demás animales, diferencia que, una vez más, viene a ser efecto del trabajo”* (ENGELS 2000, 6).

Al conformar espacios para constituir su particular hábitat, como cualquier otro ser vivo, el humano modifica el espacio echando mano de su pequeña gran diferencia con el resto de los animales: la conciencia de su acción, a la que se suman *“algunas ventajas; como su posición erguida, su vista estereoscópica, su dedo pulgar opuesto y prensil, su capacidad*

*de lenguaje y una portentosa inteligencia, que le permite responder al ¿por qué? de las cosas y no sólo al ¿cómo? y ¿cuándo?” (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2005, 7).*

La destrucción, la transformación, la edificación, la explotación, la recreación y la creación que el ser humano ha hecho del medio, sobre todo a partir de la industrialización, además de permitirle adaptarlo para la supervivencia de su especie, ha implicado la necesidad de comprender el entorno inmediato, para intervenirlo y convertirlo en un lugar habitable con significados particulares, donde el arte ha jugado un papel preponderante.

En el transcurso de su historia, e incluso de su prehistoria, la especie humana ha intervenido el ambiente y ha destruido paisajes, pero también los ha creado. En donde deja impresa la lucha por el dominio de la naturaleza, impone orden, inventa reglas, ajusta la expresión natural a su necesidad, e incluso a su placer y en este manejo, cuya fiel expresión es el espacio abierto vivencial (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2005, 10).

Cada una de esas porciones de terreno, espacio, que convierte el ser humano en habitable se percibe a través del intelecto, la sensación y el sentimiento, “*donde se observa evolución y una distinta manera de acercamiento que tiene una expresión formal en cada cultura y que manifiesta la relación hombre–naturaleza”* (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2008, 7). Así, el espacio, como extensión de nuestro cuerpo, constituye el eje que articula la creatividad humana, para la creación de objetos diversos, y especialmente de arte.

En un breve recorrido por los principios de diseño de paisaje que rigen la expresión de las escuelas occidentales de paisaje, podemos vislumbrar la relación hombre–naturaleza, en el tiempo, en las culturas. Es el arte y la filosofía las que muestran cabalmente el significado de la naturaleza a través de la historia.

El término **land** resulta relevante para el presente trabajo, ya que al definirlo como un espacio delimitado en la superficie de la tierra para realizar actividades específicas con una finalidad determinada, constituye la base física y conceptual sobre la que fueron desarrolladas las obras artísticas de finales de la década de los sesenta.

Según el *Diccionario Concise Inglés Collins*, *land* se define como “tierra”, lo que aporta una información precisa, pero que no arroja otros datos relevantes para ser analizados; por otro lado, el *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, señala:

**Land:** (sustantivo). <sup>1</sup> La superficie de tierra: la superficie de la tierra que no es el mar. / <sup>2</sup> Área de terreno: un área de terreno, sobre todo de un tipo particular o utilizado para un propósito particular. / <sup>3</sup> Campo: la tierra, término usado para referirse a la provincia o el campo, y la forma en que la gente vive ahí, en oposición a la vida en las ciudades. / <sup>4</sup> Poblado-Región: se utiliza para referirse a un poblado o región en una forma que apela a las emociones o la imaginación\*.

Como es posible ver, la palabra *land*, tiene múltiples acepciones; en general, se refiere a una superficie, soporte, donde la humanidad asienta sus vivencias, ideas, proyectos. Sin embargo, encontramos que la primera acepción se refiere a un aspecto de carácter físico-geográfico, que por sus características da pauta a formas específicas de vida y de integración ecológica, en una clara diferenciación con las que existen en el medio acuático.

La segunda definición traduce *land* como un espacio delimitado en la superficie de la tierra para realizar actividades específicas con una finalidad particular. A diferencia de la anterior acepción, *land* o la tierra, adquiere un carácter eminentemente antrópico, en el que la decisión e incidencia humanas le otorgan sentido.

En la tercera definición, *land* constituye un término eminentemente cultural, que abstrae el sentido físico de la tierra a una forma de vida situada en determinada superficie. Asimismo, en esta acepción, *land* corresponde con formas específicas de interacción de las personas que habitan determinadas zonas o áreas no citadinas.

Por último, la cuarta definición de la palabra *land* nos sitúa en una dimensión intrapersonal, porque representa, para cada sujeto, la evocación de un espacio construido primordialmente en la razón o en la fantasía. Esta acepción es un producto eminentemente cultural y nos refiere a casos como la Tierra Prometida, la Tierra de Nunca Jamás, el País de los Sueños, mi tierra, etcétera. Una vez traducido el término *land* al español, es posible identificarlo con sinónimos como tierra, terreno, región y superficie.

---

\* Texto original: *land* (noun): Surface of earth <sup>1</sup>: the surface of the earth that is not sea. /Area of ground <sup>2</sup>: an area of ground, especially of a particular type or used for a particular purpose. / Countryside <sup>3</sup>: the land, used to refer to the country side and the way people live in the country as opposed to in cities. / Country/Region <sup>4</sup>: used to refer to a country or region in a way which appeals to the emotions or the imagination.

En una perspectiva geográfica, en land, como señala Gómez Sal: “*tiene amplia presencia el concepto de territorio, así como las herramientas y enfoques para su comprensión, cartografía y planificación*” (GÓMEZ SAL 2006, 87). Esto constituye una respuesta al hecho de que los seres humanos trataron de situarse en su mundo: “*La situación, el emplazamiento, en estas condiciones pasaría por la apropiación e identificación con un referente geográfico próximo*” (SOSA DÍAZ SAAVEDRA 1995, 34).

En esta perspectiva, es el ser humano quien define un espacio en la superficie de la Tierra, a partir de la necesidad de obtener certidumbre con respecto a la pregunta sobre dónde se encuentra. Este primer acto del hombre sobre el territorio será su reconocimiento y la elección o erección —según el caso— de algo con presencia que fijará su posición en el espacio.

*Esta fundación sobre la naturaleza posee para casi todas las culturas un significado parecido. Ya sea por el acto de clavar una estaca o un poste en el suelo, situar una piedra o un conjunto de piedras, arar una porción del territorio o seleccionar un elemento natural preexistente, en cualquier caso lo que se está, en definitiva, es marcando (o sacralizando) un espacio, separándolo del resto del mundo y creando una referencia [espacial, terrenal, land] para esa sociedad. (SOSA DÍAZ SAAVEDRA 1995, 34)*

Por tanto, para poder vivir en el mundo, el hombre tiene que fundarlo y ningún mundo puede nacer para él en la incertidumbre, por lo que es necesario lograr o inventar un cierto orden. Sosa Díaz Saavedra explica que “*se hace necesaria la proyección o el descubrimiento de un Centro, un punto fijo equivalente al Centro del Mundo*” (SOSA DÍAZ SAAVEDRA 1995, 34).

El terreno, en consecuencia, ha de definirse o marcarse de algún modo; así, unas veces será mediante la elección de algún elemento natural: como una montaña, un árbol, un cuerpo de agua o una roca, algo, con la suficiente fuerza conceptual o perceptual para asegurar su permanencia.

Otras veces será el propio hombre el que sitúe la referencia, con alteraciones o intervenciones en ciertos elementos de la naturaleza. Tal es el caso de ejemplos como el caballo de Uffington (Ilustración 1), la Serpiente de Ohio (Ilustración 2) o las figuras de Nazca (Ilustración 3) e incluso, las muestras artísticas del Land Art.

**Ilustración 1. Caballo de Uffington**

Esta silueta de un caballo de 111 m de largo tallada en la ladera calcárea de una colina en el condado de Oxfordshire, al oeste de Londres, se destaca claramente cuesta abajo de las ruinas del castillo de Uffington.



<http://programacontactoconlacreacion.blogspot.com/2012/10/el-misterioso-caballo-blanco-de.html>

**Ilustración 2 Gran Serpiente**

Su forma se extiende a lo largo de medio kilómetro de terreno en un risco alto que se encuentra próximo a la actual localidad de Peebles, al sur del Estado de Ohio.



<https://sobrelevendas.com/2009/05/07/el-gran-monticulo-de-la-serpiente/>

**Ilustración 3** Figuras de Nazca

Las Líneas de Nazca, en el sur de Perú, son un grupo de geoglifos precolombinos que se extienden en las arenas del desierto. Abarcan un área de casi 1,000 kilómetros cuadrados y hay alrededor de 300 figuras distintas, que incluyen animales y plantas.



<https://motorentperu.com/ica-huacachina-lagoon-nazca-lines/>

Las intervenciones en la naturaleza, en el caso de las sociedades prehistóricas, por ejemplo, surgían de la observación sistemática y repetida de los fenómenos naturales. La constante observación de la naturaleza permitía generar rituales para controlar las manifestaciones naturales, pero además,

*el tiempo y el espacio eran coordinados con el paisaje por medio de la orientación de edificios y sitios ceremoniales [Como puede verse en la Ilustración 4\*]. Las fechas más destacadas del curso anual del Sol se fijaban mediante un sistema de puntos de referencia sobre el horizonte. En dicho sistema se contemplaba a las montañas como elementos determinantes (BRODA 1991, 463).*

**Ilustración 4** Dzibilchaltún



Tanto el solsticio de verano como el de invierno son celebrados en el mundo prehistórico. <https://pijamasurf.com/2020/02/5 lugares en mexico para recibir la primavera/>

\* La referencia a la ilustración no aparece en el texto original.

La superficie terrestre también puede ser definida, en tanto espacio geográfico de gran amplitud, por el tipo de vegetación, el tipo de fauna, el clima, las características del suelo, etcétera, elementos que son susceptibles de ser calificados y cuantificados a partir de un análisis visual y cartográfico del propio territorio.

En la necesidad de “fundar” y delimitar un territorio, la expresión artística constituye la búsqueda de diversos medios, escalas y formas que permitan *señalar* de manera trascendente la presencia del ser humano en un territorio específico. Tal es el caso de las expresiones arquitectónicas de la antigüedad o del mundo prehispánico, como puede verse en la perspectiva de Teotihuacan de la Ilustración 5.

**Ilustración 5** Teotihuacan



<https://www.infobae.com/america/mexico/2019/12/18/teotihuacan-el-milenario-tesoro-mexicano-expuesto-y-en-permanente-riesgo/>

Dos términos que nos aproximan a la acción humana sobre la superficie terrestre son, precisamente, *landscape* y paisaje, los cuales, no obstante haber surgido en contextos geográficos y culturales diferentes, norte y sur de Europa, respectivamente, se han traducido comúnmente como sinónimos.

Estos dos términos, pertenecientes a raíces lingüísticas distintas, corresponden a dos modos diferentes de entender, ver y representar el mundo. Estas raíces lingüísticas son: una, germánica, que dio origen a términos como *landschaf*, *landskip* en holandés

o *landscape* en inglés. La otra, latina, derivó en palabras como *paesaggio* en italiano, *paysage* en francés, *paisagem* en portugués y *paisaje* en español.

El *landscape* según el *Oxford Advanced Learner's Dictionary* refiere la siguiente definición:

**Landscape:** (sustantivo). Todo lo que puedes ver cuando se mira a través de una gran superficie de la tierra, especialmente en el campo.<sup>†\*</sup>

Por su parte, el paisaje, según la Real Academia Española, connota:

**Paisaje:** Extensión de terreno que se ve desde un sitio. / *Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico.* / *Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno.*

El término paisaje se deriva de *pago*, lo que se tenía que pagar como impuesto por la posesión de esa tierra: *pagus* –aldea, distrito o cantón–, *paganus* –aldea, rústico y aquello que pertenece a la aldea o al campo–, *paisano* –aquel que no es similar–, pago, que hace referencia a las cosas del campo y la vida rural (MADERUELO 2005).

Es posible leer la discrepancia que existe entre ambos términos, más allá de la diferencia lingüística latina o sajona. Mientras que para *landscape* el concepto se agota en la superficie de la tierra, si bien hace referencia a un país específico, y con esto a una diferenciación cultural; el término paisaje, en su segunda y tercera connotaciones, va más allá de la composición o estructura física de un lugar o terreno, porque si bien el paisaje se relaciona con el medio ambiente, constituye una visión parcial ya que depende del individuo que lo percibe, es un punto de vista, una perspectiva determinada por la cultura, la psicología del individuo y por la estética en su proyección o representación, que puede ser gráfica, plástica, fílmica, fotográfica, literaria, onírica, científica, etcétera.

De esta manera, *landscape* nos refiere al aspecto de un territorio o las características que lo definen como derivación de un modelo, o país.

---

\* Texto original.- *landscape* (noun): Everything you can see when you look across a large area of land, especially in the country.

El término país fue empleado como aproximación para denominar las imágenes o representaciones de parajes reales de la siguiente manera: bellos pedazos de países, esto debido a que solo existían los términos lejos y cerca como referentes o determinantes lingüísticos espaciales (MADERUELO 2005).

Se trata, entonces, de un territorio del entorno donde el hombre se mueve y cuyo volumen de tierra y de aire condicionan al propio ser humano y, al mismo tiempo, son determinados por su pensamiento, por el sentido que da a su vida, así como por el sentimiento que le genera. Todo esto se sintetiza en el término país.

Paisaje y landscape no son entes objetuales ni conjuntos de elementos físicos cuantificables; landscape y paisaje constituyen acciones e interpretaciones humanas de la tierra y para la tierra, como las que realiza la Arquitectura de Paisaje, similares a aquellas intervenciones que el artista del Land Art realizó en la superficie terrestre.

Con respecto a landscape y *paisaje*, Maderuelo concluye en su estudio etimológico que ambos términos concuerdan en la idea de que “*se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada*” (MADERUELO 2005, 12). El ser humano dota de singularidad al paisaje, lo hace particular.

Como puede observarse, ambas acepciones destacan, por principio, el sentido de la *vista*, la *mirada*. El *paisaje* y el landscape surgen de la *admiración* de los seres humanos por el entorno en el que viven. Es así que el ser humano, al apreciar la naturaleza, realiza un constructo mental como comprensión estética de la naturaleza, ya que no es una construcción imaginaria. Esa construcción puede ser desde utilitaria hasta filosófica u onírica y, particularmente, artística o estética.

En la percepción del paisaje entran en juego tres factores: por un lado, la configuración del espacio geográfico observado, de cuya evaluación se pueden extraer juicios objetivos; por otro lado, el conocimiento sensible de uno o varios sujetos situados frente a un panorama cuya apreciación será de carácter subjetivo; y en tercer lugar, es necesario admitir que dicho dictamen se verá informado por

factores culturales que lo son de un lugar y un tiempo determinados. La combinación de toda la información que emana de la acción de percibir, nos concede la posibilidad de interpretar el espacio en el que habitamos a la vez que nos intuimos a nosotros mismos en él.

## 1.2. El paisaje como estética natural del espacio

En la apreciación del paisaje por parte del ser humano se conjugan, por necesidad, razón y sensación porque como lo establece López de Juambelz:

*¿Cómo separar esa emoción que invade el alma, de la razón que proporciona el intelecto? Saber, ¿qué es saber? Si no sentir, sentir razonado que concreta la experiencia de conocer, ¿cómo podemos conocer a la naturaleza sin sentirla? El sentir es entender, entender las profundas razones de las cosas y esto, no es acaso la emoción, esa modificación súbita que invade incluso nuestra voluntad, como espíritu vital que nos hace percibir la fuerza de las cosas y nos conduce al deseo. Pero sentir sin entender no procura conocimiento, sólo es sensiblería. Saber sin sentir es frialdad que no permite entender; la naturaleza que no es sentida y que sólo es máquina de datos, no es entendida. (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2008, 3)*

El paisaje, como constructo cultural, en el que una representación mental tiene su reflejo en la realidad material que la constituye, representa la suma de componentes y cualidades de un territorio, lugar o espacio. Ese conjunto orgánico e inorgánico de la naturaleza ofrece a la apreciación una estructura profundamente expresiva de la realidad y suscita *“la bipolaridad del concepto y la forma, raíz de la ambigüedad inherente al fenómeno de lo bello”* (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2008, 4).

Desde esta perspectiva y a diferencia del planteamiento de Hegel con respecto a que *“la belleza natural aparece como un reflejo de la belleza perteneciente al espíritu, como un modo imperfecto, incompleto, un modo que, según su sustancia, está contenido en el espíritu mismo”* (HEGEL 1989, 8), la estética de la naturaleza es una cualidad de la realidad que surge en la interacción del sujeto que observa y el objeto motivo de su atención. La estética del mundo natural no es una especulación metafísica sino el resultado de la *reunión* de elementos bellos que forman una unidad estética que, en principio es visual, pero implica la *participación* del sujeto que mira y la *mirada* a la naturaleza es más que solo verla.

Desde su definición literal, la estética, implica dicha *acción/participación* del sujeto: αἴσθησις/aisthesis = percepción sensible, sensación, conocimiento sensual. Lo que supone la aplicación de los sentidos en las cosas de la naturaleza y se establece, de esta manera, lo que López de Juambelz plantea:

*...hombre y naturaleza fincan una relación emotiva donde se descubre la belleza y el valor estético de la propia naturaleza y sus elementos, dignos de ser representados y admirados, vínculo subjetivo entre el objeto naturaleza y su contemplador en un acto de fruición (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2008, 144).*

Comprender la estética de la naturaleza desde ese punto de vista implica, como lo señala Francisca Pérez Carreño, superar la estética idealista y dejar de considerar la naturaleza como algo valioso por su semejanza con el arte, especialmente como la representación gráfica, pictórica o fotográfica. En consecuencia, la naturaleza deja de ser un artefacto fijo y permanente, para llegar a constituirse por la interpretación individual en un espacio que nos implica, nos envuelve e incluso por el que nos desplazamos. Por tanto, la experiencia estética de la naturaleza sería mirada, apreciada, a través de todos los sentidos (PÉREZ CARREÑO 2008).

El reconocimiento de una estética natural del paisaje supone identificar la forma en que lo que se mira afecta nuestros sentidos y, así, el modo en que valoramos las cosas que hay a nuestro alrededor, y especialmente cómo afecta a nuestra emocionalidad. Un asunto clave en el disfrute del paisaje es el de la objetividad o la subjetividad del juicio estético. Como exponía Joan Nogué, en el paisaje hay *dos dimensiones intrínsecamente relacionadas: una física*, material y objetiva y otra perceptiva, cultural y subjetiva (NOGUÉ 2008, 10).

De ahí que podemos afirmar que la visión cultural de la realidad y nuestra interpretación personal de ella influyen en la captación del espacio que hacen nuestros sentidos, por lo que conviene destacar que la apreciación de lo observado se realiza al mismo tiempo cognitiva e intuitivamente.

Las características de los elementos y de las dinámicas del sitio —como las líneas sinuosas de las colinas y los ríos, el verde de las hojas, los tonos rojos y anaranjados del otoño, las variaciones en la intensidad de la luz, entre otras expresiones de la amplia gama de hechos y manifestaciones naturales, y a las que Esther Valdés consigna como

características no estéticas de los elementos y de las dinámicas de la naturaleza— son percibidas a través de los sentidos e interpretadas mediante la experiencia o el conocimiento científico, y de ellas se pueden extraer cualidades estéticas como la armonía, la diversidad, la monotonía, la gracia, o la originalidad del panorama, y a partir de ellas se podrán entender los valores ambientales que informen de la riqueza ecológica, la adecuación entre la forma o la función en la naturaleza, entre otras particularidades de un sitio determinado (VALDÉS 2017, 305).

Concebir la belleza del paisaje como naturaleza, plantea la propia Valdés Tejera, “*no surge de una idea preconcebida de lo que debe ser un paisaje, como ocurría en épocas anteriores, sino que nace de nuestra consciencia de lo que la naturaleza es por sí misma y de su valor intrínseco*” (VALDÉS 2017, 306). Asimismo, sostiene que el conocimiento del funcionamiento de la naturaleza por sí misma, en su esencia, como generadora de vida (VALDÉS 2017, 306) permite la derivación de cualidades estéticas, trabajar en lo que Jürgen Habermas llama *naturaleza como finalidad sin fin reclamada*, Theodor Adorno describe como “*ir en contra de su transformación en algo feo*” y Aldo Leopold denomina *ética de la Tierra* (VALDÉS 2017, 306-307).

López de Juambelz complementa los anteriores planteamientos y contribuye con la idea genérica del presente trabajo, de promover la apreciación estética del paisaje y la conciencia sobre la preservación del medio, al señalar que lo bello en el paisaje surge de la correlación entre el sujeto y el objeto, es así como el paisaje “*se convierte en la mirada estética de la naturaleza, portadora de formas miles que enriquecen la existencia y que como fenómeno de lo bello son capaces de despertar el amor y el deseo, y que es en la óptica estética donde se deben plantear los aspectos técnicos que conllevan a la conservación*” de la naturaleza (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2008, 4).

Con base en el conjunto de planteamientos de este apartado, es oportuno presentar algunas aseveraciones que permitirán reconocer y comprender el paisaje como estética natural del espacio:

- El paisaje es producto de la relación dialéctica del ambiente y el observador.

- Tanto el observador como el espacio observado *poseen* condicionantes, determinantes, limitantes o directrices derivados, por un lado de la cultura y por otro de la situación geográfica, climática o extensional, por mencionar solo algunos factores que afecta a unos y otro.
- La historia de la interacción de los seres humanos, entre sí y con el medio, ha llegado a tal punto que el *planeta azul* ya prácticamente ha sido sometido al antropocentrismo dominante, derivado de la idea de dominar el mundo.
- Dicho reconocimiento del paisaje como la estética natural del espacio implica el necesario conocimiento de las características de los elementos que configuran un lugar y de la dinámica o dinámicas que se establece entre ellos. El paisaje ha dejado de ser *un cuadro natural*.
- El paisaje se ha tornado en una vivencia estética del espacio, porque implica por necesidad de supervivencia, el involucramiento cognitivo y afectivo del ser humano. Ya no hay espacio para sentir sin entender ni para la sensiblería, como tampoco lo hay para la frialdad y la indiferencia del simple conocimiento del *dato duro* con respecto al entorno.
- La idea anterior nos conduce a la ética como el reconocimiento del otro: sea vital, orgánico, inorgánico o inerte que, por necesidad, obliga a pensar en su preservación y cuidado.

La comprensión del paisaje como estética de la naturaleza supone, entonces la intervención del ser humano tanto en su concepción como en su creación, recreación, transformación, construcción o destrucción, y como conciencia de su preservación.

En el siguiente apartado se da cuenta de la forma en que Land Art ha formulado una propuesta explícitamente estética para incidir en la tierra, y que permite la concientización sobre el medio.

### 1.3. Land Art: estética en la tierra para la concientización sobre el medio

Para el arte, y en particular para el Land Art, la intervención en el espacio constituye la forma de ocupar lo que Martínez de Pisón denomina un espacio geográfico disponible que resulta manipulable y permite convertirlo en un espacio reconfigurado, a partir de identificar un sitio con potencial geográfico que constituya un recurso como materia prima o material de trabajo; pero no para ser utilizado o habitado, sino para consumirlo, como se hace con los objetos del arte. Considerar a la superficie terrestre como un “*condicionante básico con expresión espacial*”, encaja con el método de trabajo artístico de los creadores de los años sesenta (MARTÍNEZ DE PISÓN 2003).

Así, hacer referencia a land y a Land Art implica tomar en cuenta, necesariamente, la materia prima, el lienzo, los recursos básicos para la delimitación y la *fundación* de espacios. Por ello, los artistas de la segunda mitad del siglo XX buscaron, tanto en los espacios abiertos de las ciudades como en espacios naturales, motivos para generar una ruptura en los procesos de investigación y producción artística, así como en la exhibición y apreciación de sus obras.

Para algunos de estos artistas —escultores principalmente—, que deseaban innovar radicalmente en la concepción y la exposición de su obra, surgen nuevas intenciones, como: salir de las galerías, talleres y museos; alejarse de los convencionalismos de la escultura académica en la creación y exhibición de sus obras; trabajar en gran formato para la creación en espacios planificados; explotar las cualidades plásticas de los materiales industriales y de construcción, como el acero, el concreto y el esmalte; explorar las características de las soluciones formales en diseños simples, geométricos o biomorfos, así como apropiarse del espacio cotidiano y transformarlo.

De esta manera, encontraron en el espacio abierto natural el soporte o elemento para contener la obra y así generar producciones en y con la propia naturaleza a partir de las cualidades de un sitio.

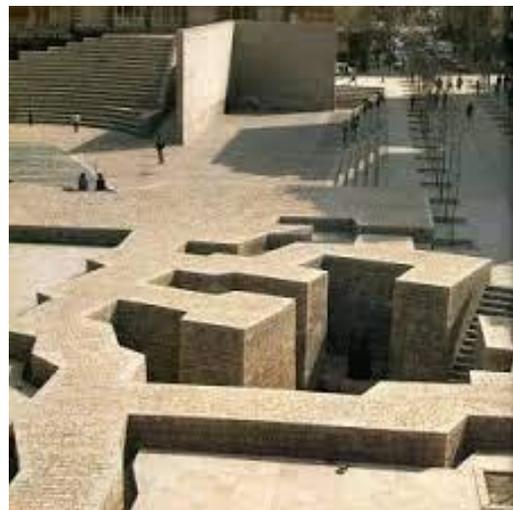
Eduardo Chillida, por ejemplo, no perteneció a la expresión del Land Art, pero se aproximó a las propuestas que los artistas *landartianos* expresaron en entornos

naturales, como la reflexión acerca de la *ubicación* de sus obras, la ampliación de los horizontes físicos de las mismas, la escala de la obra y la provocación en el espectador, como puede apreciarse en las ilustraciones 6 y 7, correspondientes a diferentes planos de su obra la *Plaza de los Fueros*. En la primera de estas ilustraciones, se puede observar el detalle de la intervención sobre el espacio que provoca en el espectador la experiencia de vivenciar, además de admirar, la obra; y en la otra ilustración es posible apreciar su gran dimensión en la escala urbana.



**Ilustración 6** Eduardo Chillida, *Vista de la escultura escondida en el foso de la Plaza de los Fueros (1977- 1982)*

**Ilustración 7** Eduardo Chillida, *Vista general de la Plaza de los Fueros*



Con las nuevas propuestas de los artistas del siglo XX, que buscaron integrar la obra de arte al entorno, ya fuera natural o urbano, y viceversa, se dio la capacidad de

“hablar” al espacio. Así, se estableció el vínculo de la obra de arte con el entorno en el que se asienta, e incluso del cual surge, y con el espectador.

Las propuestas urbanas que antecedieron próximamente o acompañaron al Land Art, es necesario retomar el proceso de transformación que presenciaron los escultores modernos. Al respecto, podemos interpretar con el arquitecto Luca Galofaro que la escultura vivió “una mutación” con Rodin, más que por la pérdida del pedestal de las obras artísticas tridimensionales, por la huida de los talleres:

*Efectivamente, en el exterior [el arte] encuentra una nueva dimensión espacial. El lugar adquiere una importancia estratégica, puesto que pasa a formar parte de un proceso. El arte acaba dependiendo del paisaje que lo rodea, puesto que enseña a dialogar con el contexto... (GALOFARO 2002, 117).*

El artista se volvió más consciente de su acción en el espacio, al establecer las relaciones de la obra con el lugar mismo y con el espectador, tomando en cuenta los diversos puntos de vista del medio local, e incluso cultural, en el que trabaja. Para el último tercio del siglo XX cobra fuerza la idea de replantear los métodos de investigación y percepción del entorno físico en la formulación y realización de las propuestas artísticas. Propuestas de intervención que delimitan, denominan y por tanto *fundan* un lugar, llaman la atención del espectador, resignifican la naturaleza y *obligan* a pensar en su preservación para la conservación de la belleza natural del paisaje. El *Peine del viento* de Chillida, en Ondarreta de San Sebastián, (Ilustración 8) destaca, por contraste, la belleza del acantilado en la costa española.

**Ilustración 8** Eduardo Chillida, *Peine del Viento*  
1977



De esta manera, los espacios abiertos naturales se constituyeron en oportunidades para expresar la búsqueda de las innovaciones de investigación y expresión artística; dichos espacios, lo mismo son desiertos que lugares de la urbe. Así, el artista define un lugar para darle un nuevo significado o sentido como espacio a intervenir o materia prima para vaciar sus ideas en un nuevo paisaje por crear.

El Land Art no surge por generación espontánea ni se encuentra aislado o ajeno a otras expresiones artísticas; existieron creaciones fuera de museos o galerías previas y contemporáneas al Land Art, con las que compartió algunas características, como el cambio de escala (monumentalidad), el cambio de técnica en la producción de objetos tridimensionales, la intervención consciente en el entorno natural, trascendiendo los muros de talleres, museos y galerías, la constante experimentación plástica de diversos materiales, así como la intención de provocar al espectador. Con respecto a los autores del Land Art, Luca Galofaro señala que:

*...son artistas urbanos que huyen de la ciudad e, incluso, de toda realidad construida y diseñada, para dirigirse a lugares sin construir, con el fin de iniciar, infundir y difundir una nueva relación con el ambiente físico en clave más contemporánea (GALOFARO 2002, 12).*

Lo que resulta en concordancia con la necesidad de “fundar” y delimitar un territorio.

Este hacer escultura en la superficie de la Tierra por los artistas del Land Art pretende no solo marcar la corteza terrestre, sino recuperar entornos paisajísticos previamente degradados por la actividad industrial. Se trataba, luego entonces también, de reconstruir el territorio devastado por la agresiva actividad minera a cielo abierto.

Un ejemplo de este tipo de creaciones la realizó Robert Smithson cuando, después de sus caminatas por los paisajes industriales de Passaic, en septiembre de 1967, en Nueva Jersey, llega a concluir que los restos de fábricas y recintos industriales abandonados son también grandes esculturas hechas en el tiempo y dotadas de una fuerza y de una belleza singulares.

Entre los “monumentos” que Smithson encontró se encuentran un antiguo puente que conectaba el condado de Bergen con el condado de Passaic, estribos de concreto para

sostener una nueva carretera en proceso de construcción y una torre de perforación de bombeo con una tubería en el River Drive, en Nueva Jersey (Ilustración 9) (FERNÁNDEZ 2019).



**Ilustración 9** Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey, 1967*  
<https://ioannouolga.blog/2019/12/07/tour-of-the-monuments-of-passaic-by-robert-smithson/>

Smithson asume que los residuos de la sobreexplotación minera desgarran el territorio y la naturaleza, para ser admitidas como transformadoras del arte. El artista quiere que, mediante su intervención, el ser humano se reconcilie con la naturaleza; sus obras muestran una conciencia sobre el medio ambiente y los efectos de la actividad humana sobre la naturaleza, a través de la construcción de obras de un sitio específico.

Land Art llevó a la investigación y el reconocimiento del medio ambiente como ecosistema y como reflejo de realidades sociopolíticas; sus representantes tomaron el medio natural *“como una metáfora o un significante”* y

*...un repertorio de símbolos más que como una materia física. Las obras muestran cómo el ser humano se relaciona con el entorno natural y el paisaje tanto en la percepción y en el deleite, como en la explotación, la extracción y la destrucción”* (ALVAREZ-CAMPANA G. 2016, 396).

Es oportuno destacar que hacia finales de la década de los años sesenta, no había requerimiento alguno de evaluación del impacto ambiental para obras como las del Land Art. Al respecto, dice el propio Álvarez: *“los críticos no parecían estar especialmente preocupados acerca del posible impacto negativo sobre el medio ambiente”* (ALVAREZ-CAMPANA G. 2016, 178); más bien, los artistas centraban sus esfuerzos creativos y su interés en los efectos de la naturaleza sobre las obras de arte, su meteorización y su erosión.

En 1970, se promulgó la National Environmental Policy Act, como norma legal de Norteamérica que obligaba por primera vez a efectuar valoraciones del impacto ambiental previas a la realización de proyectos que pudieran tener repercusiones en el medio; pero esta norma era de aplicación para proyectos del gobierno federal por lo que quedaban excluidos los proyectos de realización artística privados. No obstante algunos críticos intentaron atribuir responsabilidad ambiental a Smithson por su obra Spiral Jetty, construida en abril de 1970 en el Gran Lago Salado del desierto de Utah, EEUU.

Con el fin de identificar la forma en que los artistas del Land Art inciden en la naturaleza con la conciencia de su intervención y la sensibilidad por el medio, se aborda en el próximo apartado el proceso creativo que desarrollan estos escultores.

#### **1.4. Proceso creativo del Land Art**

El proceso creativo en el arte es la actividad por la cual se desarrollan obras novedosas tanto en la plástica, la música, el teatro, la literatura e incluso en el cine. Este proceso se integra por una serie de pasos seguidos, incluso intuitivamente, por el artista, y surgen de una necesidad vital del querer expresar, interpretar, comunicar.

De esa necesidad vital surge la motivación y la voluntad para iniciar una obra, adentrarse en el tema que se quiere transmitir y buscar la mejor forma de expresarlo. Esta necesidad, a su vez es motivada por la inquietud de querer transmitir una idea ante una sociedad que ya no reflexiona ante sucesos de su entorno (TORRES PÉREZ 2002, 10). Tanto el tema como la manera personal del artista de representarlo le darán la originalidad.

El proceso creativo artístico consiste en una serie de eventos tanto emocionales como intelectuales que incluyen la idea que surge de una realidad material o inmaterial, hasta su realización. La presentación final de la obra es resultado de un proceso a lo largo del cual el artista debe resolver problemas intelectuales y técnicos de su obra, donde ha representado la idea concebida en un inicio.

Partiendo de la definición de creatividad, palabra que viene del latín *creare*, que significa crear, hacer algo nuevo, algo que antes no existía, se le han agregado otros conceptos frecuentes como originalidad, capacidad inventiva, flexibilidad, descubrimiento, cosa extraordinaria, inteligencia entre otros.

A este respecto y en relación a los autores del Land Art, resulta pertinente la afirmación de Molina:

*La creatividad artística [...] consiste precisamente en eso: en la transformación del mundo natural en un mundo artificial, generado a priori por el genio, ya que en el mundo natural la libertad es imposible, porque todo acontecimiento está inmerso en una cadena de condiciones y es resultado de ellas. Así se otorga a la naturaleza una nueva vida que procede de su libertad y que da como resultado la belleza, consistente precisamente en ese traslucirse la libertad en el mundo por obra y gracia del poder creador del artista (MOLINA FLORES 2001, 26).*

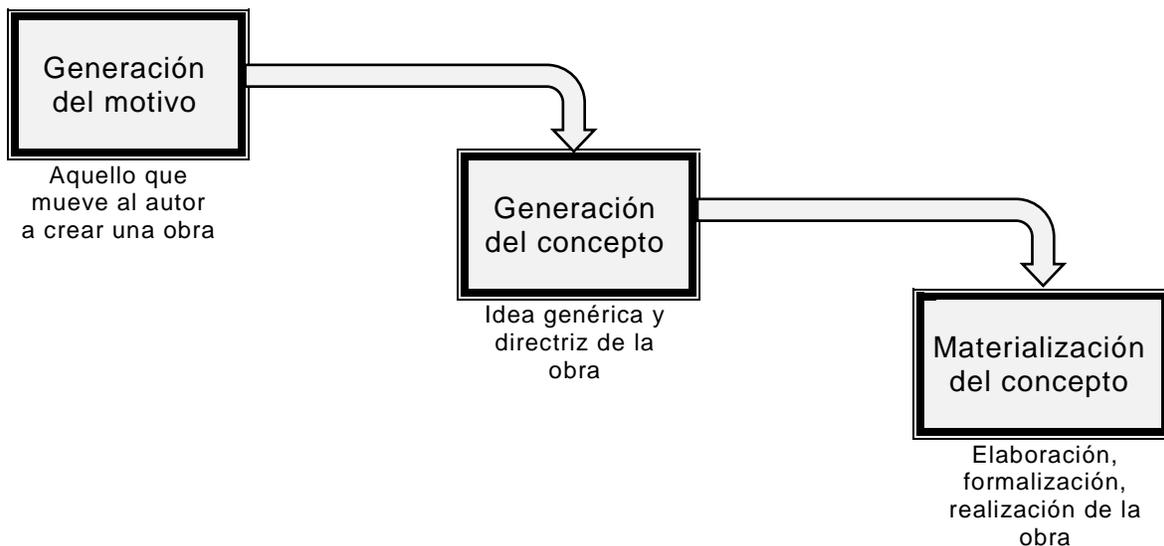
De acuerdo con lo anterior, es posible asumir los planteamientos de Kant en el sentido de que: el artista no debe someterse a las reglas establecidas por la tradición; que *“no se debería aplicar propiamente el nombre de arte más que a las cosas producidas con libertad, es decir, con una voluntad que toma la razón por principio de sus acciones”* (KANT 1999, 130), y que será *“el genio lo que da al arte su regla”* (KANT 1999, 133). De donde se puede afirmar que el artista crea sin limitantes, que debe ser crítico, actuar y crear con base en sus propias reglas, para evitar así que la obra sea solo imitación, porque según asevera el filósofo racionalista: *“el genio es en un todo opuesto al espíritu de imitación”* (KANT 1999, 135).

Asimismo, para fundamentar la creación artística, Schopenhauer parte del hecho de que la libertad humana se materializa en nuestra voluntad, pero no intenta afirmarla para conseguir que el sujeto creador rompa las amarras que lo unen con el mundo, sino que pone como condición indispensable para el artista que niegue su propia voluntad, su libertad y diluirse así en una unidad superior, en una voluntad suprema (SCHOPENHAUER 2013); Schopenhauer confirma la importancia de la libertad y la voluntad en la creación artística al aseverar que: *“Cuanto más incrementa un clima severo aquellas exigencias de la necesidad y la utilidad, determinándolas firmemente e imponiéndolas de forma inexcusable, menos campo de acción tiene la belleza en la arquitectura”* (SCHOPENHAUER 2013, 128).

Estos planteamientos de los filósofos corresponden con las ideas de los creadores del Land Art, si se considera que estos artistas de finales de los años sesenta produjeron sus obras en ejercicio pleno de su libertad, con espíritu crítico, ciñéndose a las reglas propias de su voluntad y la razón, alejados de la imitación, sin ajustarse a los patrones o cánones de la obra escultórica tradicional y como una búsqueda de esencias de las cosas, sin independencia del mundo exterior y —muy por el contrario— integrando o reintegrando sus creaciones al medio.

El documento que se presenta plantea un proceso creativo que surge de la voluntad y la libertad de los autores de Land Art y de acuerdo con las ideas mencionadas en el párrafo anterior. Este proceso creativo que se propone se integra por las siguientes etapas o aspectos: la generación del motivo, la generación del concepto y la materialización del concepto, que se esquematizan en la siguiente tabla y se ilustran en los apartados que integran este subcapítulo.

### El proceso creativo en Land Art



Sin embargo, es pertinente reconocer que la propuesta de proceso creativo puede identificarse en otras expresiones —plásticas o de cualquier otra disciplina artística— o bien puede diferir de la forma en que otras expresiones estéticas desarrollan sus procesos de creación. Así, otros procesos creativos en lugar de iniciar con un motivo, como en Arquitectura de Paisaje, inician ciñéndose al contenido plástico del entorno de creación, en tanto que otros, como Diseño, se

aproximan en primera instancia al significado de los mensajes visuales concretos y determina elementos constitutivos por medio de reconocerlos y diferenciarlos para proyectarlos. Con esto, se plantea una propuesta de proceso creativo que parte de aspectos introspectivos, como el motivo y la formulación del concepto creador, a efecto de recurrir a la sensibilidad estética de los interesados en intervenir en el espacio.

En el planteamiento de la generación del motivo el artista profundiza en la percepción —agudiza sus sentidos e interpretación acerca del espacio— a fin de analizar el entorno natural y cultural en el que pretende materializar su obra y, con ello, concretizar su proceso creativo en un concepto “directriz” —como sentencia o idea esencial creativa— y en la materialización de la obra —referida a la conformación, realización, formalización o construcción de la obra.

Es importante destacar, por una parte, que la generación del concepto en el arte comparte con la Filosofía la definición genérica de este término —que lo define como una operación lógica del pensamiento y como representación de los rasgos más generales y esenciales de los objetos y los fenómenos de la realidad, constituyendo los conceptos la forma fundamental con que opera el pensamiento, por generalizaciones, lo que permite distinguirlos de otros—, y por otra parte, que evidentemente por constituir campos diferentes, la Filosofía y el arte implican metodologías y procedimientos propios para su elaboración. En el primer caso, la razón, la lógica, el análisis, la investigación, la experimentación, la inducción y la deducción, entre otros procedimientos rigurosos, constituyen condiciones básicas para su formulación, en tanto que en el arte la construcción de los conceptos posee una elevada carga sensible, intuitiva, emocional, perceptiva y de conciencia.

Asimismo, con respecto a la materialización del concepto es oportuno precisar que —dicho en otros términos— esta realización de la obra se asume en nuestro estudio como la forma en que se plasmó en la realidad —incluso fugazmente— la idea del autor y que, para el caso de Land Art fue de tal naturaleza insólito o inaudito en su época que en algunos casos esa construcción o formalización de la obra implicó justamente una virtual *desmaterialización*, como en el caso del *Double*

*Negative* de Michael Heizer, o las huellas fotografiadas de las caminatas de Richard Long o Hamish Fulton.

Adicionalmente, con relación al proceso creativo de los autores de Land Art resulta digno de destacar para quien esto escribe que dicho proceso creativo es tan importante como el resultado obtenido al finalizar la obra, o quizá más.

El cómo se ha construido la obra tiene un gran valor, además de la intencionalidad o interés del mismo artista por involucrar a los espectadores en la obra misma como la consolidación de la ceración, lo cual resulta muy estimulante para los que participan en ese acto; así por ejemplo, las diversas perspectivas que ofrecen los *Túneles de Sol* de Nancy Holt, las bloqueos visuales con lonas de Christo y Jean-Claude, la admiración por la captura de rayos que logró Walter De Maria en su *Campo de relámpagos* son muestras de cómo se ha requerido la participación de espectadores para vivir y experimentar, además de dar vida, a dichas creaciones.

Piedras, ramas, troncos, cuerdas, pigmentos, metales, agua y otros materiales existentes en la naturaleza, configuran la base de las obras de este arte efímero: un arte que, una vez finalizada su ejecución, se abandona a merced de las inclemencias del ambiente, y que ha llegado hasta nosotros gracias a fotografías y grabaciones que se realizaron en su día y que nos han permitido conocerlas.

Como se mencionó anteriormente, en los apartados subsecuentes se presenta la serie de fases o componentes del proceso creativo que se registran en la producción de los artistas representativos del Land Art y que los llevaron a buscar en la naturaleza motivos para trabajar en y con ella.

#### **1.4.1. Generación del motivo**

La palabra motivo deriva del latín *motivus*, relativo al movimiento; en la creación artística, implica lo que lleva al autor a desarrollar una idea, una propuesta o una intención.

Evidentemente, toda obra tiene un *motivo* que le da origen, aunque no siempre es reconocido explícitamente por el autor; sin embargo, la observación y la interpretación de las producciones puede conducir a reconocer su o sus motivos. Para los artistas del siglo XX —y en particular los autores del Land Art— es fundamental reconocer la generación del motivo como un componente adicional de la obra.

Como ejemplo ilustrativo de lo anterior, Lailach sostiene que el gusto por trabajar la tierra y las rocas de **Michael Heizer** provino de su padre, el arqueólogo Robert Heizer, quien estudió la escultura y movimiento de toneladas de piedra de los pueblos antiguos. Así, el suelo y la remoción de montones de tierra es algo que se asocia a la búsqueda de la expresión de este escultor.

Inspirado en Chichén Itzá dio origen a la obra *City*, que aún se encuentra inconclusa en Garden Valley, un valle desértico en el condado rural de Lincoln en el estado de Nevada (EEUU).

En un punto —puede decirse opuesto— de los *pretextos* para la generación del motivo, se encuentra **Richard Long**, ya que señala: “*La fuente de mi trabajo es la naturaleza. Me valgo de ella con respeto y libertad [...] Me gusta el arte simple, práctico, emocional, tranquilo, vigoroso. Me gusta la simplicidad de caminar*” (LAILACH 2007, 70). Como puede observarse sus motivos son eminentemente personales, sino introspectivos, en los que la sencillez contrasta con las motivaciones de dimensiones monumentales de la obra de Heizer.

Y profundizando en el motivo de su obra, Long plantea que “*La idea del sendero o camino tiene significado en todas las culturas desde la más material hasta la más espiritual. Es a su vez algo real y algo simbólico, algo visto y no visto*” (LONG 1994, 27).

Long concibe su obra a partir de la simple actividad humana del caminar, palabra derivada del latín vulgar *caminus*, “paso”, que, a su vez deriva del latín *passus*, y que refiere al movimiento del pie cuando se va de una parte a otra, derivado de *pandlire*, “extender”. Para el ser humano y su posición erguida, caminar representa la posibilidad de

*extenderse*, de proyectarse en el espacio y el tiempo, de ahí la significatividad que Long otorga a esta acción como fuente de motivo para su obra.

**Walter De Maria** encuentra en el aislamiento de la propia obra la esencia y motivo que origina su arte como Land Art: la relación del individuo con el espacio es fundamental. De acuerdo con Lailach, todo aspirante a disfrutar de la obra *Campo de rayos* debe presentar una solicitud por escrito en la Dia Foundation, institución encargada en tanto que propietaria de la gestión y mantenimiento de dicha obra. Al respecto, solo se permiten accesos grupales de hasta seis personas, que deben permanecer, como mínimo, 24 horas en el espacio. Una pequeña cabaña en las inmediaciones sirve de albergue; esas condiciones son parte del concepto artístico de De Maria: sirven al individuo para adquirir conciencia de su experiencia espacial. Por tanto, se puede considerar que su obra se origina en la importancia de hacer consciente el vínculo espacial del ser humano, el sentido que otorga cada sujeto al sitio en el que se encuentra (LAILACH 2007, 36-38).

Por su parte, la generación del motivo del autor **Dennis Oppenheim** se encuentra en valerse del paisaje y cavar para hacer marcas visibles en la superficie de la tierra. Buscaba espacios desiertos o abandonados *“me sentía atraído por espacios desolados [...] Si el terreno no estaba lo suficientemente degradado, escribía cosas como “difteria” en las laderas. La idea era una abrupta ruptura con el bucolismo”*, esto en referencia a su proyecto *Diphtheria*, para el que excavó la palabra sobre 30 metros del lecho seco de un río en grandes y escuetas letras (LAILACH 2007, 82); además, lo efímero tenía un papel fundamental en su producción, incluso solo documentaba su obra por medio de fotografías.

Las obras de Oppenheim se originaron como una expresión de rechazo a la industria del arte, como una renuncia a los modelos y formas de trabajo en un taller, y se establecieron como el emplazamiento y no en un emplazamiento (S/a 2021).

Por otra parte, el interés por los procesos geológicos e industriales que afectan al paisaje dio a **Robert Smithson** los motivos que generaron gran parte de sus proyectos, así como los entornos industriales y su relación conceptual u operativa con la minería. Prevalece en su idea creativa el reciclaje de la tierra y la aseveración de que el artista y el minero deben tomar conciencia de sí mismos como agentes naturales. Asimismo, sostiene que el arte puede convertirse en un recurso que sirva de mediador entre el ecologista y el industrial

(R. SMITHSON 1979, 220), dado su intento por rescatar mediante el arte estos paisajes industriales, lo que significa el origen de su creación artística en la concepción de un medio para recuperar la Tierra en términos artísticos.

A la vez que que le atraían, le repelían los paisajes resultantes de la explotación industrial, se sentía especialmente atraído por las canteras y explotaciones mineras abandonadas a las que denominó “paisajes de perfil bajo” pues estos espacios constituían, según el propio autor, un mayor reto para el arte y una mayor posibilidad de estar en soledad (R. SMITHSON 1973, 179). La atracción de Robert Smithson por estos paisajes abandonados y destruidos de la industria se encontraba, además, en la posibilidad que estos espacios ofrecen para olvidarse de uno mismo. Pues, como el mismo Smithson diría: *“En esos paisajes donde se hace muy evidente la desintegración del espacio y del tiempo se produce una especie de final de la individualidad... el ego desaparece por unos momentos”* (R. SMITHSON 1973, 143). De esta manera, el motivo de la obra de Smithson surge de la *recuperación* de la tierra, de *revitalizar* espacios explotados y abandonados, así como de la fusión de su conciencia con el espacio, fundando de esa manera un paisaje.

Por su parte, el trabajo de **James Turrell** es sobre el espacio y la luz que habita en el propio espacio: *“Se trata de cómo es posible hacer frente a ese espacio y materializarlo. Se trata de tu visión, como el pensamiento sin palabras que proviene de mirar hacia el fuego”* (CUÉ, Alejandra de Argos 2014). Este autor ha pretendido encerrar la luz en un solo espacio, y ha hecho de estos dos elementos los ejes de su obra. Su manejo de la luz transforma los espacios en lugares para meditar, haciéndolos más intimistas y cambiando la percepción sobre ellos. Turrell recurre a la parábola de la cueva de Platón como base para expresar la percepción que tiene de las cosas a través de la luz, ya que plantea que nuestros sentidos están limitados tanto por nuestro entorno como por nuestra cultura y realidad.

A su vez, las ideas de **Christo y Jeanne Claude** que dieron origen a sus obras consistían en modificar estructuras sobrias en espacios atractivos; transformar la vida cotidiana en una obra de arte; lograr que los espectadores observaran algo que habían ocultado; que los observadores repensaran los objetos con una mirada nueva; reescribir la historia de los edificios o espacios que cubrían, y hacer una transformación fugaz y efímera del sitio intervenido (CARREÑO RIO 2021).

Otro artista del Land Art que hizo de su propia acción una intervención en el paisaje fue **Hamish Fulton**. Este autor encuentra en el caminar el origen y fin de sus motivos:

*Mi obra concierne a la experiencia de caminar. La obra de arte enmarcada se refiere a un estado de ánimo y no puede transmitir la experiencia del paseo. El caminar tiene una vida propia, no necesita ser convertido en arte. Yo, como artista, decido crear mis obras a partir de experiencias vitales reales (LAILACH 2007, 44).*

Es evidente que el autor se refiere al origen de su motivo como una experiencia vital y activa.

Resulta oportuno señalar que el origen del motivo de cada artista seguramente radica en la perspectiva, la idea, la pretensión, la aspiración, el interés, la cultura, el contexto o la ideología que cada uno de ellos posee o pretende expresar. No obstante, las obras ponen de manifiesto muchos de estos componentes o factores que originan el motivo particular de cada creación. Aquí se ha intentado hacer explícitos aquellos planteamientos que los propios autores o los estudiosos de sus obras han formulado concreta o tácitamente.

A continuación se abordará otro aspecto de proceso creativo que consiste en la traducción del motivo que da origen a la forma en que se configura una obra.

#### **1.4.2. Generación del concepto**

La obra del artista, el arte, descubre lo invisible, para hacerlo visible ante los ojos de los demás. Pero la expresión artística depende de la creación de un concepto, el cual se forja en el tiempo de una cultura, no son espontáneos (MADERUELO 2005, 26).

Un término que resulta importante clarificar porque constituye la guía del trabajo en los procesos de creación artística, es el de *concepto*. Por su etimología, concepto proviene del latín *Conceptus: acción de concebir y pensamiento*. En el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, se define *concepto* como la idea que concibe o forma el entendimiento. Una segunda acepción establece que el *concepto* es una sentencia, agudeza, un dicho ingenioso, lo que refiere a la creatividad y la innovación.

Este importante término lo define Abagnano como todo procedimiento que posibilite la descripción, la clasificación y la previsión de los objetos cognoscibles; asimismo, señala que concepto no es el nombre, ya que nombres diferentes pueden expresar el mismo concepto, y que, por su naturaleza, el concepto es la esencia necesaria de las cosas y corresponde con un signo.

Adicionalmente, por su función, el concepto puede ser finalista o instrumentalista, finalista en tanto constituye la esencia y solo tiene como función expresar o revelar la sustancia de las cosas; e instrumentalista porque describe los objetos de la experiencia a fin de permitir su reconocimiento, clasifica los hechos, organiza los datos de la experiencia estableciendo relaciones lógicas entre ellos y anticipa la experiencia futura, sobre todo en las ciencias físicas (ABAGNANO 1993, 190-196).

Desde el punto de vista de la Filosofía, el término concepto difiere en su definición con la forma en que se concibe en el arte; no obstante, conviene para nuestros fines asumir que la Filosofía, de acuerdo con Deleuze “*es la disciplina que consiste en crear conceptos. [...] Crear conceptos siempre nuevos, tal es el objeto de la filosofía*” (DELEUZE 2001, 11), porque implica que el artista —y en particular el creador de Land Art— reflexiona y es consciente del valor de su obrar y su accionar sobre y con el medio.

Diversos personajes se han dado a la tarea de definir *concepto*, entre ellos, Vladimir Ilich Ulianov (a) Lenin, quien asevera que “*los conceptos son los productos más elevados del cerebro, el producto más elevado de la materia*” (LENIN 1979, 161); Rubinstein, que propone que el concepto “*constituye un reflejo de la realidad objetiva y de sus propiedades*” (RUBINSTEIN 1966, 38) y Skatkin, para quien los conceptos son “*la forma del pensamiento humano en la cual se expresan las características de los objetos, las relaciones de un objeto dado con otros, su origen y desarrollo*” (SKATKIN 1973, 24). Resulta pertinente subrayar que estas definiciones del concepto comparten con la ciencia y el arte lo que Deleuze denomina la función creadora, la referencia al mundo sensible y la singularidad de su creación (DELEUZE 2001)

Bajo la consideración básica de que el concepto en Filosofía posee una connotación diferente a la de los procesos creativos, especialmente del arte, es importante destacar que conviene en nuestro trabajo asumir que el concepto

permite definir la o las ideas base para estructurar u orientar un proyecto de creación.

De esta manera, es posible afirmar que la creación artística comienza con la elaboración mental de la obra por parte del artista, que se ha de plasmar en su realización.

Dado que, como ya se mencionó, el proceso creativo en el Land Art posee tanta o más importancia como el resultado que se obtiene, la forma y el proceso en que se ha concebido y construido la obra posee un gran valor dado que la culminación llega a ser de tal manera efímera que su percepción y apreciación es súbita, constituye prácticamente un acontecimiento; quedando muchas veces solo la idea y la reflexión o la consideración del autor con respecto a la experiencia vivida en su elaboración. En este proceso, el concepto es determinante para comprender la motivación, la intencionalidad y la producción del autor.

El Land Art hace creaciones que una vez finalizadas se abandonan a merced del viento, la lluvia y la erosión, y que, muchas veces sólo han llegado hasta nosotros en el tiempo gracias a fotografías o vídeos que nos han permitido conocer esas obras.

Por tanto y para los fines de este documento, conviene asumir que la generación del concepto constituye la forma en que el autor hace la mediación entre su motivo o motivos y cómo lo lleva a su realización. El concepto en el arte es la idea que respalda a la o las obras y determina la personalidad de la creación. Teniendo la *personalidad* de lo que se pretende llevar a cabo, el autor puede elegir el tipo de materiales, técnicas, escalas, acciones, referencias, así como el sitio correspondiente con su intención, aspecto este último de especial significatividad para el proceso creativo del Land Art.

Algunos autores del Land Art asumen sus creaciones como una desconceptualización o no conceptualización; no obstante, aun en esos casos está implicada una construcción conceptual, dado que su acción se ciñe a una idea genérica que guía su hacer. Es pertinente mencionar que el Land Art ha llegado a ser catalogado como arte conceptual, sin embargo, no es pretensión de este estudio precisar esta cuestión y sí, en cambio,

destacar la importancia del concepto como idea que respalda, dirige y otorga sentido a la obra en la naturaleza.

De esta manera, por ejemplo, **Richard Long** afirma: “*mi obra es sencilla y práctica, [...] es real, no ilusoria ni conceptual. Es sobre piedras reales, el tiempo real, acciones reales*” (ALVAREZ-CAMPANA G. 2016, 231-232). Long insiste en el hecho de que su arte incluye cuestiones sobre materiales, ideas, movimientos, y tiempo, sobre la belleza de los objetos, pensamientos, lugares y acciones. Con esto podemos ver que el autor traduce su creación como *caminante* a un discurso que permite dar sentido a su obra.

En una perspectiva similar porque sus recursos artísticos son análogos, **Hamish Fulton** manifiesta: “*La obra no puede representar la experiencia de una caminata. El flujo de experiencias debe transcurrir de la naturaleza hacia mí, no de mí hacia la naturaleza*” (LAILACH 2007, 44).

Como se puede observar, aunque ambos autores realizan la misma actividad física, la conceptualización difiere, toda vez que Richard Long, recurre a la expresión material y discursiva de su obra, aunque sea efímera; en tanto que para Fulton la obra es inasible porque la experiencia de la caminata solo la tiene quien la realiza: el artista.

En el caso de **Alice Aycock**, la generación del concepto es más bien externa a ella misma; a partir del minimalismo como generador del motivo de su obra, esta autora refiere que su obra se tradujo en crear situaciones invertidas y claustrofóbicas que provocaran en el espectador sensaciones de estrechez, amenaza y angustia, y retomando literalmente al minimalismo como influencia señala que era una ideología predominante durante sus estudios y explica:

*Para mí fue un punto de partida en tanto que hay determinados aspectos del minimalismo sobre los que yo tenía una idea muy firme: existen en el espacio del espectador, ocupa un tiempo y un espacio reales y uno se enfrenta a él con el propio cuerpo, en lugar de ver un objeto sobre un pedestal (LAILACH 2007, 28).*

Aycock reorientó e interpretó la idea minimalista al no ofrecer al espectador un punto de vista con una perspectiva específica y al confrontarle consigo mismo hacia la vinculación de la obra artística con su lugar de exposición, además de que el lugar en el que se realiza la producción es parte componente de la misma.

Por su parte, el concepto que ofrece **Andy Goldsworthy** de su obra refiere fundamentalmente a lo efímero de sus obras; plantea que cada producción tiene una vida, la cual posee un momento en el que alcanza su cima; que si fracasa antes de alcanzar ese momento, es una vida terrible, lo que constituye la peor pérdida. Destaca que cuando se hunde después de estar acabada, la pérdida es también muy dolorosa, pero aceptable, aunque se presenta el reto consistente en ver la belleza en esa pérdida. Al respecto señala:

*De hecho, el viento que la convierte en líneas se vuelve hermoso a medida que la obra se desintegra lentamente. Tanto, que es difícil calificarlo de mera decadencia. Todos tenemos que afrontar la pérdida. Cuanto más envejecemos, más pérdida tenemos que soportar. De modo que hallarle sentido es una cuestión fundamental para los humanos. Es interesante que los grandes proyectos que llevamos a cabo a menudo —lo que podríamos denominar las obras permanentes— cuando están acabados, es el momento en el que empiezan a decaer y cambiar. Cuando yo acabo los proyectos es cuando ellos empiezan su vida. Y son igualmente vulnerables al futuro. Nunca sabes qué tipo de vida va a tener la obra. Realmente disfruto esa prolongada proyección en el futuro como imprevisibilidad de lo que pueda ocurrir, es como tener un hijo, adquiere un significado distinto. Hago un seguimiento de estas esculturas y veo cómo cambian. En algunos lugares, las esculturas tienen una fuerte naturaleza social (CUÉ 2017).*

Es interesante la forma en que Goldsworthy finca, en buena medida, su concepto creativo en la decadencia de cada obra y cómo asigna una especie de dimensión especial a la terminación del proceso de realización de una obra para empezar su declive y posterior desaparición, más o menos inmediata. Su concepto es como una apología del deterioro y el fin de una obra, lo que no significa que pretenda con cada una de sus creaciones generar lo que López de Juambelz denomina oblitopía:

*Concepto [...] que nace de la conformación de una palabra que proviene del latín oblitus, oblitare, olvidar y topos, lugar y se refiere a espacios olvidados, por lo que entendemos, todos aquellos lugares que la actividad humana ha degradado y después olvidado (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2005, 220).*

Como puede verse, no obstante que el trabajo creativo de Goldsworthy es realizado con un mínimo de herramientas e implica dedicación y actividad relativamente intensa, su concepto posee un nivel importante de abstracción; en virtual contraposición encontramos a **Carl André**, un escultor más del Land Art, quien expresó:

*Mi trabajo es ateo, materialista y comunista. Es ateo porque carece de forma trascendente y de cualidades espirituales o intelectuales. Es materialista porque está compuesto de sus propios materiales, que no tienen pretensión de ser otros. Y comunista porque la forma es accesible de manera igualitaria para cualquiera" (LAILACH 2007, 26).*

Evidentemente, André plantea el concepto de su obra desde una perspectiva ideológica y materialista. En la época a la que corresponde esta expresión se puede comprender como

una actitud de desafío. Álvarez-Campana señala que probablemente la escultura más conocida de Carl André sea *Stone Field Sculpture* (1977), la cual no estuvo exenta de polémica, porque esta obra chocó con la incompreensión de parte de la ciudadanía de Hartford en Connecticut, ya que no se comprendía el dispendio para que un artista colocara unos cuantos bloques de piedra sobre jardines nuevos. Formalmente la escultura se compone de ocho filas de bloques de piedra, con dimensiones decrecientes y cuya disposición apela a la geología de los glaciares (ALVAREZ-CAMPANA G. 2016, 280).

**Christo y Jeanne Claude**, por su parte, plantean el concepto de su obra con una visión más bien idealista y formulan planteamientos en los que destacan la importancia de cambiar la imagen del mundo aunque fuera por un momento. El Land Art, como secuela del mayo francés de los sesentas, constituye una expresión de abierta rebeldía con el arte del momento y con su comercialización. La obra de estos artistas se inserta como parte de la tendencia a trazar signos en lugares inaccesibles, erigir esculturas donde nadie pudiera verlas, alterar amablemente los accidentes del terreno, pintar bosques, deconstruir una montaña u ocultar espacios para atraer la mirada y la atención de la gente.

En el contexto de finales de los años sesenta, caracterizado por el desapego absoluto de los canales habituales de distribución y venta de las obras de arte, los proyectos de la pareja Christo y Jean Claude unen a la dificultad técnica y la búsqueda de la belleza con las intenciones de sus obras por provocar emociones diversas en el espectador, sentimientos muchas veces opuestos y reacciones del público, aunque fuera de manera involuntaria.

Envolver una buena porción de acantilados de la costa australiana; rodear con tela rosa once islas de la Bahía Biscayne de Florida; empaquetar el Pont Neuf sobre el Sena parisino; colocar miles de sombrillas simultáneamente en California (EEUU) e Ibaraki (Japón) sobre las colinas, los ríos, los campos, y envolver el Reichstag, dotando de un nuevo simbolismo de unión a un edificio histórico en la Alemania recién reunificada, son obras que interpretan el motivo del proceso creativo de esta pareja como la intención de remover la conciencia estética y la crítica, de unir la idea y la praxis, lo efímero y lo eficaz.

Por otra parte, en la perspectiva de rebeldía del arte de los años sesenta, **Mary Miss** constituye con su obra un icono del feminismo norteamericano de los setentas. Comenzó

a desarrollar proyectos para resaltar los atributos naturales de cada sitio mediante obras que, con toda intención, pudieran involucrar al espectador con el espacio público.

En su primera creación *Perimeters/Pavilions/Decoys* (1977), a lo largo de 1.6 hectáreas, tres torres de madera y dos montículos semicirculares daban la bienvenida al espectador, antes de descender al patio subterráneo, una especie de laberinto donde había numerosas puertas, ventanas y pasillos; así como en *South Cove* (1984), en el que Miss restauró el paseo marítimo del río Hudson en Manhattan, mediante una estructura elaborada con pilotes de madera y mallas de acero, y en otras de sus obras, como el *Des Moines Art Center*, de Iowa (1987), se denota el interés de la artista por conectar al público con el paisaje urbano natural, mezclando su percepción artística con la arquitectura.

Así, resulta ineludible la interpretación alegórica de la obra integrada en su entorno como una ruina de espacios vitales naturales. Miss lo confirmó al expresar “*Para mí, los años setenta fueron una época de desmantelamiento, de desmontaje de estructuras, tanto si éstas eran en el papel de la mujer, la concepción de la escultura o de los contenidos apropiados*” (LAILACH 2007, 76).

En la interpretación de sus *macrointervenciones*, en las que desplazaba enormes cantidades de materiales con el fin de conseguir espacios vacíos, **Michael Heizer** destaca la negación de la forma tridimensional tradicional de la escultura. A este respecto, en una entrevista conjunta que Liza Bear y Willoughby Sharp hicieron al propio Heizer, Oppenheim y a Robert Smithson, publicada en la revista *Avalanche* en 1970, Michael Heizer expresa la posición radicalmente opuesta de su pensamiento en el proceso creativo en relación con la forma tradicional de la escultura, ya que ante la pregunta de por qué trabajaba en espacios abiertos, Heizer señaló: “*trabajo en exteriores porque es el único lugar donde puedo desplazar masas. Me gusta la escala –esto es realmente una diferencia entre trabajar en una galería o fuera*” (HEIZER; OPPENHEIM; SMITHSON 1970, 48-59).

Asimismo, cuando se le preguntó acerca del nivel de libertad del artista al trabajar al aire libre en contraposición al trabajo en el estudio, Heizer respondió “*creo que tienes tantas limitaciones, si no más, al aire libre [...], creo que las únicas limitaciones importantes en el arte son las que se impone o se aceptan por el propio artista*”. Cuando le cuestionaron acerca de si su conocimiento sobre excavaciones arqueológicas había tenido alguna

influencia en su obra, Heizer respondió que eso podría haber afectado a su imaginación “*puesto que dediqué algún tiempo en excavaciones técnicas; mi trabajo está estrechamente ligado con mis experiencias; de hecho mi vinculación personal con la tierra es muy real. Verdaderamente me gusta, me gusta yacer sobre la tierra*”. Al final de la entrevista se le preguntó cuáles eran sus intereses primarios al llevar a cabo obras como *Depressions*, a lo que Heizer respondió:

*Estoy principalmente interesado por las propiedades físicas, por la densidad, volumen, masa, y espacio. Por ejemplo, me encuentro un bloque de granito de 18 pies cúbicos. Esto es masa. Ya es una pieza de escultura. Pero como artista no es suficiente para mí decir eso, por lo que la manipulo* (HEIZER; OPPENHEIM; SMITHSON 1970, 48-59).

En 1967, Michael Heizer completó, en Nevada, EEUU, *Norte, Este, Sur, Oeste 1*, que incluyó varios agujeros que cavó en la Sierra Nevada, los agujeros similares a formas que había plasmado en pinturas realizadas con anterioridad; realizó trabajos similares en el desierto de Mojave y, en 1968, llevó a cabo la obra *Nine Nevada Depressions* (*Nueve depresiones de Nevada*): trincheras grandes, curvas y en zigzag, como garabatos abstractos en la tierra, colocados de forma intermitente en un lapso de 520 millas. Otra escultura de 1968, *Cilia*, realizada en la frontera entre California y Nevada, EEUU, convirtió formas excavadas en pozos de luz para captar el sol en diferentes ángulos.

Los trabajos como *Nueve depresiones de Nevada* —en el que eliminó la sociedad para crear esculturas de los espacios que quedaron atrás— y de acuerdo con Kimmelman, en el *New York Times* del 12 de diciembre de 1999, fueron denominados por Heizer como *Desescultura* o "escultura al revés" (KIMMELMAN 1999). La negación, la duración y la decadencia constituyeron la interpretación que Heizer hizo del motivo generador de sus creaciones, lo que llegó a constituir, prácticamente, un nuevo vocabulario escultórico.

Sin duda, la traducción del o de los motivos de los artistas en un concepto creador representa un punto de especial importancia en el proceso creativo, particularmente para los autores del Land Art, ya que representa la guía de la *decisión* o serie de decisiones para concretar la obra: el sitio, los materiales, las formas, las dimensiones, la temporalidad, en fin la proyección de la idea originaria en una concepción lo más aproximadamente posible a su concepción inicial.

Los artistas de Land Art difieren entre sí con respecto a los motivos y los conceptos específicos de sus obras y en su realización material; prácticamente los vincula únicamente, más allá de una denominación, el retorno del arte a la Tierra, la conciencia por el espacio y la ruptura con los cánones de la escultura tradicional, Schum establece que:

*Los artistas del Land Art intentan encontrar posibilidades de expresión que vayan más allá de la tradicional imagen sobre el lienzo. El verdadero objeto de arte no es ya la imagen pintada de un paisaje, sino el propio paisaje; mejor dicho, el paisaje delimitado por el artista [...] se trata de dinamitar el triángulo taller-galería-coleccionista en el que hasta ahora ha habitado el arte (LAILACH 2007, 4a.de forros).*

Sin duda, haría falta un catálogo similar a la obra de Michael Lailach, aunque de mayores dimensiones, que permitiera abordar con gran profundidad a los autores del Land Art, sus obras y los procesos creativos, implicados en cada una de ellas.

Baste hasta este punto la ilustración de los conceptos involucrados en obras del Land Art con los ejemplos mostrados y que corresponde con las intenciones de este documento por promover la sensibilidad estética de los interesados en intervenir o tan solo admirar el paisaje.

En el apartado siguiente se abordará, precisamente, el aspecto que da cuerpo a la obra: la selección y aplicación de los materiales a emplear, que para Land Art posee, en muchos casos, peculiaridades singulares.

### **1.4.3. Materialización del concepto**

En congruencia con las finalidades del documento que se presenta, es oportuno reiterar que la materialización del concepto es la forma genérica que se emplea para designar la fase del proceso creativo que corresponde con la realización del concepto, la elaboración de la obra, y que, con respecto a Land Art, puede implicar simplemente plasmar una huella en la Tierra, o bien transformar un sitio, reconstruirlo o aportar materiales adicionales al lugar elegido para la intervención artística.

El movimiento al aire libre también implicó un rechazo de la ideología modernista imperante y, en particular, de la noción del crítico Clement Greenberg de que el mejor arte tenía que concentrarse en sus propiedades formales. Los artistas que trabajaban al aire

libre querían reconectar el mundo del arte y el mundo real. Sus materiales ya no eran lienzo, pintura o mármol, sino tierra, arena, incluso sol y aire (KIMMELMAN 1999).

En este contexto, las tensiones de cambio artístico llegan a plantear una forma novedosa de crear la escultura. Una nueva escultura que pretendía ser tanto material como conceptual, como ya se vio alejada de la comercialización de las galerías y *cercana* a lo más lejano y deshabitado. Estas condiciones llevan a los artistas representantes de este movimiento a buscar una respuesta en la tierra. Toman entornos y materiales predominantemente, casi exclusivamente, inorgánicos y generan esculturas que tienen un largo recorrido procesual, que están realizadas en el terreno y/o de materiales geológicos básicos, que suelen tender a la abstracción y de un tamaño que llega a alcanzar dimensiones sobrehumanas.

**Richard Long**, como ejemplo de la materialización de una idea creativa y su interpretación, destaca el hecho de que su arte incluye materiales, ideas, movimientos y tiempo para expresar la concepción completa de su arte en el mundo. La obra de Richard Long es, en sí, discursiva:

*La fuente de mi trabajo es la naturaleza. Empleo materiales, ideas, movimiento y tiempo para expresar la concepción completa de mi arte en el mundo. Me gustan los materiales comunes, cualquier cosa que esté disponible, pero especialmente las piedras [...] Me gusta pensar que el mundo está hecho de piedras (LAILACH 2007, 70-72).*

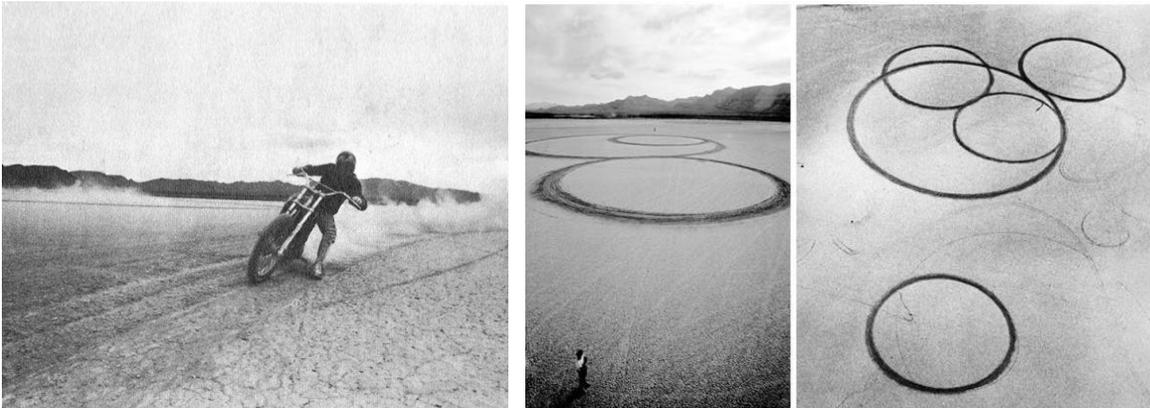
De esta manera, para Long la belleza de los objetos se plasma a través de pensamientos, lugares y acciones. Con lo que la materialización del concepto de su obra —entendida como elaboración, como realización, como *traída* a la realidad incluso por el hacer de la palabra— llega a ser incluso virtual.

Por su parte, **Hamish Fulton** comenzó a realizar caminatas cortas y a tomar fotografías para documentar las experiencias de estas caminatas. Después de un viaje monumental caminando 1,022 millas, desde John O'Groats hasta Lands End, Fulton hizo de la caminata el único tema de su arte, afirmando entonces hacer “*solo arte resultante de la experiencia de caminatas individuales*” (HOWART 2010). El artista está convencido de que cada paseo tiene vida propia, y esto no se puede convertir en una obra de arte física, lo que confirma al manifestar: “*se puede comprar una obra de arte, pero no se puede vender un paseo*” (HOWART 2010). Y subraya:

*Yo no reordeno directamente, no tomo, no vendo, no devuelvo, no cavo, no envuelvo ni corto con maquinaria estruendosa elemento alguno del entorno natural. Todas mis obras están hechas con materiales de fácil adquisición (marcos de madera y productos químicos fotográficos) (LAILACH 2007, 44).*

La realización o materialización de los conceptos tanto de Long como de Fulton corresponde con su propia actividad, con el componente adicional de la fotografía como evidencia de su quehacer artístico y “única” muestra tangible de su trabajo. Esta materialización (realización, elaboración) de su obra casi inmaterial representa un hito en el desarrollo de la escultura y obliga a reflexionar sobre las posibilidades de intervención del ser humano en el medio con su sola presencia y actividad.

A su vez, las reflexiones de **Michael Heizer** en Nueva York le permitieron un cambio en su obra: la transferencia conceptual y perceptual del trabajo artístico bidimensional (pictórico) a la superficie de la tierra. Así, su proceso creativo reemplaza una línea o un trazo por luz y al lienzo por la tierra. Utilizó el suelo de Nevada, EEUU, como lienzo en una de sus primeras intervenciones, cuando dibujó líneas con su motocicleta en el terreno (Ilustración 10).



**Ilustración 10** Michael Heizer, *Dibujo de desplazamiento en plano circular*  
<https://www.pinterest.com.mx/hebegaribay/michael-heizer/>

Asimismo, la obra de Heizer *Double Negative*, fechada en el período 1969-1970, se realizó en el desierto con técnicas de la minería y de la obra pública de movimiento de tierras: se replanteó la obra sobre el terreno, se removió la dura capa superficial de roca volcánica riolítica con explosivos (Ilustración 11), y luego se excavaron con maquinaria pesada dos profundas hendiduras para conformar una pareja de trincheras enfrentadas que, junto con sus terraplenes de frente formados en el barranco intermedio, definen una continuidad lineal de casi medio kilómetro de longitud sobre la mesa de riolita (Mormon Mesa) que se

asoma al río Virgin. “*Haré una obra para tí*”, fue lo que le dijo Michael Heizer a Virginia Dwan a finales del verano del año 1969.

**Ilustración 11** Secuencia que muestra la creación del Doble Negativo [Double Negative]



*Spread de Michael Heizer por Germano Celant, Fondazione Prada*

[https://www.google.com/search?q=double%20negative%20michael%20heizer&tbm=isch&hl=es-419&rlz=1C1CHBF\\_esMX844MX844&sa=X&ved=0CCEQtI8BKAJqFwoTCIC14YHFtvICFQAAAAAdAAAAABAM&biw=1046&bih=1030#imgrc=MB3erlq06OVd4M](https://www.google.com/search?q=double%20negative%20michael%20heizer&tbm=isch&hl=es-419&rlz=1C1CHBF_esMX844MX844&sa=X&ved=0CCEQtI8BKAJqFwoTCIC14YHFtvICFQAAAAAdAAAAABAM&biw=1046&bih=1030#imgrc=MB3erlq06OVd4M)

De esta manera, la obra escultórica de Heizer, además de trascender el nivel de escala *conocido* para la “escultura tradicional” se constituye por la sustracción de material para dejar huella, más o menos percedera. El derrumbe progresivo de los taludes excavados en la roca va conformando una nueva modalidad formal de la obra que se aproxima de esta manera, poco a poco, pero de forma inexorable, a la desaparición completa.

Por otra parte, **Alice Aycock** se encuentra en una posición opuesta a los anteriores autores, ya que aunque realiza sustracciones en el terreno la concreción material de su obra incluye la aportación de concreto y acero en las cavidades para ofrecer al espectador una secuencia de túneles a veces intransitables. A diferencia de las obras de la mayoría de los creadores del Land Art, las obras de Aycock no reflejan la topografía específica del entorno, sin embargo, están ligadas a un lugar concreto, no pueden ser trasladadas ni destruidas, así que el terreno en el que se crean es parte irrenunciable de las mismas.

Es evidente que la idea de preservación de los materiales que emplea Aycock dista de la idea de los materiales de Long, Fulton y Heizer, revisados en este apartado; sin embargo, para esta autora la obra *vive* en la medida en que los espectadores la observan y la interpretan, cuestión que no tiene mayor cuidado para los citados autores.

De acuerdo con este aspecto de la materialización de la obra, encontramos a **Andy Goldsworthy** como una especie de hibridación, dado lo efímero de su creación pero la significatividad que otorga a la fotografía como factor inmortalizante de su obra. Al respecto, el autor manifiesta:

*Hablando en general, la fotografía es el momento en el que la obra está terminada. Hago la obra y después la fotografía. La obra no se hace para una fotografía, pero sale de ese proceso. Es muy importante, porque se convierte en otra forma de mirar la obra y lo que he hecho. De modo que es una descripción de la obra; se convierte en una obra por derecho propio, pero no está pensada para sustituirla. A menudo, colocamos las cosas en el espacio muerto, tremendamente neutral, de un museo: con luz artificial, paredes blancas... y la escultura muere. La escultura necesita a su alrededor una luz cambiante que le dé vida, que le permita dormir. Aunque el cuerpo esté delante de nosotros, la fotografía es su vida. Lo mismo ocurre con las personas (CUÉ 2017).*

De igual manera que Aycock, Goldsworthy considera al espectador como un factor importante para la *vitalidad* de la obra:

*Para mí las personas no son público, sino que forman parte de la obra. La obra se hace en lugares en los que necesita una interacción con las personas. La naturaleza humana le da un patrón y una energía, y sin ella la escultura puede morir. [...]. Y existe este increíble diálogo con la obra que le da vida. El toque humano puede darle vida (CUÉ 2017).*

Por su parte, la obra de **Christo y Jeanne Claude** ha constituido una crítica al mundo del consumo o una rebelión contra el Pop Art tan impregnado de marcas y tópicos que idealizaban el gusto popular. Asimismo, en el empaquetado de objetos, iniciado por Christo con objetos como máquinas de escribir o motocicletas, se manifestó siempre una búsqueda estética clara unida a un deseo de sacar al arte de la pintura o la escultura tradicional. La tela y las cuerdas entrecruzadas añaden al objeto cotidiano una apariencia nueva que pronto se trasladará a la naturaleza y al urbanismo.

Tratando de ofrecer un sentido mucho más amplio a las posibilidades del arte tridimensional, Christo manifestaba:

*En realidad, ¿qué es una escultura? La escultura es algo tridimensional que ofrece la posibilidad de rodearla. Pero eso es sólo el punto de partida, ya que, cuanto más se aleja uno de la escultura, más amplio es el espectro de sus posibles significados y más diversos los modos en los que uno puede experimentar la escultura (ITURBE 2003).*

Bajo la idea creativa de trabajar sobre el espacio y la luz que habita en él, **James Turrell** ha ido creando su propio paisaje desde el interior del volcán Roden Crater, cavando túneles y abriendo pequeñas cámaras. Al respecto de la obra constituida por el juego de luces, colores y perspectivas que crean los sentidos de los espectadores, Calvin Tompkins,

del New Yorker expresa: “*Su trabajo no es sobre la luz, o una alabanza de la luz, es la luz; la presencia física de la luz manifestada de una forma sensorial*” (CUÉ 2014).

Para la materialización de su obra, **Robert Smithson** confiere un carácter artístico a las explotaciones mineras a través de sus intervenciones, dotándolas de una forma física contundente y atractiva. En este diálogo entre arte e industria, Robert Smithson adopta una posición formalista. Para él, tanto el artista como el minero, son agentes naturales en la construcción de estos paisajes. En esta necesaria dialéctica que Smithson reconocía entre el ecologista y el industrial, pensó en el arte como agente mediador.

Smithson no lamentaba los destrozos ocasionados por los desechos industriales, ni apoyaba las reivindicaciones de mentalidad ecologista. En el desarrollo de sus obras, al igual que harían muchos artistas del Land Art, buscó métodos para entender las zonas industriales devastadas, interpretarlas en claves estéticas y transformarlas mediante el arte. Así pues, su encuentro con estos espacios industriales va a permitir recuperar para el arte minas, canteras, zonas de extracción mineral degradadas y activar áreas industriales obsoletas y abandonadas (ALBA DORADO 2015).

A Smithson le gustaba evocar la sentencia de Heráclito: “el mundo más bello es como un montón de cascotes dejados caer en confusión.” (R. SMITHSON 1979, 102). La mirada de Smithson, además de descubrir nuevos lugares, revela una materialidad que el artista intuye que no ha sido explorada plásticamente.

**Walter De Maria** expresaría: “*¡La tierra o el terreno está ahí no solo para ser contemplada, sino para que se reflexione sobre ella!*” (LAILACH 2007, 36). El 28 de septiembre de 1968, De Maria presentó en la *Galería Heiner Friedrich* de Múnich una exposición que sería, con el tiempo, legendaria. Sobre los cerca de 70 metros cuadrados que comprendían las tres salas de este centro, distribuyó de forma uniforme 45 metros cúbicos de *humus*; tomando como referencia los alféizares de las ventanas, la capa de tierra alcanzó los sesenta centímetros de altura. Una plancha de vidrio de tamaño equivalente dispuesta frente a la entrada de la galería permitía al público contemplar el suelo, a la vez que impedía su acceso al interior.

El cartel de la exposición presentaba al artista en actitud casi profética y también incluía el plano de la planta de Heinter Friedrich y su proyección vertical, destacando el significado de su emplazamiento, cuyas medidas condicionaban la cantidad de humus necesaria. También se proclamaban, con intencionado dramatismo, las altas aspiraciones del autor con las palabras *Pure Dirt – Pure Earth – Pure Land*, que defendían la pureza del material que él empleaba como artístico. No había piezas, ni marcas o huellas sobre la tierra que ver, como en otras propuestas ligadas al Land Art. De esta manera, De Maria se alejaba de las expectativas habituales del proceso creativo y de propuestas expositivas comerciales. En su tierra nada crece, de modo que tampoco nada distrae nuestra atención de que se trata de un elemento fundamental de la naturaleza, junto a fuego, aire y agua.

Así, negaba a su modo la concepción vigente desde la Antigüedad de que la tierra es materia prima de la creación. La instalación se convirtió en un espacio de reflexión en el que caben la ironía y el énfasis. En esa muestra, la presencia de la tierra como material resultaba evidente (también, como material de arte contemporáneo), pero en su estado amorfo parece casi desterrada del territorio urbano. Para la prensa, declaró el artista: *“Dios nos ha dado la tierra y nosotros la hemos ignorado”*.

Como ha sido posible observar en estos ejemplos, la materialización del concepto por los creadores del Land Art es profusa, llena de creatividad inusitada para su época y compuesta de los recursos que la tierra, el mundo natural y humano, ofrece al creativo en toda su magnitud y construye, reconstruye, deconstruye y ¿destruye? el paisaje. De cómo se suscitó este movimiento y su desarrollo, cuyo impacto ha llegado hasta nuestros días con expresiones conscientes con respecto a la estética de la naturaleza y su preservación, nos ocupamos en el siguiente apartado.

### **1.5. Evolución del Land Art**

Después de la II Guerra Mundial las vanguardias artísticas encontraron en Estados Unidos un terreno fértil donde desarrollarse. El país no había sufrido las consecuencias directas de la devastación bélica como había ocurrido con Europa o Japón y su población quería olvidar las desgracias de la guerra inmersa en una sociedad de consumo y bienestar.

El perfecto sueño americano deslumbraba a través del cine y, sobre todo, de producciones en un nuevo medio de comunicación destinado a introducirse en lo más profundo de los hogares: la televisión. El arte, la música, el cine o la literatura reflejaron ese paraíso. Pero, del mismo modo, esas fueron las armas que lo criticaron de la forma más feroz.

A finales de los años 60 del siglo XX en Estados Unidos se vivía, al mismo tiempo, ese relato soñado de la vida perfecta y la descripción descarnada de una realidad que entraba en conflicto directo con el ideal. El arte comenzó a evolucionar, partiendo de las bases vanguardistas europeas de principios del siglo XX, hacia terrenos de expresión hasta entonces inauditos, en los que el artista además de observar disecciona la realidad.

La obra de arte se constituyó en un medio de expresión, violento a veces, satírico en otras, con respecto al conflicto irresoluble entre aquello que se ve y lo que se encuentra detrás. Es el momento del expresionismo abstracto de Kandinsky, Jackson Pollock, Willem de Koonig, Mark Rothko o Franz Kline; del arte pop de Robert Rauschenberg o Andy Warhol. Pero también de la música visceral en forma de *rock 'n' roll* o de soul. Es la época de la reivindicación de los derechos civiles elementales para la población negra e indígena, con disturbios y el surgimiento de figuras icónicas como Martin L. King o Malcom X, en el país que había creado la Carta de Derechos del Hombre en el preámbulo del bicentenario de su constitución creada en 1776.

A esto se añade el control del gobierno de cualquier modo de expresión que se vinculara con la amenaza del comunismo, el nuevo enemigo tras la desaparición de la amenaza nazi, así como las tensiones bélicas entre los dos bloques mundiales en conflictos como los de Corea, Cuba o Vietnam, el panorama se presenta como una lucha permanente en el que el sistema perfecto está siempre amenazado, lo que provocaba una especie de paranoia en sus integrantes.

En este contexto surge, a finales de la década de los sesenta, un estilo artístico denominado Land Art, que se vincula a las nuevas vanguardias escultóricas, coincidiendo por ejemplo en la monumentalidad de las obras, pero condicionado por una nueva mentalidad ecológica dada su búsqueda de lugares naturales lejanos, que compartirá con el movimiento hippie, que proclama la necesidad de una vuelta a la tierra, tomando «tierra» como «origen» y como relación entre el individuo y el entorno.

La relación del ser humano y el mundo se pervirtió a lo largo de los siglos por el alejamiento de aquello que formó las manifestaciones artísticas y que encerró al artista en un taller y a la obra en un museo, además del deterioro *estimulado* por el consumismo que se apoderó del arte.

Land Art es una expresión artística que define a aquellas obras esculpidas de la misma tierra o que utilizan materiales simples orgánicos o inorgánicos para su creación. Las obras inspiran una profunda meditación acerca de las maravillas de la naturaleza, el ambiente, esta corriente de arte representa obras cercanas a la poesía y muy reflexivas.

La variedad de las obras del Land Art abarca desde esculturas inmensas del tamaño de paisajes de grandes dimensiones, hasta retratos fotográficos de creaciones producto del contacto con la naturaleza; es frecuente la calidad de efímeras de estas creaciones por estar expuestas a la intemperie, lo que muchas veces implica la vivencia y la interacción contemplativa con las obras.

Robert Smithson, considerado uno de los pioneros, sino el creador del término del Land Art reivindicó el carácter evocador del paisaje. Además de reivindicar del paisaje, Smithson creó el concepto de obra de arte en función del lugar en el que se emplaza, a lo que denominó *site [lugar]*: para apreciarla se debía ir donde se encuentra, aunque en muchos casos sea realmente inabarcable de un solo golpe de vista. En contraposición al *lugar –al site–* definió su opuesto y complementario: el *nonsite [o no-lugar]* que corresponde con la translación de la obra realizada a otro espacio, por lo general una galería o sala de exposiciones, por medio de un soporte mediático: fotografía, vídeo, cine o maqueta.

También se menciona que el nombre de esta vertiente del arte escultórico en la tierra corresponde con la transmisión en televisión de la primera “*exposición*” del Land Art, en Europa, del 15 de abril de 1969, a las 22:40 horas, y que suscitó un gran debate: la Fernsehgalerie o Television gallery de Gerry Schum, donde se mostraban filmaciones de obras escultóricas creadas en lugares lejanos (Ilustración 12).



**Ilustración 12** Gerry Schum, Galería televisiva [Fernsehgalerie] 1969.  
[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/disolviendo-las-fronteras-land-art-y-poesia-en-la-obra-de-raul-zurita/html/004b1660-1c37-4691-9f7a-ec444446811d\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/disolviendo-las-fronteras-land-art-y-poesia-en-la-obra-de-raul-zurita/html/004b1660-1c37-4691-9f7a-ec444446811d_2.html)

A pesar de que algunos autores lo conciben como un movimiento artístico norteamericano, el Land Art también se desarrolló en Europa, aunque con ligeras diferencias. El Land Art europeo está concebido a una escala mucho menor que el original americano y opta más por la reflexión sobre el paisaje que por la acción sobre el mismo. De hecho, en EE.UU este tipo de arte también se denomina Earth Land, porque el término earth se refiere al suelo cultivable (al que se trabaja) y también al planeta. La denominación Land es más propia de Europa: ese término se refiere principalmente al territorio y al paisaje. El Land Art del viejo continente opta por la interacción del material (muchas veces ajeno a la naturaleza) en el medio natural: las obras están pensadas para un lugar específico que se transforma gracias a la intervención del artista pero no para modificar su esencia sino para reforzar la percepción de la misma desde un ángulo nuevo. (VÁZQUEZ 2013).

La exposición Earth Art, celebrada en el Andrew Dickson White Museum of Art, también en 1969, fue la primera exposición de un museo estadounidense dedicada a esta nueva forma de producir y presentar obras de arte. Concebido por Willoughby Sharp (1936–2008), curador, editor y artista independiente, la exposición presentó instalaciones específicas del sitio de nueve artistas: Jan Dibbets, de los Países Bajos; Hans Haacke y Günther Uecker, de Alemania; Richard Long, de Gran Bretaña; David Medalla, de Filipinas, y Neil Jenny, Robert Morris, Dennis Oppenheim y Robert Smithson, de EE.UU, algunos de ellos aparecen en la Ilustración 13. Inicialmente se invitó a doce artistas: Michael Heizer y Walter de Maria exhibieron brevemente en la muestra pero no fueron mencionados en el catálogo, que se publicó un año después. Carl Andre también fue invitado, pero se negó a participar.

**Ilustración 13** *Artistas del Land Art*  
(De izq. a dcha.) Thomas W. Leavitt, Neil Jenney, Dennis Oppenheim, Günther Uecker, Jan Dibbets, Richard Long y Robert Smithson  
<https://museum.cornell.edu/earth-art-1969>



Es evidente que Land Art, genéricamente, es una manifestación artística con una concepción creativa de un nuevo modelo para intervenir en el paisaje. Obras como *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, vinculan el Land Art con una forma de culto a la naturaleza de las civilizaciones prehistóricas, constituyen una tendencia a la reflexión sobre el espacio, el tiempo y el hombre, e incidieron en otros artistas como Robert Morris, con su obra *Observatory*, como una especie de culto al Sol. Heizer, con su *Double Negative*, representa la negación de la forma de relieve positivo de la escultura tradicional, y Nancy Holt, con *Sun Tunnels* proyecta en el interior de tubos de concreto el esquema de las constelaciones de Cáncer y Capricornio.

Así como la tierra, el sol o las constelaciones fueron convertidos en componentes de las obras del Land Art, otros artistas incluyeron los relámpagos, como Walter De Maria y su *Light Field*; el agua del mar, en la obra *Passagen—Homenaje a Walter Benjamin* de Dani Karavan, las aguas residuales, que *recicló* Patricia Johanson en su *Cyrus Field*, los restos de la explotación en antiguos campos mineros o industriales, como lo hiciera el propio Heizer. Lo que muestra la diversidad de materiales poco convencionales en la escultura.

Es conveniente destacar la virtual y real vigencia del Land Art a través de algunos de los artistas que, aunque menos conocidos, han contribuido a hacer de esta corriente artística una forma de conciencia con respecto a la estética natural y a la preservación del medio.

El español Agustín Ibarrola interviene en el espacio natural utilizándolo como lienzo de pintura y creando cuadros tridimensionales de gran poder estético y evocador, vinculados también al recorrido de los astros en el firmamento, como en el bosque de Oma o en el de O Rexo (Allariz – Ourense), cerca de Guernica, España (Ilustración 14).



**Ilustración 14** Agustín Ibarrola, *Bosque en O Rexo* (Allariz – Ourense) 2000)

El músico francés Pierre Sauvageot realiza instalaciones que denomina *Campos Armónicos* [*Champs Harmoniques*] en las que sitúa objetos e instrumentos musicales y ha llegado a utilizar hasta mil en una sola instalación (ilustraciones 15 y 16). Estos objetos son activados por la acción de vientos de gran intensidad y producen melodías únicas. La obra escultórica incorpora así el viento y el sonido como complementos imprescindibles, es por ello que la creación debe hacerse en lugares específicos que reúnan determinadas condiciones eólicas. (VÁZQUEZ 2013).



**Ilustración 15** Pierre Sauvageot, *Distrito de los Lagos – Inglaterra* 2012



**Ilustración 16** Pierre Sauvageot, *Ciudad del Viento [Ville du vent] Marsella* 2013

Land Art constituyó un acontecimiento que impactó al mundo y América Latina no fue la excepción, Nicolás García Urriburu, referente y pionero del Land Art en Argentina, llamó la

atención en el arte mundial porque, en 1968, durante la Bienal de Venecia, tiñó los canales con un material biodegradable, color verde fosforescente, inaugurando así el debate entre los presentes, con la denuncia del tema del que nadie hablaba en el arte: la contaminación de ríos y mares. En 2010, en conmemoración del día internacional del Agua, inauguró la muestra "Utopía del Bicentenario", en la que coloreó el Riachuelo, en Buenos Aires, bajo el título: *A 200 años de contaminación*, performance repetido en varias ciudades del mundo (MANCUSO 2016).

Por su parte, Magdalena Correa, artista visual chilena y profesora de la Universidad de Nebrija, radicada en España, dirige el Seminario de Arte y Naturaleza, en la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, en Santiago de Chile, para este fin se basa en el texto: *El paisaje objeto de reflexión y temática en el arte de nuestros días*. La artista hace un recorrido a través de las principales aportaciones del Land Art y propone utilizar una metodología de trabajo derivada de ese movimiento, centrada en la observación, para aprender a **ver**, en lugar de **mirar**, **escribir**, **sintetizar** y **crear** (ILLANES 2020, 26-27).

En México, el artista Francisco Hernández Zamora es uno de los exponentes del Land Art. Su obra, La ballena Kuyimá, se encuentra en una ladera del paisaje desértico de Baja California, y luce, desde una vista aérea, como se muestra en la Ilustración 17. Dicha instalación alcanza los 600 metros de largo y 45 de ancho. Se trata de la representación de una ballena madre con su cría, trazados sobre la superficie terrestre con restos de almejas que los pescadores dejan en la orilla.

**Ilustración 17** Francisco Hernández, *La ballena Kuyimá*  
1998 – 2001



<https://www.landum.com/historia-y-cultura/land-art-el-paisaje-como-lienzo/>

El autor ha realizado otra serie de geoglifos, pues se ha planteado como objetivo convertir en una galería de arte aérea la Península de Baja California, para lo que cuenta con la ayuda de la gente local para llevar a cabo sus producciones.

Land Art representa la posibilidad de volver a vincular al individuo, sobre todo habitante de las urbes, con el entorno de la naturaleza; entorno que se convierte en el soporte de la obra de arte.

La percepción de estas obras obliga a una suerte de meditación, de interiorización y de experiencia personal; implica la mirada atenta y la comprensión de los elementos participantes: tierra, rocas, agua, viento, el sol, vegetación, acero, concreto, la luna o las constelaciones, obteniendo, de todo ello percepciones únicas. Así la obra de arte se convierte en infinitas obras de arte, tantas como personas las experimenten.

La modernidad ha alejado al ser humano del planeta, tanto como si se hubiese instalado en otra galaxia. El Land Art es, de algún modo, una llamada de socorro en la que, con nostalgia, reconocemos los antiguos cánticos de la lejana Tierra que nos vio nacer.

En el panorama artístico actual, el movimiento del Land Art se considera subyacente en los nuevos movimientos del arte de la naturaleza o arte ecológico. La denominación Land Art puede ser identificada con el final de la década de los años sesenta del siglo pasado; sin embargo, las esculturas de esta tendencia se asumen más como un tipo escultórico que como movimiento corriente artística, empero sigue vigente el interés en su concepción y potencial, incluso arquitectónico, en pleno siglo XXI. La arquitectura de paisaje o paisajista como el arte de proyectar, planificar, diseñar, gestionar, conservar y rehabilitar los espacios abiertos, el espacio público y el suelo, encuentra en el Land Art el referente estético y la posibilidad de conciencia sobre el paisaje.

En el siguiente capítulo se podrá apreciar la relación del Land Art con el paisaje así como la clasificación de las creaciones de artistas representativos del Land Art de acuerdo con diferentes criterios y con una propuesta de este documento con base en los materiales empleados en las realizaciones.

## **Capítulo 2. Creadores del Land Art, tipología de sus intervenciones y conciencia sobre el ambiente**

## 2. Creadores del Land Art, tipología de sus intervenciones y conciencia sobre el ambiente

### 2.1. Relación del Land Art con el paisaje

Los artistas del Land Art y aquellos que posteriormente han asumido algunos de sus *principios de creación*, como la intervención de amplios espacios abiertos o el empleo de materiales “poco ortodoxos” para la escultura e incluso para la escultura monumental, utilizan las cualidades de los sitios para intervenirlos y generar obras a partir de un concepto que aprovecha la orografía, la hidrografía, el clima, la vegetación y, en general, el ambiente, como un lienzo, base o soporte de su creación.

La relación entre el arte y la naturaleza cobró relevancia en el arte contemporáneo con el Land Art, que representó un punto de partida del interés del artista por el territorio físico como motivo y lugar de intervención. Dicho interés se orientó por el deseo, no de representar, sino de presentar lo natural como principal objetivo de la obra, dejándose guiar por la estética natural intrínseca, su materialidad, su estructura y su dinámica.

Al hablar del término Land Art, resulta necesario aclarar que se trata de algo polémico en su connotación, debido a que no existe uniformidad en sus definiciones e interpretaciones, si bien comparten lo que podemos denominar *principios de creación*. Como afirma la teórica e historiadora del arte Tonia Raquejo:

*...la terminología es solo un nombre que no denomina, sino que únicamente nos permite agrupar a un conjunto de obras en un contexto donde se desarrolla una serie de incidencias que las relacionan. Land Art no es, por tanto, un movimiento, ni, desde luego, un estilo; es una actividad artística circunstancial, que **no** tiene ni programas ni manifiestos estéticos (RAQUEJO 1998, 7).*

Muchas de las obras que se crearon en y sobre todo con la naturaleza, se crearon retiradas de la concentración citadina, y fueron concebidas para permanecer en un sitio hasta su destrucción por eventos naturales.

Estas creaciones comparten con el monumento urbano, del tipo de las obras de Richard Serra, por ejemplo, la particularidad de estar enclavadas y planificadas para los emplazamiento en los que se les concibió, se decidió intervenir y se crearon, diferenciándose así de la escultura monumental “transportable”, la cual

puede ser colocada en más de un lugar sin que sufra alteraciones (conceptuales o de contexto), ya que no ha sido pensada ni realizada en un sitio o lugar determinado.

Las producciones de los artistas del Land Art otorgan al espacio, la naturaleza, la posibilidad de manifestarse, de expresar su presencia y su esencia, como entes dinámicos susceptibles y dignos de ser admirados, vividos y preservados.

En sentido estricto, Land Art es el título de una película y no de un movimiento artístico cuyos integrantes hubieran firmado un manifiesto, pero puede considerarse como la corriente más importante de la actividad artística en torno a la tierra que aparece a finales de los años sesenta y que está presente en la actualidad. Como ejemplo relativamente reciente se presenta la imagen (Ilustración 18) de la práctica de un curso impartido en 2015, inspirado por la obra del autor del Land Art Andy Goldsworthy.



**Ilustración 18** Arte, curso, exterior  
Curso impartido el 3 de junio, 2015  
<https://campearte.com/portfolio/land-art/>

Como ya se ha mencionado en este documento, en la segunda mitad del siglo XX, los artistas interesados en desarrollar obras de grandes dimensiones abandonaron el ámbito de la ciudad y buscaron lugares recónditos de la naturaleza para desarrollar su trabajo, como la obra de **Michael Heizer** *Doble Negativo* [*Double Negative*], situada a 130 kilómetros al noreste de Las Vegas. En la Ilustración 19, se presenta

una vista aérea de esta obra de Heizer, en tanto que la Ilustración 20 muestra una perspectiva que permite comparar el *Double Negative* con la escala humana.

**Ilustración 19** Michael Heizer, *Vista aérea de Doble Negativo [Double Negative]*  
1969



<https://www.goodreads.com/review/show/1983049536>

**Ilustración 20** Michael Heizer, *Escala humana de Doble Negativo [Double Negative]*  
1969



<https://www.noshowmuseum.com/es/pb-b/michael-heizer>

Double Negative está compuesta por dos zanjas de 230 y 100 metros de largo, respectivamente, separadas por un barranco, pero alineadas en perspectiva; cada una tiene 9 metros de ancho y 15 de profundidad (LAILACH 2007, 54).

Así, algunos autores buscaron motivos de experimentación espacial e intervención en zonas no habitadas o gestionadas por el hombre, a partir de una necesidad por definir *lugares*, expandir el pensamiento humano a entornos inhóspitos y dejar *huellas* en la naturaleza, aun cuando fueran efímeras, temporales o difíciles de acceder.

Otras obras del Land Art pueden considerarse más íntimas como las de **Richard Long**, en las que no se emplea instrumento alguno. Tal es el caso de la obra *A line made by walking*, que fue una de sus primeras obras, creada al recorrer en repetidas ocasiones un mismo trecho sobre un prado; durante un breve lapso fue visible una línea formada por las hojas de hierbas pisoteadas, que Long denominó: *Una línea hecha al caminar [A Line Made by Walking]*, Inglaterra, 1967 (LAILACH 2007, 70). La acción de Long enfatiza su presencia, dejando huella efímera de sus pasos en el paisaje visitado y guardando registros fotográficos (Ilustración 21).

**Ilustración 21** Richard Long, *Una línea hecha al caminar [A line made by walking]* 1967



[https://www.researchgate.net/figure/A-line-made-by-walking-1967-Richard-Long\\_fig3\\_324899399](https://www.researchgate.net/figure/A-line-made-by-walking-1967-Richard-Long_fig3_324899399)

A su vez, otros autores como **Walter De Maria**, sustraen el acontecimiento natural del sitio para consolidar su obra; de esta manera, instaló en una meseta cercana a Quemado, Nuevo México, en 4 meses, su obra *Campo de Relámpagos [Lightning*

*Field*] (Imagen 22). En ese lugar, fijó verticalmente 400 varas afiladas de acero que funcionan como pararrayos, sobre una superficie desértica de 1 kilómetro de largo, por 1.5 kilómetros de ancho; la separación entre cada barra es de 66 metros y sus puntas están a la misma altura, a casi 6 metros del suelo (LAILACH 2007, 38).

Ilustración 22 Walter De Maria, Campo de relámpagos [The Lightning Field] 1977



<https://www.elfarodehopper.com/lo-bello-de-la-vida-cap-4-una-tormenta-the-lightning-field-1977-walter-de-maria/>

Por otra parte, entre las obras asociadas al diálogo de la acción del autor, su desempeño (*performance*), y los elementos del sitio, (RAQUEJO 1998, 7), se encuentran las creaciones de **Dennis Oppenheim**. En *Anillos Anuales* [*Annual Rings*] (Ilustración 23), cortó sobre la helada superficie del río Niágara, que sirve de

frontera natural y temporal entre Estados Unidos y Canadá, un esquema de los anillos del tronco de un árbol.

**Ilustración 23** Dennis Oppenheim, *Anillos anuales* [Annual Rings]  
1968



<https://es.slideshare.net/rottenart/earthworks-and-landart?ref>

Otras de estas obras precisaron de un proyecto y un equipo instrumental, entre ellas las de Heizer y De Maria, cuyas propuestas se ejemplificaron párrafos arriba, así como las de Robert Smithson, Charles Ross y James Turrell.

En una cantera de arena en el noreste de los Países Bajos, **Smithson** excavó en la costa, inundando los diques resultantes para formar un canal y un embarcadero entrelazados. En el centro de la escultura se encuentra una única roca glaciaria, mientras que la ladera de arriba presenta un sinuoso camino en espiral, una manifestación de la fascinación de Smithson por las espirales y su elusiva promesa de un destino final; la Ilustración 24 ofrece una perspectiva aérea relativamente cercana de esta obra: *Círculos Rotos / Columna Espiral* [Broken Circle/Spiral Hill].



**Ilustración 24** Robert Smithson, *Círculos Rotos/Colina Espiral [Broken Circle/Spiral Hill/IDIS]* Vista aérea próxima Emmen, Holanda 1971

En la Ilustración 25, se puede observar la escala de la obra de acuerdo con el contexto próximo, y da idea precisa de la monumentalidad de la creación.

**Ilustración 25** Robert Smithson, *Círculos Rotos/Colina Espiral [Broken Circle/Spiral Hill/IDIS]* Vista aérea lejana. Emmen, Holanda, 1971



<https://es.slideshare.net/rottenart/earthworks-and-landart?ref=>

A su vez, **Charles Ross** inició a principios de 1971 la obra *Eje Estelar* [*Star Axis*] y sigue en construcción, con fecha de finalización prevista para el 2022 (Ilustración 26). Además de una escultura arquitectónica, se trata de un observatorio a cielo abierto con una estructura de once plantas de altura y 160 metros de ancho.

**Ilustración 26** Charles Ross, *Eje Estelar* [*Star Axis*]  
1971–2022



<http://www.rocagallery.com/es/sky-art>

Por su parte, **James Turrell** diseñó y construyó el *Jardín del Cielo Irlandés* [*Irish Sky Garden*] que consiste en un cráter gigante de tierra y piedra, incrustado en el paisaje de los jardines de Liss Ard Estate (Ilustración 27).

**Ilustración 27** James Turrell,  
*Jardín del Cielo Irlandés* [*Irish Sky Garden*]



<https://publicart.ie/en/main/directory/directory/view/irish-sky-garden/c3d8dc7a8a615d82fb98988577463ede/>

La obra de arte consta de un arco, un largo pasaje megalítico y escaleras que conducen a un cráter de forma ovalada que mide 50 x 25 metros, bordeado de hierba. En el centro del cráter hay un gran pedestal de piedra, similar a un sarcófago egipcio y como puede observarse en la Ilustración 28 aquí es donde el visitante debe recostarse y mirar el cielo, que está enmarcado por los bordes del cráter elíptico.

**Ilustración 28** James Turrell Jardín del Cielo Irlandés [Irish Sky Garden]



<https://galiciangarden.com/irish-sky-garden-de-james-turrell-el-jardin-como-medio-para-observar-el-cielo/>

Otros autores que ejemplifican los entonces innovadores diseños, conceptos, proyectos y empleo de materiales inusitados son **Christo y Jeanne–Claude**, quienes, como ejemplo de sus múltiples creaciones, realizaron la obra *Costa Envuelta (Wrapped Coast)*, a manera de instalación en la que se usaron 92,900 metros cuadrados de un tejido ligero, resistente y permeable de polipropileno, usado comúnmente para reducir la erosión, y 56.3 kilómetros de cuerda de polipropileno para envolver 2.4 kilómetros de la costa australiana y una anchura de entre 46 y 244 metros, cuyas magnitudes se pueden apreciar en la Ilustración 29. Participaron 15 escaladores y un gran número de asistentes que dedicaron en conjunto 17,000 horas de trabajo para el recubrimiento del terreno, tarea en la que el viento implicó un impedimento considerable. La bahía elegida por los autores se encuentra a 14.5 kilómetros de Sidney, Australia.

**Ilustración 29** Christo y Jeanne Claude, *Costa Envuelta [Wrapped Coast]*  
1968–69



Bahía Pequeña, Australia, 92903.04 metros cuadrados. Photo Harry Shunk

La confección, la costura y el transporte del material elevaron mucho el presupuesto estimado inicialmente. A partir del 28 de octubre de 1969, fecha de la inauguración, la costa permaneció envuelta por cuatro semanas (LAILACH 2007, 32). El paseo sobre el envoltorio fue toda una experiencia, el terreno rocoso y desigual, propiciaba resbalones y caídas. El paisaje había sido *re-descubierto* y se hizo notorio cubriéndolo.

Asimismo, la monumentalidad, la búsqueda de espacios no intervenidos por los seres humanos, la fundación de sitios y el empleo de materiales excepcionales, en la relación del arte con la naturaleza, se muestran en la obra de **Nancy Holt**, quien fue una artista norteamericana pionera del Land Art en las décadas de los 60 y 70.

Una de las principales características de su obra está relacionada con las múltiples perspectivas que se pueden tener para observarla y apreciarla. La aproximación del espectador es lo que pone en marcha el juego de combinaciones visuales, dando así origen a la obra misma de diferentes maneras y cuantas veces se interactúe con ella.

Una de sus piezas más conocidas es *Túneles de sol (Sun tunnels)*, consistente en una instalación escultórica que Holt ubicó en el desierto de Utah, y que concluyó en 1976. Se

compone de cuatro cilindros de concreto de cinco metros y medio de largo por dos metros de diámetro, colocados horizontalmente, trazando una gran «X» sobre el desierto.

Estos túneles están alineados en el sentido de la salida y la puesta de sol durante los solsticios de verano e invierno. Los cilindros se encuentran perforados en distintos puntos, siguiendo las constelaciones de Draco, Perseo, Columba y Capricornio. Los agujeros de los cuatro cilindros proyectan el recorrido de la luz por su interior, un desplazamiento que varía constantemente dependiendo de la hora, el día o la estación de año.

Como se muestra en las imágenes de la Ilustración 30, el espectador participa en una especie de secuencia infinita de tomas o lecturas de la obra. Un monumental diálogo entre el observador, la obra en sí y el inabarcable entorno que rodea a ambos: el desierto, el cielo, la luna, el sol, la luz, las sombras... (Garden 2017). *Túneles de Sol [Sun Tunnels]*, se encuentra en el desierto Great Basin Desert, fuera de la ciudad fantasma de Lucin, Utah.

**Ilustración 30** Nancy Holt, *Túneles de Sol [Sun Tunnels]*



<https://galiciangarden.com/los-tuneles-de-sol-de-nancy-holt/>

Por su parte, **Alice Aycock** participó en 1975 en la exposición *Projects in Nature: Eleven Environmental Works*, en la que once artistas presentarían sus obras en un terreno de 50 hectáreas. Aycock expuso *Una red simple de pozos y túneles subterráneos [Project for a Simple Network of Under ground Wells and Tunnels]* (Ilustración 31), consistente en un entramado de pozos y túneles subterráneos que requirieron seis canalizaciones efectuadas con bloques de concreto (LAILACH 2007, 28).

**Ilustración 31** Alice Aycock, *Una red simple de pozos y túneles subterráneos* [Project for a Simple Network of Under ground Wells and Tunnels]. 1975



Ubicado originalmente en Merriewold West, Far Hills, Nueva Jersey, 1975. Reconstruido permanentemente en The Fields Omi / Architecture Omi, Ghent, NY, en 2011. Foto: Dave Rittinger (color) <https://masdearte.com/especiales/de-alice-aycock-mary-miss-las-mujeres-del-land-art/>

El área de la obra estaba delimitada por un muro hundido en una zanja; tres túneles no eran accesibles y otros tres servían de paso al sistema subterráneo de canalizaciones. Al levantar la tapa de madera de uno de los túneles y descender por una escalera, el espectador llegaba a un estrecho túnel de 80 cm de ancho y 70 de alto, y solo podía arrastrarse hasta la siguiente abertura o volver atrás (Ilustración 32).

**Ilustración 32** Alice Aycock, *Una red simple de pozos y túneles subterráneos* 1975/2011



Foto: Dave Rittinger (Color) <https://www.aaycock.com/simplenetwork>

Otro ejemplo de artista representativo del Land Art, es **Hamish Fulton**, quien desarrolló con materiales sencillos la peregrinación que llevó a cabo, durante diez días de 1971, a lo largo de los casi doscientos kilómetros que separan las catedrales de Winchester y Canterbury. Así, para crear *The Pilgrims' Way 1971* se valió de la imagen de un profundo sendero en un bosque, empequeñecido por los árboles y la maleza (Ilustración 33).



**Ilustración 33** Hamish Fulton,  
*El camino de los peregrinos 1971*  
[*The pilgrims' way 1971*]

Como artista caminante, no recurrió a tomar o apropiarse de elementos de la naturaleza, sino solo de su imagen, del paisaje, tampoco hizo una detallada descripción o documentación fotográfica de las regiones por las que pasaba: sobre todo zonas vacías y más bien desoladas, como la ruta peregrina de Kent, las líneas peruanas de Nazca, los senderos de Escocia, las cordilleras de Nepal y el Tíbet o los páramos de Dakota del Sur. Caminar no era para Fulton únicamente un medio para conocerse a sí mismo, sino también un acto artístico en sí y ha constituido una constante en su trayectoria (LAILACH 2007, 44).

Las fotografías paisajísticas de Fulton destacan por ser muy poco placenteras. En la elección de motivos, transmiten al espectador una sensación inhóspita, apenas si pueden identificarse momentos narrativos. Ha fotografiado caminos y senderos desiertos, que se pierden en el fondo sin un punto de fuga.

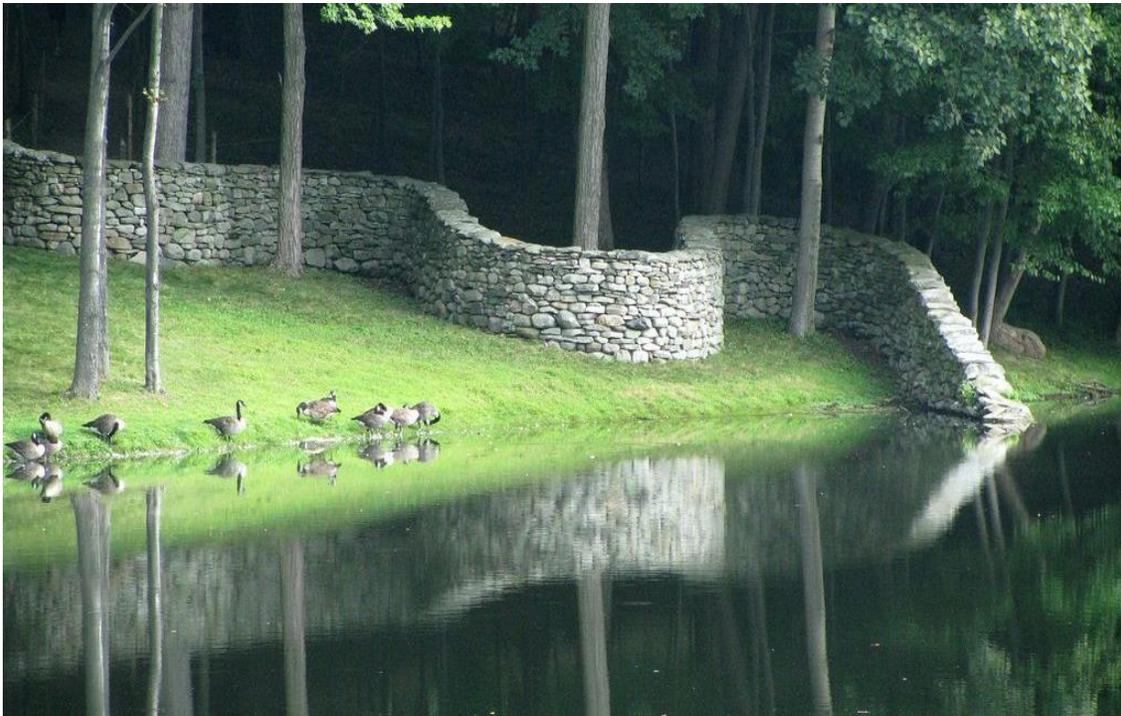
Un representante más del Land Art es **Andy Goldsworthy**, quien ocupó dos años en la construcción de 700 metros de muro de roca de la obra *Muro del rey Tormenta* [*Storm King Wall*], en el Storm King Art Center, institución que gestiona un amplio parque de escultura

contemporánea en Mountainville, estado de Nueva York y en la cuenca del río Hudson (Ilustración 34).

Para la realización de la obra hizo una amplia exploración de terreno, con la que localizó restos de antiguos muros. Mediante varios esbozos generó la idea de partir de estructuras halladas para erigir de nuevo el muro con las piedras originales y así establecer una conexión entre los árboles crecidos sobre los restos de mampostería.

El primer tramo del muro serpentea entre el bosque, siguiendo el trazo del muro original junto a un arroyo cercano. Da la impresión de que el muro se zambulle en el arroyo, puesto que se pierde paulatinamente bajo la superficie del agua y reaparece de nuevo en la otra orilla.

**Ilustración 34** Andy Goldsworthy, *Muro del Rey Tormenta [Storm King Wall]*



<https://www.artsy.net/artwork/andy-goldsworthy-storm-king-wall>

Al otro lado, el muro asciende una pendiente, cruza un sendero y tras atravesar diversos prados termina junto a una carretera. Esta segunda parte de la escultura se corresponde con el trazado de diversos muros registrados en mapas históricos pero de los que no han quedado restos (LAILACH 2007, 50). La temporada de nieve causa un especial efecto

visual del muro serpenteando entre los árboles, como se puede apreciar en la Ilustración 35.



**Ilustración 35** Vista Nevada de Storm King Wall

<https://br.pinterest.com/pin/345721708882954664/>

Andy Goldsworthy reinterpreta el mundo mediante la geometría natural. Círculos, espirales o líneas son diseñadas con materiales como piedras, madera, flores o témpanos de hielo (Ilustración 36). Los paisajes que le han rodeado, los campos, los cercados o los bosques son los elementos que permiten comprender sus creaciones efímeras. En el devenir de la naturaleza brilla la libertad en la que se manifiesta su obra, de la que da testimonio la fotografía (CUÉ 2017).

**Ilustración 36** Andy Goldsworthy, Juegos naturales



<https://rz100arte.com/arte-ninos-land-art-crear-la-naturaleza/juegos-naturaleza-nios1>

Hasta este punto, es posible tener una apreciación general de la concepción y formalización en que los artistas del Land Art se relacionaron con la naturaleza; se han ejemplificado e ilustrado las características de algunas de las intervenciones más significativas en la naturaleza, transformando o revalorando el paisaje, como soporte y producto de sus obras. Como señala Nils Udo: *“Al final, todo mi trabajo se limita a revelar lo que ya existe, a mostrar un espacio.”* (NILS-UDO 2006)

En el siguiente apartado, se realizará el análisis de las técnicas y los materiales que emplearon estos artistas para sus creaciones, es decir la forma concreta en que se impactó al ambiente con pretensiones estéticas y que resultaron en formas de concientización con respecto al cuidado del medio.

## **2.2. Land Art, técnicas y materiales**

Land Art implica un conjunto de creaciones que irrumpieron en la historia de la escultura con propuestas que toman la naturaleza, el ambiente, al autor y al propio espectador como parte de la obra misma. Según Álvarez Campana:

*Land Art puede considerarse como un conjunto que abarca todas las manifestaciones del arte de la tierra en el sentido más amplio (desde las earthworks más tempranas a finales de los años sesenta del siglo XX, hasta las últimas manifestaciones de arte ecológico o medioambiental)* (ALVAREZ-CAMPANA G. 2016, 174).

Como se vio en el apartado anterior, los artistas del Land Art “hicieron suyo” el paisaje para mostrarlo al mundo de una manera redimensionada, el paisaje, por principio, es construido culturalmente, es vivencial, es transitorio, es transformable, es recuperable, es *aparentemente* destructible para ser en realidad reconfigurado y es degradable para ser revalorado e incluso reconstituido.

Para la realización de las intervenciones en la naturaleza, los artistas del Land Art emplearon diversos materiales y técnicas; al respecto, algunos autores han formulado propuestas de clasificación de las obras del Land Art, de acuerdo con una variedad de criterios; entre dichos autores se encuentran:

- **Robert Irwin**, quien en su ensayo *Ser y circunstancia: apuntes hacia un arte condicional* plantea que las obras se pueden clasificar de acuerdo con las relaciones que pueden tener con su entorno, en orden creciente de intimidad, y pueden ser de: **ubicación dominante**, aquellas obras que no tienen relación particular con sus emplazamientos; **ubicación ajustada**, las obras que hacen *concesiones* al emplazamiento con respecto a la escala, colocación, adecuación de la forma; **ubicación específica**, las obras que se conciben tomando en cuenta el sitio, el cual se referencia con respecto a la creación del autor, y **ubicación condicionada/determinada**, son obras determinadas por el sitio.
- **Tonia Raquejo**, quien clasifica los trabajos del Land Art en tres grupos: obras que están **conectadas esencialmente a la acción** y al *performance*, como las de Oppenheim; obras que **precisan de un proyecto y un equipo instrumental y son monumentales**, como las creaciones de Smithson, Heizer, De Maria, Ross y Turrell, y las **obras más íntimas**, como las de Richard Long, que se oponen a las anteriores en tanto que parecen ser producto de instrumental nulo, bajo el supuesto de que “uno se las arregla con lo que tiene” y su relación con el entorno es mítica (RAQUEJO 1998, 7-8).
- **Stephanie Ross**, que propone una taxonomía de cuatro categorías: *Expresiones masculinas* que cambiaría a **Expresiones de género**, sin dar mayor explicación al respecto y a la que corresponden obras de Heizer, Smithson, Walter De Maria, Nancy Holt, Mary Miss y Turrell; **Expresiones efímeras**, en la que se inscriben los trabajos de artistas como Singer, Long y Goldsworthy; **Obras de performance**, en la que se inserta el proyecto que Dominique Mazeaud titulada *The Great Cleasing of the Rio Grande*, así como creaciones de Ana Mendieta, y **Paisajes y protojardines**, que incluye la obra de Alan Sonfist *Time Landscape*.
- **Kastner**, que propone una clasificación de *operadores artísticos* y de sus *operaciones artísticas* en los trabajos del arte en la tierra. Establece cinco rubros en los que clasifica las mencionadas *operaciones artísticas*: 1) Integración, 2) Interrupción, 3) Implicación, 4) Realización, 5) Imaginación. Álvarez integró una tabla que sintetiza la propuesta de clasificación de Kastner (ALVAREZ-CAMPANA G. 2016, 178-179). En dicha tabla relaciona estas *operaciones*

*artísticas* con aspectos propios de las creaciones del Land Art: PAISAJE, MATERIALES, INFLUENCIA, RELACIONES, DIMENSIONES Y TÉCNICAS:

Clasificación de las Obras de Land por Kastner (ALVAREZ-CAMPANA G. 2016)

|  | INTEGRACIÓN  | INTERRUPCIÓN   | IMPLICACIÓN   | IMAGINACIÓN  | REALIZACIÓN  |
|--|--|--|---|--|--|
| P<br>A<br>I<br>S<br>A<br>J<br>E                | Manipulan el paisaje como si se tratase de un auténtico material.  | Los artistas emplean sustancias y tecnologías para acotar, poner en movimiento o aprovechar elementos naturales; también interrumpen el paisaje llevando su tierra a la galería.   | Los artistas pueden emplear su cuerpo para marcar el paisaje; que puede ser mostrado como una zona de invasión o de exclusión.                | Los artistas realizan obras que toman el medio natural no como una materia física sino como una metáfora o un significante; como un repertorio de símbolos.  | Los artistas indagan en la naturaleza como un sistema dinámico e interactivo.  |
| M<br>A<br>T<br>E<br>R<br>I<br>A<br>L<br>E<br>S | Los artistas añaden, eliminan o desplazan materiales naturales locales.  | Empleo de materiales no oriundos sino fabricados por el hombre.  | Algunos artistas emplean su propio cuerpo para establecer un vínculo <i>performativo</i> con el entorno orgánico.                             | El artista trabaja con el medio natural como un concepto, como construcción óptica o elaboración lingüística.  | Desde la escultura hasta la performance  |
| I<br>N<br>F<br>L<br>U<br>E<br>N<br>C<br>I<br>A | Minimalismo. Énfasis en la materialidad, geometrías elementales y localización.                                      | Los artistas hacen hincapié creciente en las cualidades transgresoras de la actividad para cuestionar la definición de lo que es natural.  | Parte de estas obras están inspiradas en las estrategias del arte conceptual algunos emplean palabras para sustituir una imagen de la tierra. | Algunas obras recuerdan a los arquitectos paisajistas de los antiguos jardines, en los que la actividad de plantar, la estatuaria, formaban parte de la rica iconografía.  | El Land Art implicó la investigación del medio ambiente como ecosistema y depositario de realidades sociopolíticas.  |
| R<br>E<br>L<br>A<br>C<br>I<br>O<br>N<br>E<br>S | Las obras hacen patente la relación entre las características de un lugar y la prueba de la intervención del hombre. | Las obras conjugan entorno y actividad humana; al tiempo que la critican, participan en el tipo de explotación terrestre que se lleva a cabo en el desarrollo industrial y urbano. | Las obras se centran en el artista como individuo que actúa en una relación personal con la naturaleza  | Las obras conciben el medio natural como un concepto, y contemplan el medio ambiente como un relato histórico que proporciona un repertorio de símbolos llenos de fuerza que pueden utilizarse para describir la sociedad contemporánea. | Las obras muestran cómo las relaciones humanas con el entorno natural están basadas no sólo en la percepción y en el deleite, sino también en la explotación y la destrucción. |

|   | INTEGRACIÓN   | INTERRUPCIÓN   | IMPLICACIÓN  | IMAGINACIÓN  | REALIZACIÓN  |
|---|---|--|--|--|--|
| D<br>I<br>M<br>E<br>N<br>S<br>I<br>O<br>N<br>E<br>S | De dimensiones a menudo monumentales, simulan las extensiones espaciales en que se localizan                              | Las obras se extienden hasta cubrir grandes dimensiones del propio medio ambiente  | El tamaño de las obras está en relación con las formas humanas; otros reaccionan contra la monumentalidad realizando gestos transitorios y efímeros (Tiempo)   |  |  |
| T<br>É<br>C<br>N<br>I<br>C<br>A<br>S                | Datan del origen (años sesenta) apoyadas en las técnicas de trazo de señales, el corte, la aglomeración o la reubicación. | Emplean sustancias y estructuras manufacturadas, o máquinas y tecnologías para acotar, poner en movimiento o aprovechar elementos naturales como líneas de costa o relámpagos. | Establecen vínculos <i>performativos</i> ; realización de gestos transitorios y efímeros (una escultura puede consistir en un artista dando un paseo por un campo), marcar el paisaje con el cuerpo. | El medio natural se concibe como un concepto que puede adoptar la forma de un diagrama, una frase o una fotografía; procedimientos de medición como los mapas y los topónimos son deconstruidos. | Van desde la escultura hasta la performance y presentan respuestas que combinan una crítica incisiva con estrategias prácticas y redentoras. |

Se considera adecuado mencionar que esta última clasificación resulta interesante por la cantidad de aspectos que toma en cuenta; esta tabla, sin constituir precisamente una clasificación cuyas categorías sean excluyentes, ofrece una amplia panorámica de la diversidad que representa Land Art como producción escultórica en el paisaje.

Evidentemente, las clasificaciones anteriores permiten aseverar, sin lugar a dudas, que Land Art tiene una vinculación inexorable con el ambiente; que la naturaleza es su motivo, el objeto de su desarrollo procesual y su finalidad, que por necesidad impacta al ambiente y que hay una diversidad de formas de realización de este impacto. Sin embargo, es pertinente destacar que el impacto en el medio de esta expresión artística dista de la forma tradicional en que la escultura *depredaba* canteras de roca, mármol o granito, para sustraer bloques que se convertirían en asombrosas réplicas de la sublime idea de belleza nacida del pensamiento y el talento de los creadores.

Por lo tanto y en congruencia con los fines de este texto, a continuación analizaremos los recursos concretos –materiales y técnicas– empleados por los creadores del Land Art y que establecen, por una parte, la distancia con la escultura tradicional en la forma de impactar en la naturaleza, y por otra parte, cómo su hacer destaca la experiencia estética con respecto al paisaje y promueve la conciencia sobre la naturaleza.

Por lo anterior, se propone una clasificación de las obras del Land Art con cuatro categorías, por el tipo de materiales y técnicas que se emplearon en su creación: el **cuerpo**, **materiales autóctonos**, **materiales alóctonos** y **la combinación de estos dos últimos**.

| Clasificación de obras de Land Art por el tipo de materiales empleados                    |  |  |  |
|---|--|--|--|
| El cuerpo   | Materiales autóctonos  | Materiales alóctonos                               | Materiales combinados                                    |
| Empleo del propio cuerpo del autor como recurso básico para dejar su huella en la Tierra. | Empleo de los materiales disponibles en el propio lugar de intervención. | Empleo de recursos ajenos al lugar de intervención | Empleo de materiales autóctonos y alóctonos en una obra. |

Destaca —por su perspectiva radical con respecto a la materialización, formalización o realización de las obras— la idea de Smithson, quien considera la posibilidad de desmaterializar el arte, hasta llegar al punto en que pueda realizarse tan solo con la mirada:

*Un gran artista puede realizar arte simplemente con lanzar una mirada. Una serie de miradas podrían ser tan sólidas como cualquier cosa o lugar, pero la sociedad continúa estafándole al artista su arte de mirar, valorando sólo los objetos de arte (RAQUEJO 1998, 14).*

Un componente de la creación estética del Land Art multicitado en este trabajo es el carácter efímero de las obras, ya que no se hacen de una vez, en una forma y para siempre. Las condiciones ambientales, los fenómenos meteorológicos o telúricos, los procesos de degradación orgánica o la dinámica de la propia geografía del terreno convierten al tiempo en un *operador*, *interventor* o participante del proceso creativo de las esculturas del Land Art, que en su gran mayoría comparten.

De esta manera, las obras del Land Art comparten características como: la vuelta a la naturaleza, una virtual negación del objeto artístico de la modernidad, economía de medios heredada directamente del minimalismo, negación del espacio expositivo como la galería o el museo, y por lo tanto, el rechazo al sistema economicista o mercantil del arte. Estas características se dan con diferente intensidad en las distintas manifestaciones, algunas llegando a disolverse por completo como en el caso de la desvinculación del sistema bursátil del arte.

### **2.2.1. El cuerpo**

La producción de obras artísticas en el paisaje con el cuerpo del propio artista, como único material o herramienta, constituyó un hecho sin precedentes en la historia del arte.

Este tipo de obras se basan en la 'simple' actividad humana del caminar, palabra derivada del latín vulgar *caminus*: PASO, que, a su vez deriva del latín *PASSUS*, y que refiere al 'movimiento del pie cuando se va de una parte a otra', derivado de *PANDLLRE* 'extender'. Actividad que, de acuerdo con López de Juambelz, como bípedo en posición erguida otorga al ser humano algunas ventajas sobre las demás especies en el mundo (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2008, 7), como la posibilidad de *extenderse*, de proyectarse en el espacio y el tiempo, de ahí la significatividad que los artistas otorgan a esta acción como fuente de motivo, concepto y realización para su obra.

De todas las propuestas de los artistas del Land Art, el andar como práctica estética es la más radical y, aunque resultó novedosa en los sesentas, la caminata tiene antecedentes en la historia como *fórmula* para la solución de conflictos de diversa índoles, como de supervivencia, intelectuales, éticos e incluso estéticos, aunque no referidos a la creación escultórica.

Rousseau, por ejemplo escribió, entre 1776 y 1778, el libro *Ensoñaciones del paseante solitario*, Kierkegaard aludió al caminar como una acción diaria que proporciona bienestar y salud, además de considerarlo el estado en el que nacen las mejores ideas (RUIZ DE SAMANIEGO, A. 2007, 53). Nietzsche aseguraba que

la filosofía no era otra cosa que poder pensar al aire libre y en su libro *Ecce Homo* estableció que “*hay que sentarse lo menos posible; no hay que creer en ningún pensamiento en cuya génesis no intervengan también los músculos*” (RUIZ DE SAMANIEGO, A. 2007, 55).

Poetas como Baudelaire, Robert Walser, Antonio Machado y Jodorowsky hicieron del caminar la experiencia que contribuiría a su creatividad. El propio Santiago Ruiz de Samaniego asevera que las palabras se incorporan en el paso asociado a la respiración y saturado de pensamiento.

Uno de los ejemplos más representativos de esta forma de materializar el concepto de una obra es la propuesta de Richard Long. Este autor empleó como materiales, herramientas y técnica para intervenir el paisaje el acto de caminar y los elementos naturales trillados con su acción. En este documento, consideramos que es la formalización más íntima de un artista al incidir en el espacio.

Es íntima porque no media elemento adicional alguno entre el sujeto físico artista y el material soporte u objeto de su intervención para dejar la huella de la incidencia del autor. “*La fuente de mi trabajo es la naturaleza. Me valgo de ella con respeto y libertad [...] Me gusta el arte simple, práctico, emocional, tranquilo, vigoroso. Me gusta la simplicidad de caminar*” (LAILACH 2007, 70). En la Ilustración 37 podemos observar a Long en el Galician Garden, en un proceso de realización o materialización de una obra. Es posible considerar que sus motivos son eminentemente personales e introspectivos.



**Ilustración 37** Richard Long, *Una línea hecha al caminar [A line made by walking] Jardín en Galicia*

<https://galiciangarden.com/a-line-made-by-walking-de-richard-long/>

Podemos afirmar que las creaciones artísticas inscritas en las propuestas del Land Art coinciden con el planteamiento de Heidegger, en su ensayo *El arte y el espacio* (HEIDEGGER 1969, 33), en el sentido de que “*las esculturas producen el lugar*”. Sin embargo, las intervenciones generadas a partir del solo desplazamiento del cuerpo del autor constituyen el espacio *per se*, precisamente, en paisaje –en un lugar que atrae la atención del espectador hacia algo, tal vez visto muchas veces o por un gran número de individuos pero reconfigurado para ser mirado y admirado.

Raquejo sostiene que las obras de Long en cualquiera de sus expresiones (Ilustración 38) “*parecen mantener un diálogo interno con el entorno: no transforman la naturaleza mediante la perforación, excavación o la inclusión de elementos extranjeros, ni siquiera añaden nada nuevo; son literalmente parte de ella*” (RAQUEJO 1998, 69).

**Ilustración 38** Richard Long, *Caminando una línea en Perú [Walking a Line in Peru]* 1972



Fotografía colección del artista

<https://dibujoetsamadrid.wordpress.com/2018/03/24/ampliando-nuestras-referencias/walking-a-line-in-peru-1972/>

Hamish Fulton ha sido otro creador del Land Art que realiza su obra con su cuerpo, al efectuar largas caminatas. Ha viajado por 24 países, recorriendo cientos de kilómetros. En la exposición *Hamish Fulton. Walking east* de una muestra de su obra, realizada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), del 30 de

octubre de 2021 al 20 de febrero de 2022, y extendida del 24 de marzo al 4 de septiembre de 2022, en el Museo de la Universidad de Navarra, Fulton afirmó que su trabajo tiene dos vertientes: “*La primera es la experiencia física de estar andando por distintas zonas, incluso por las salas de exposiciones, y la segunda es la materialización de pensamientos y sensaciones que experimenté mientras recorría esas zonas*” (FULTON 2022).

El comisario de la muestra, Pepe Benlloch, expresó que el trabajo de Fulton “*describe el entorno natural y cómo lo acompaña en sus viajes*” y que “*reivindica la naturaleza, el paisaje y el planeta*” dado el respeto que muestra por el camino y “*el cuidado [que tiene] por dejar todo como está después de pasar por esos sitios*”. En esta muestra, el artista exhibe dibujos, ilustraciones, fotografías realizadas en diferentes puntos de Europa, Canadá, Australia, Nepal, el Tíbet, de sus caminatas, además de mapas sin fronteras, como se exhibe en la Ilustración 39, murales coloridos con textos en inglés, euskera y gallego que invitan a reflexionar o exponen críticas (FULTON 2022).

**Ilustración 39** Detalle de una de las composiciones expositivas de Hamish Fulton, *Caminando hacia el Oriente* [Hamish Fulton, *Walking East*] 2022



Fotografía cortesía del CGAC

Las obras de Richard Long y Hamish Fulton ponen de manifiesto: la sensibilidad con respecto al medio, el cuidado de la naturaleza y el llamado al espectador a admirar, sin depredar, y a hacer conciencia de la forma en que la presencia humana transforma la naturaleza. Según se afirma en la reseña de la exposición en Galicia, el artista...

...busca provocar una mirada crítica hacia el entorno y los ecosistemas amenazados [...] Junto a ese interés por la naturaleza, se unen preocupaciones por la crisis climática, las migraciones y la ecología, que están presentes en sus obras y en su discurso. (FULTON 2022)

Es posible distinguir diferencias entre los trabajos de Long y los de Fulton, pero una de ellas es fundamental: para Fulton, el cuerpo es un elemento perceptivo, en tanto que para Long el cuerpo es una herramienta de trabajo. Sin embargo, al respecto, conviene asumir el planteamiento de Francisco Javier Delgado Baena — quien obtuvo con su texto “Arte y Naturaleza. El Land Art como recurso didáctico. Documentación”, el primer premio de los *XXIV Premios Antonio Domínguez Ortiz*, organizados por la Consejería de Educación de Andalucía—, en el sentido de que ambos autores coinciden absolutamente con la idea de Gassendi, un filósofo contemporáneo de Descartes, y cuyo pensamiento fue plasmado en una roca del camino a una serie de santuarios realizados por Herman de Vries (Ilustración 40), en Roche Rouse, Alpes de Provenze: ***ambulo ergo sum*** [camino, luego existo]

**Ilustración 40** *Ambulo ergo sum*



Creado por Javier Guillermo Merchan Basabe (2000)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambulo\\_ergo\\_sum\\_Roche-Rousse\\_territoire\\_dignois\\_France.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambulo_ergo_sum_Roche-Rousse_territoire_dignois_France.jpg)  
[https://www.researchgate.net/figure/Ambulo-ergo-sum-2000\\_fig2\\_323671916](https://www.researchgate.net/figure/Ambulo-ergo-sum-2000_fig2_323671916)

Otra artista que hizo de su cuerpo el material de su obra para dejar huella en la tierra fue Ana Mendieta. La inserción de esta artista cubana en el Land Art se puede apreciar en su serie *Siluetas*, una colección de obras que solamente fueron presenciadas por la tierra y la artista. El ejemplo típico de las obras de esta autora se encuentra en la Ilustración 41, denominada *Imagen de Yagul*.

**Ilustración 41** Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*  
1973.



[The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, vía Galerie Lelong & Co.]

**Ilustración 42** Ana Mendieta, *Sin título [Untitled]* (serie *Siluetas*, México)  
1976.



© The Estate of Ana Mendieta Colección. Cortesía Galería Lelong, New York.

Sus creaciones fueron contadas a través de videos y fotografías, en los que Mendieta moldeaba su propio cuerpo en diferentes paisajes, y junto con materiales elementales, como la sangre, fuego, tierra y agua, exploró el vínculo entre la naturaleza y la forma humana. La artista creó performances viscerales y esculturas efímeras con la *combinación* tierra-cuerpo que representan rituales con metáforas sobre la vida, la muerte, el renacimiento y la transformación espiritual, ella afirmó que quería que sus imágenes tuvieran poder, tuvieran magia y que para ello tenía que trabajar directamente con la naturaleza. (ROSENTHAL, S. (Curador) 2013). La Ilustración 44 muestra la relación que establecía Mendieta entre la tierra y lo más profundo del ser vital, la sangre misma del ser.

Dicha *combinación*, cuerpo-Tierra, permitió a Ana Mendieta exponer las realidades que vivía cómo mujer y migrante en obras autobiográficas, tocando temas como la identidad, el amor, la violencia, el sexo y la muerte.

La obra *Silueta de cohetes*, mostrada aquí en la Ilustración 43, constituye una dramática exclamación de su ser, de la profundidad explosiva de sus sentimientos, emociones, pasiones y de la gran necesidad por fundir su cuerpo con la Tierra.

**Ilustración 43** Ana Mendieta, *Silueta de Cohetes*  
1976



Foto en color de la Fundación para el Arte Moderno y Contemporáneo  
[http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/artistas/cuerpo\\_en\\_accion/mendieta/h-mendieta.htm](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/artistas/cuerpo_en_accion/mendieta/h-mendieta.htm)

Ana Mendieta conjugó el empleo del cuerpo como elemento perceptivo y como una herramienta de trabajo, y a diferencia de Richard Long y Hamish Fulton, la creadora obliga a su recurso básico, su cuerpo, a asentarse en la Tierra para dejar huella y lograr con la actitud estática un impacto dramático en el espectador.

### **2.2.2. Materiales autóctonos**

Irrumpir en la naturaleza y modificar el paisaje con conciencia estética y sensibilidad por el ambiente parecieran ser compatible únicamente con las propuestas *ambulantes* de Long o Fulton, pero sustentamos en este texto que Land Art, en todas sus expresiones, supone o conlleva el reconocimiento de la estética de la naturaleza y, por lo tanto, el compromiso ético de su preservación.

El principio fundamental del Land Art es alterar de forma artística el paisaje, haciendo que el espectador pasivo se convierta en espectador activo, ya que deja que se mueva alrededor de la obra para descubrir su belleza desde los distintos ángulos.

Precisamente, los autores del Land Art que “cumplen” con este “precepto” del Land Art son aquellos que modifican la apariencia del paisaje con los propios elementos del lugar, orgánicos o inorgánicos; es decir, emplean los materiales autóctonos del sitio.

Para sus trabajos, estos artistas reagrupan, reacomodan, eliminan o desplazan los materiales naturales locales. A este respecto, es oportuno mencionar que John Dewey, filósofo norteamericano que vivió del siglo XIX (1859) al siglo XX (1952) fundamentó el arte como experiencia de vida, y que podríamos considerar un supuesto fundamental y fundacional del Land Art, casi con más de tres décadas de antelación, si tomamos en cuenta que la obra de Dewey data de 1934:

*Siempre que las condiciones sean tales que impidan al acto de producción ser una experiencia en la que toda la criatura esté plenamente viva y en la que posea su vida por medio del goce, el producto carecerá de algo estético [...] Generalmente hay una reacción hostil a la concepción del arte que lo conecta con las actividades de la criatura viviente en su medio. La hostilidad hacia la asociación de las bellas artes con los procesos normales de la vida es una clara señal, un comentario patético y aun trágico, de cómo ésta es ordinariamente vivida (DEWEY 2008, 31).*

La obra de arte, según Dewey, no tenía por qué ser algo separado de la vida, “*aun cuando lo ‘espiritual’ y lo material- estén separados en oposición, deben existir condiciones por las cuales lo ideal sea capaz de encarnarse y realizarse, y eso es todo lo que ‘materia’ significa fundamentalmente*” (DEWEY 2008, 31). Los artistas del Land Art comprendieron y asumieron la importancia de posibilitar la vinculación de la creación artística con la vivencia del espectador, y el empleo de los materiales originarios del sitio de su intervención “ofrecen esta posibilidad como certeza”.

De acuerdo con Michael Lailach (LAILACH 2007, 11), la característica más observable en las obras del Land Art es su integración con el entorno. La inmersión de estos trabajos en la naturaleza implicó algunos condicionantes que definen el Land Art: el paisaje se *convierte* en parte de la obra; las creaciones escultóricas dejan de ser objetos para ver y se tornan espacios para existir; se pierden los límites en las obra, porque al ser el paisaje la obra, y al ser el paisaje el constructo cultural de nuestra mirada, y al ser nuestra mirada y nuestro cuerpo variables, la obra del Land Art *pierde* sus límites. Ya que el Land Art se ocupa del espacio y del tiempo como temas principales, las obras toman un carácter efímero y se acentúa el énfasis en el proceso de creación más que en el objeto terminado.

El ejemplo típico de esta categoría de empleo de materiales autóctonos está representado por Andy Goldsworthy y sus creaciones efímeras logradas con hojas, cortezas, ramas de árboles, plantas o pedazos de hielo.

Goldsworthy señala: “*Mi arte hace que vea de nuevo lo que está ahí*”; por ello realizó sus obras *en concordancia* con el advenimiento de las estaciones del año: las hojas de colores o los carámbanos de hielo los convertía en esculturas sinuosas, en construcciones fugaces que aparecen y desaparecen. En su afán por *estar cerca* de la naturaleza construyó nidos con maderos, figuras cónicas de piedras, líneas de hojas que arrastra el río, círculos de tallos marchitos, líneas de hojas coloridas sobre la hierba o bolas de polvo de óxido de hierro o nieve lanzadas por los aires. Un mosaico de fotografías de las obras de este autor se muestra en la Ilustración 44.

**Ilustración 44,** Mosaico de obras de Andy Goldsworthy



<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/548-andy-goldsworthy-entrevista>

La obra de este creador, dice Lailach es una competición artística con la naturaleza, con la que pretende descubrir la belleza de sus formas a través de un sistema de semejanzas (LAILACH 2007, 48); así, como el artista pretende hacer que se vea lo que está ahí, sólo recurre a los *insumos* que la propia naturaleza le proporciona en el momento en que decide materializar una creación, misma que tendrá una *vida* fugaz y que, en muchos casos, solamente la fotografía daría cuenta de su obra. Ejemplos de esta *fugacidad* es la diversidad de obras realizadas con témpanos de hielo, como la de la Ilustración 45.



*Ilustración 45 Andy Goldsworthy, Hielo fino/hecho en dos días/soldado con agua de goteo de hielo/hueco por dentro [Thin ice/ made over two days/ welded with water from dripping ice/ hollow inside]*

<https://masdearte.com/especiales/andy-goldsworthy-y-el-muro-sinuoso/>

Una obra más de Goldsworthy que recupera los materiales presentes en el sitio es la ya comentada en este documento: *El Muro del rey Tormenta* [*Storm King Wall*] (Ilustración 46), y de la que el propio autor manifestó que es una línea en simpatía con el espacio que atraviesa.



*Ilustración 46 Andy Goldsworthy, Muro el rey Tormenta [Storm King Wall] 1997*

Para realizar esta obra, contó con la colaboración de constructores británicos que levantaron el muro con la técnica de la piedra seca; es decir, piedra a piedra, sin mortero, cal o cemento que las una. Como ya se mencionó, todo esto se realizó con piedras del propio lugar, con un peso aproximado de 1.500 toneladas. El autor evitó incorporar material adicional alguno en el sitio, con lo que constituye una clara muestra de la forma en que se emplean los recursos autóctonos en la ideación y materialización de una obra del Land Art.

Otro autor del Land Art que emplea los materiales del sitio, aunque dicho con mayor propiedad, omite emplear los materiales del lugar retirándolos con maquinaria pesada, es

Michael Heizer, quien excavó y desplazó 244,880 toneladas de arenisca y riolita para lograr su *Double Negative*, puede decirse, solamente reubicando el material del sitio.

Evidentemente, Heizer no tuvo necesidad de incorporar material alguno u otro recurso que no fuera la arena existente en el sitio (Ilustración 47). En 2007, Lailach reportaba que los perfiles definidos de la obra aparecían erosionados y cubiertos de maleza; en algunos puntos se habían derrumbado los bordes de las rampas y se había perdido la perspectiva lineal. El artista no previó un plan para preservar la obra (LAILACH 2007, 54).

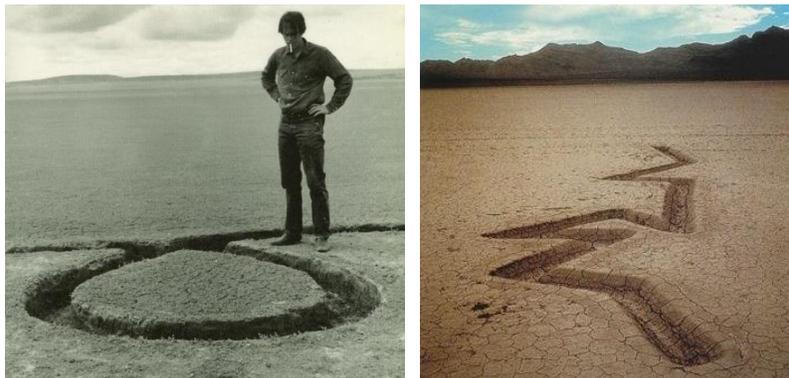
**Ilustración 47** Michael Heizer, *Doble Negativo [Double Negative]*  
1969



[https://jollycontrarian.com/index.php?title=Double\\_negative](https://jollycontrarian.com/index.php?title=Double_negative)

Una obra similar de Heizer, pero de menores dimensiones es *Nueve Surcos en Nevada* [*Nine Nevada Depressions*], en Massacre Dry Lake y consistente en una serie de dibujos que se ubicó principalmente en lagos secos en el estado de Nevada, al sur de Las Vegas (Ilustración 48), y comprendió un movimiento de tierra de aproximadamente 837 kilómetros.

**Ilustración 48** Michael Heizer, *Nueve surcos en Nevada [Nine Nevada Depressions]*



<https://za.pinterest.com/pin/304978206003070978/>

Un ejemplo del propio Heizer en el que empleó los recursos que el mundo le proveyó en ese sitio, es la obra *Túmulos de Efigie* [*Effigy Tumuli*], consistente en cinco esculturas de tierra de gran formato en un promontorio de tierra de aproximadamente 30 metros de alto y alrededor de kilómetro y medio de largo, a orillas del río Illinois, cerca de Ottawa.

Esta obra la erigió en Buffalo Rock, en una antigua mina de carbón a cielo abierto que estuvo funcionando en la década de 1930 y cuyos efectos provocaron un cambio radical en el paisaje, así como la desaparición de una parte importante de la flora y la fauna de la zona a causa de la contaminación del terreno.

Las esculturas integran un parque por el que se puede pasear y representan a cinco animales: una tortuga, una chinche de agua, una rana, un siluro y una serpiente, que solo pueden ser apreciadas desde el aire y, como aparece en la Ilustración 49, el tiempo ha erosionado provocando cierta dificultad para percibir las.

*Ilustración 49* Michael Heizer, *Vista inicial, 1985 y posterior de Efigies de Túmulo* [*Effigy Tumuli*]



<https://www.pinterest.nz/pin/354377064402859555/>

Por otra parte, la obra *Spiral Jetty* de Robert Smithson (Ilustración 50) constituye un ejemplo representativo del Land Art cuya realización corresponde con el empleo de materiales autóctonos, toda vez que utilizó 6,783 toneladas de roca basáltica, rocas, cieno, guijarros, cristales de sal y algas, para elaborar un muelle en forma espiral construido en el Gran Lago Salado de Utah.

**Ilustración 50** Robert Smithson, *Embarcadero Espiral [Spiral Jetty]*



<https://masdearte.com/especiales/la-espiral-jetty-smithson-en-su-laberinto/>

La obra de Smithson fue objeto de críticas por los nacientes movimientos ecologistas de los años 70; sin embargo, como señala Delgado Baena (DELGADO BAENA 2013, 84), “se ha de resaltar la intencionalidad ecologista inicial que los movió a trabajar en la naturaleza, y que ha cuajado hoy en día en muchos sectores, que apuestan por un arte como mediador de las dialécticas humanas”, y al respecto cabe incluir la referencia de Javier Maderuelo a las palabras de Robert Smithson:

*El mundo necesita carbón y autopistas, pero no necesitamos resultados de la explotación minera. La economía, cuando se abstrae del mundo es ciega respecto al proceso natural. El arte puede convertirse en un recurso que sirva de mediador entre el ecologista y el industrial. La ecología y la industria no son caminos de dirección única, más bien deberían ser caminos que se cruzan. El arte puede ayudar a proveer la necesitada dialéctica entre ellos (MADERUELO, Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte 1996, 27).*

No obstante, pese a las acusaciones, muchas de las incursiones artísticas en el entorno, como la de Robert Smithson, buscan una reconciliación entre la naturaleza y los resultados desagradables de la explotación de los recursos naturales como pueden ser las minas. Él propone la intervención artística como punto de encuentro entre dos realidades tan distantes en la sociedad.

Incidir en la naturaleza pretende despertar la conciencia sobre el paisaje. Si el concepto de paisaje resulta de la cultura que posee quien mira y el territorio que observa, entonces pensar en un distanciamiento, una escisión entre la naturaleza y lo humano, nos lleva a las corrientes radicales que *defienden* una naturaleza prístina, salvaje e impoluta donde el ser humano no aparece. Esta actitud se aleja de favorecer una comunión natural entre persona y naturaleza, pues olvida que la persona es también naturaleza en interacción.

### **2.2.3. Materiales alóctonos**

Muchos artistas del Land Art optaron por incidir en el paisaje empleando materiales ajenos al sitio motivo de su intervención. Podría tomarse como una provocación a la perspectiva ecologista; sin embargo, y resulta paradójico, la motivación y concepciones de sus acciones se orientaron por la idea ambiental de llamar la atención del público hacia sitios que por cotidianos eran inadvertidos sino ignorados, e incluso descuidados.

Ejemplos de este tipo de obras son las ya referidas en este documento de Christo y Jeanne Claude, cuyas creaciones eran pensadas para lugares específicos que se transformaban gracias a la intervención de los creadores, pero no para modificar su esencia sino para reforzar la percepción que se tenía de los sitios desde un ángulo nuevo. Así, la naturaleza se *desvelaba* después de ocultarla bajo telas, con lo que se descubría la forma y el volumen de elementos cotidianos que pasarían desapercibidos de otra manera.

Su obra *Cortina del Valle [Valley Curtain]*, realizada en Rifle, Colorado, entre 1970 y 1972 fue diseñada para la cresta entre las montañas Grand Hogback Mountain Range. Una franja de aproximadamente 18,600 metros cuadrados de tela de poliamida de nailon naranja suspendida con 27 cuerdas a través de Rifle Gap a una altura de 111 metros, creando una cortina sobre la Autopista 325.

Como en otras de sus obras, participó un equipo que incluía ingenieros, supervisores de obra, 35 trabajadores de la construcción y 64 empleados temporales, entre estudiantes universitarios y trabajadores itinerantes del arte.

En un período de dos años, se fotografió la preparación inicial y las reuniones de planificación del proyecto, así como la construcción con una primera cortina, que fue destruida por los vientos el 9 de octubre de 1971 (Imagen 51), poco antes de que pudiera terminarse. La fabricación y construcción de una segunda cortina final se desplegó con éxito el 10 de agosto de 1972 (Ilustración 52).

**Ilustración 51** Christo y Jean Claude, *Cortina del Valle [Valley Curtain]* 1971



<https://www.nga.gov/research/library/imagecollections/features/christo-jeanne-claude/valley-curtain.html>

**Ilustración 52** Christo y Jean Claude, *Cortina del Valle [Valley Curtain]* 1972



<https://dnamaq.mx/valley-curtain/>

Otras obras de Christo Javacheff y Jeanne Claude son las *Islas rodeadas* (Ilustración 53) y *Arboles envueltos en Suiza* (Ilustración 54).

**Ilustración 53** Christo y Jean Claude, Islas rodeadas, Florida, 1983



**Ilustración 54** Christo y Jean Claude, Árboles envueltos en Suiza, 1998



<https://elojoenelcielo.com/tag/christo-javacheff-eduardo-chillida/>

Realizaron instalaciones en otros países, como en 1974, cuando envolvieron en polipropileno una sección de 250 metros de largo de la Muralla Aureliana de Roma, Italia; en 1985, cubrieron el Puente Nuevo en París; en 1995, forraron el edificio del Reichstag en Alemania; en 1998, hicieron lo mismo con el Palazzo Bricherasio de Turín, Italia. También construyeron una cortina de 39 kilómetros de largo, llamada *Valla para correr* [*Running Fence*], en la comuna francesa de Marin en 1973 (Ilustración 55). Christo Vladimirov Javacheff y Jeanne-Claude Denat de Guillebon formaron un matrimonio de artistas cuya obra se caracterizó por constituir una propuesta inaudita por su forma y sus dimensiones monumentales.

**Ilustración 55** Christo y Jean Claude, Valle para correr [*Running Fence*] 1972 – 1976



5,5 metros de altura, 39.4 kilómetros de largo, se extiende de este a oeste por la Autopista 101, al norte de San Francisco, Cal., siguiendo las colinas y descendiendo hacia el Océano Pacífico en Bodega Bay.

<https://christojeanneclaude.net/artworks/running-fence/>

Otro autor del Land Art que intervino el paisaje insertando materiales externos al sitio fue Carl Andre, cuya obra *Log Piece, Aspen 1968* [*Pieza de madera, Aspen 1968*] consistió en la instalación temporal de 21 troncos de madera de 35 a 40 cm de largo cada uno, en un bosque (Ilustración 58). Aunque el material empleado en esta instalación en el bosque era madera, no puede decirse que corresponda con materiales propios del sitio, dado que era madera procesada y pulida, técnica que aplicaría de manera reiterada en otras creaciones, incluso en salas de exhibición.



**Ilustración 56** Carl Andre, *Pedazo de Registro [Log Piece]*  
Aspen 1968

<https://www.pinterest.es/jjrral/land-art/>

Andre se opuso a la monumentalidad y prefirió hacer una escultura extendida horizontalmente, a ras del suelo, empleando materiales diversos como canteras de granito, metales, maderas, concreto. La elección de materiales industriales de construcción para sus obras corresponde con la idea de llevar a cabo un procedimiento constructivo, buscando eliminar todo lo aditivo, así como las impurezas y lo decorativo; tampoco emplea recursos adhesivos o aglutinantes.

En una entrevista para el periódico El País, poco antes de la inauguración de la muestra retrospectiva de su obra: *Carl André: escultura como lugar, 1958–2010*,

inaugurada el 4 de mayo de 2015, en el Museo Reina Sofía, en Madrid, el artista expresaba, en referencia a la idea minimalista de su obra y a su afición por los materiales que empleaba:

*Mi madre siempre quiso que yo le esculpiera una gaviota y yo le decía: 'Conozco a otros artistas que te pueden hacer eso, pero yo no' y ella se ponía a llorar, mi padre tampoco entendía lo que yo hacía, pero le diré una cosa: de él heredé mi amor por los materiales (ANDRE 2015).*

Patricia Johanson fue otra artista de Land que se pronunció por realizar intervenciones también a ras de suelo y con materiales alóctonos al sitio objeto de su intervención. De acuerdo con lo expresado por la propia artista, cuando construyó una de sus obras más representativas del Land Art, *Campo de Ciro* [Cyrus Field], en 1970 (Ilustración 57):

*...quería hacer algo que incorporara el mundo natural, reunirlo en lugar de desplazarlo... Mármol, secuoya y bloques de cemento se desplazan por más de una milla a través del bosque... Debido a la escala del proyecto y su íntima relación con el mundo vivo... tienes que descubrirlo paso a paso mientras caminas por el bosque (JOHANSON 1992).*

**Ilustración 57** Patricia Johanson, *Campo de Ciro* [Cyrus Field]  
1970



Para la publicación electrónica *LALI Iniciativa Latinoamericana para el paisaje*, en septiembre de 2013, la propia Johanson manifestó que desde los años sesenta comenzó a explorar la idea de que los diseños pueden ser estéticos, ecológicos y funcionales. Estas propuestas que sugieren soluciones a los problemas ambientales,

mientras convierten grandes proyectos de ingeniería en paisajes públicos, “*Hoy tengo el privilegio de construir algunos de ellos*” (JOHANSON 2013).

Es así que, lejos de *contaminar* o *degradar* el paisaje con la incorporación de materiales y técnicas ajenos al lugar, transforma, enriquece y preserva el medio natural. Un ejemplo de esta intencionalidad y que, no obstante los años transcurridos desde la década de los años sesenta, en la obra de esta artista en Fair Park Lagoon, 1981 – 1986 *Pteris multifida* (Ilustración 58), en Dallas Texas, se distinguen las ideas genéricas del Land Art por admirar el paisaje y transformarlo para hacer conciencia sobre la estética natural y su preservación.

**Ilustración 58** Patricia Johanson, *Pteris multifida* en Fair Park Lagoon  
1981 – 1986



El proyecto *Fair Park Lagoon* en Dallas, Texas, constituye un ejercicio multi y transdisciplinario, en el que las artes y las ciencias ecológicas colaboraron en la restauración de un área natural degradada. El diseño de Johanson creó caminos curvos con afloramientos que sirvieron como miradores y áreas públicas para sentarse. Finalmente el *Fair Park Lagoon* fue adoptado por el Museo de Historia Natural de Dallas como una exhibición viviente.

Por su parte, la artista Alice Aycock realizó sus primeras obras como estructuras específicas del sitio, construidas con madera, piedra y tierra que se basaban tanto

en los recuerdos de la infancia como en alusiones a la historia y la arquitectura antiguas.

A fines de los setentas, sus fuentes se ampliaron para incluir referencias literarias, a menudo acompañadas de textos crípticos y elusivos, e inició la incorporación de acero y otros componentes alóctonos que evocaban la industria, lo que reflejaba sus investigaciones sobre el poder y la poesía de la máquina y el misterio de las fuerzas metafísicas.

Es así que creó una de sus obras más vinculadas al Land Art: *Una red simple de pozos y túneles subterráneos* [*Project for a simple network of underground wells and tunnels*] (Ilustración 59), referido con anterioridad en este documento y consistente en un entramado de pozos y túneles subterráneos que requirieron seis canalizaciones efectuadas con bloques de concreto.

Según el catálogo de la exposición que presentaba estaba dicha obra, la red de pozos y túneles implicaba numerosas alusiones a producciones del cine mudo, la literatura y la historia del arte, con las que asignaba una diversidad de significados a su obra; refería, asimismo, escenas de la película *Nosferatu*, de Friedrich *Wikhelm* Murnau; de la novela *Ella*, relato de aventuras de H. Ridder Haggard, así como de la novela de Edgar Allan Poe *La fosa y el péndulo*, además de historias antiguas de espacios misteriosos, tumbas y búnkeres (LAILACH 2007, 28).

**Ilustración 59** Alice Aycock, *Una red simple de pozos y túneles subterráneos* [*Project for a simple network of underground wells and tunnels*]



<http://lines-between.com/hudson-art-omi/>

Es posible afirmar que Aycock *encontró* en los materiales alóctonos la posibilidad de intervenir de manera significativa el paisaje, otorgando sentidos diversos y una gama amplia de perspectivas a su obra, dada la multi-referencialidad que dichos materiales permitieron *descubrir* en su creación.

La incorporación de materiales *ajenos* al sitio de intervención nos ha mostrado una dinámica de interacción del paisaje con *cuerpos extraños* que lo resaltan, lo reubican y lo proyectan en la perspectiva del propio creador y su espectador. Es claro que dicha incorporación no es aleatoria, constituye y se asocia con un motivo, un concepto y una realización material en total congruencia.

Así, la estética del Land Art corresponde más que con la estética de las formas con la comprensión y la estética de los procesos.

#### **2.2.4. Materiales autóctonos con alóctonos**

Las obras del Land Art también combinaron el empleo de materiales alóctonos y autóctonos logrando efectos con esta complementación que impactan la percepción del espectador y enaltecen el valor estético del paisaje.

Un ejemplo de esta clasificación de las obras del Land Art, lo encontramos en la combinación de los cilindros de concreto dispuestos en cruz que Nancy Holt (*Túneles de Sol* [*Sun Tunnels*]) estableció, entre 1973 y 1976, en el Gran Desierto de la Cuenca, en el noroeste de Utah– que permiten, como se observa en la Ilustración 61, periódicamente, *capturar* un material autóctono –la luz del Sol– enmarcándola en dichos túneles.

**Ilustración 60** Nancy Holt, Túneles de Sol [Sun Tunnels  
1978



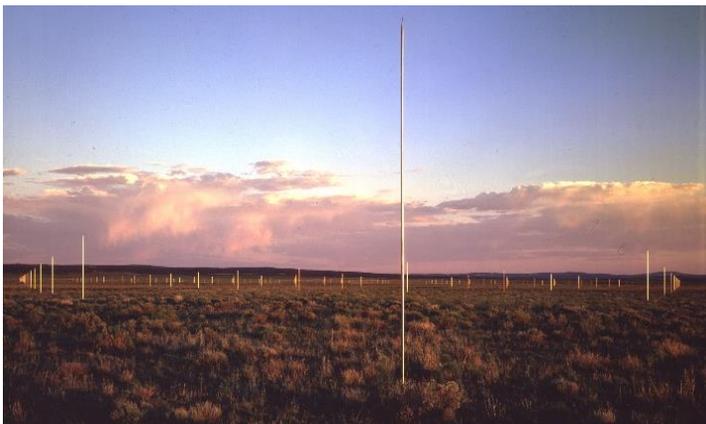
<https://kutv.com/news/local/gallery/beautiful-utahs-sun-tunnels-shine-at-summer-solstice?photo=3>

Al contrario de la obra de los túneles de Aycocock, revisada en el apartado anterior, la propuesta de Holt remite a una perspectiva única si se desea ser espectador de la intencionalidad de esta creación; sin embargo, resulta evidente que los significados de la alborada o de la puesta del Sol son diversos para cada persona, y que incluso el momento de su vida en que se le observe configurará una apreciación íntima y singular, lo que diversifica, por obviedad, el sentido de lo observado.

El efecto esperado del juego de la luz del Sol en la obra de Nancy Holt, con la simplicidad de unos tubos de concreto, difícilmente habría podido producirse con el empleo de otros materiales. La paciencia y el conocimiento científico geográfico y astronómico constituyen, sin duda, elementos o recursos que contribuyen a volver la vista hacia un punto remoto en el paisaje del planeta, enriquecen la perspectiva y permiten revalorar las virtudes estéticas de un sitio por demás inhóspito, si no hostil.

En 2018, Dia Art Foundation adquirió Sun Tunnels con el apoyo de Holt-Smithson Foundation. Además del orgullo de poseer la propiedad y administrar la obra *Sun Tunnels* de Nancy Holt advierte a los visitantes: *Confiamos en su ayuda para preservar la obra de arte para todos nosotros ahora y para las generaciones futuras.*

*Deje Sun Tunnels y el entorno natural exactamente como lo encontró*"; solicitan a los espectadores de la obra "no dejar rastro" en el sitio y evitar la manipulación de la escultura, hacer fogatas o pisotear la vegetación. Walter De Maria utilizó en su *Campo de Relámpagos*, elementos ajenos al paisaje de una llanura y los recursos propios del sitio, de acuerdo con lo que se puede percibir en la Ilustración 61.



**Ilustración 61** Walter De Maria, Campo de Relámpagos [Light Field] en día soleado

<http://www.elsindromedestendhal.com/walter-de-maria-campo-de-relampagos-1977/>

Además del terreno propiamente en el que insertaron 400 varillas, integró un elemento fundamental de su obra: las tormentas eléctricas que periódicamente impactan en esa zona y cuyos rayos son captados por las varillas (Ilustración 62) que funcionan, luego entonces, como pararrayos.

**Ilustración 62** Walter De Maria, Campo de Relámpagos [Light Field] en tormenta eléctrica



[https://auladefilosofia.net/lightning\\_field/](https://auladefilosofia.net/lightning_field/)

El Campo de Relámpagos fue una instalación efímera creada en el 1977. Los postes de acero pulido fueron colocados a intervalos de manera ordenada en una cuadrícula de casi dos kilómetros cuadrados. Todas las puntas de los postes se

encuentran al mismo nivel y captan los primeros rayos del Sol antes incluso de que asome en el horizonte. A mediodía, el Sol en lo alto desvanece las varillas, mientras que al atardecer brillan mucho tiempo después del ocaso. Sin embargo, es necesario esperar a una tormenta para ver los relámpagos que alcanzan las barras metálicas, para asistir a un espectáculo artístico-natural imponente. Es una obra que, incluso desde la visión fotográfica, asombra y sobrecoge ante el poder de la naturaleza para completar la obra humana.

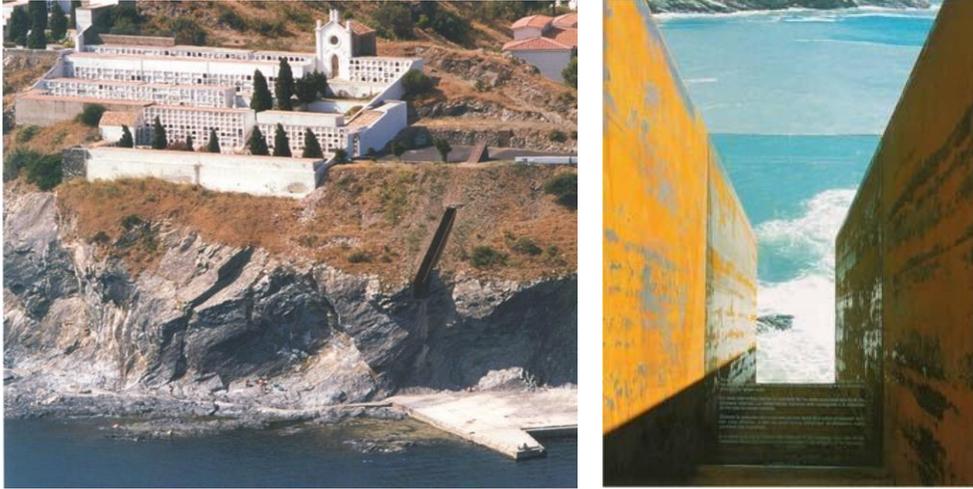
Nuevamente podemos ver cómo el conocimiento científico se une a la sensibilidad y creatividad artísticas para reunir y conjugar materiales artísticamente disímboles –acero y electricidad– en la conformación de una propuesta del Land Art que obliga a percibir la belleza natural del paisaje y mueve a la sensibilidad por su preservación.

Combinando materiales alóctonos y autóctonos de forma creativa y con una gran sensibilidad por la estética del paisaje, el escultor israelita Dani Karavan realizó, en 1994, un proyecto como homenaje al filósofo y escritor alemán, de ascendencia judía, Walter Benjamin, así como a todos aquellos que intentaron escapar tanto de la Guerra Civil Española como del Tercer Reich.

El proyecto de Karavan, solicitado y financiado por la República Federal de Alemania, por el Gobierno Autónomo de la Generalitat de Cataluña y por el Ayuntamiento de Portbou, estuvo organizado por el Círculo de Institutos de Cultura Autónomos (ASKI: Arbeitskreis Selbständiger Kultur Institut e.V. Bonn). La obra, denominada *Passagen – Homenaje a Walter Benjamin*, está emplazada en un acantilado localizado entre el poblado de Portbou (Cataluña, España) y su cementerio. Esta localidad se ubica en la frontera franco–española, donde Walter Benjamin se quitó la vida después de un intento por huir del régimen nazi.

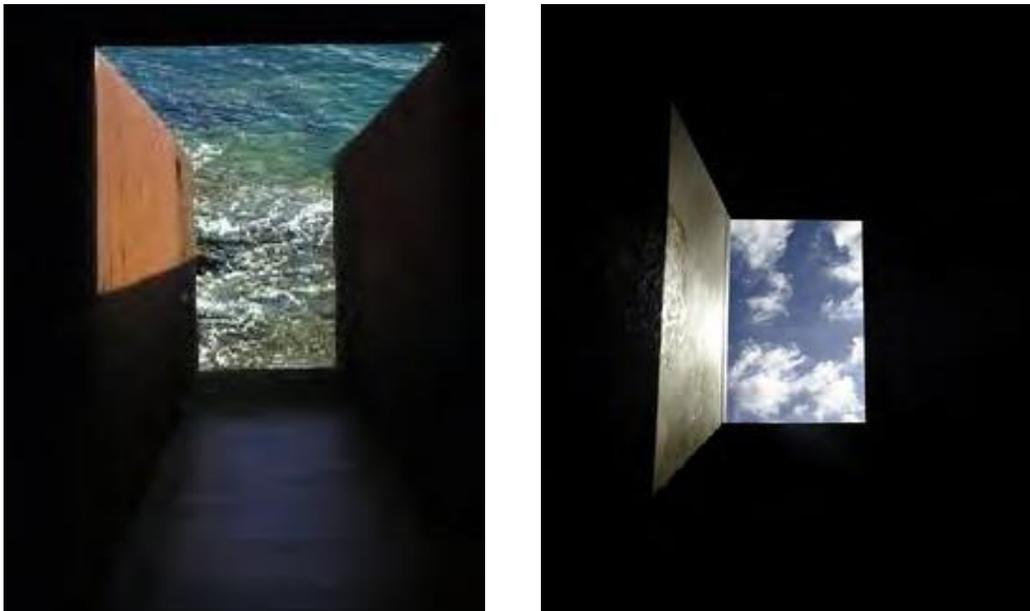
La obra cuya perspectiva aérea aparece a la izquierda en la Ilustración 63 como un canal recto de acero hacia el acantilado, y cuyo interior se presenta a la derecha de dicha Imagen, consiste en un pasillo de acero corten, de 2 metros de altura por un metro de ancho y 28 metros de largo, aproximadamente, que desciende, mediante una escalinata, por un acantilado hacia la costa mediterránea.

**Ilustración 63** Dani Karavan, *Vista general exterior y detalle del interior de la obra Passagen* 1994



El pasillo, está incrustado en las rocas del acantilado, de manera que, como se aprecia en la Ilustración 64, al descender por los escalones, se aprecia, a los lados, únicamente el metal de las paredes del pasillo, y, al fondo, las rocas y el mar en constante movimiento, mientras que, cuando se asciende por el mismo pasillo, solo es posible contemplar el cielo y las nubes.

**Ilustración 64** Dani Karavan, *Passagen*. Vista desde el interior del pasaje hacia el mar y hacia el cielo, respectivamente 1994



<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/homenaje.html>

La iluminación dentro del pasillo es mínima, solo se cuenta con la luz que penetra por el acceso y la del final del recorrido, la cual permite tener un espacio descubierto que abre la visual hacia el mar, pero al cual no es posible acceder de manera directa, ya que una placa traslúcida con una inscripción gravada en la superficie, limita el paso, a manera de mirador. La inscripción en el vidrio dice en catalán, español, francés e inglés lo siguiente:

*Es tarea más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que la de los célebres.  
La construcción histórica está consagrada a la memoria de los que no tienen nombre*  
Walter Benjamin

El espacio diseñado, sobre todo el interior del pasillo, rodeado de metal, oscuridad y con un solo punto focal como remate final del recorrido: con el acantilado y el constante oleaje del mar, por un lado, y el azul infinito del cielo, resultan en una combinación de los materiales externos y los que son propios del lugar que sobrecoge y abruma al visitante.

Sin duda, los antecedentes familiares del artista influyeron de manera significativa en su obra; su padre, Abraham o Abi Karavan, fue jardinero en Tel Aviv, su trabajo pretendía, en palabras del propio hijo, *recrear el paisaje natural* y asumió la advertencia que le hacía su progenitor: “cuando yo haya reparado la naturaleza, tú podrás diseñarla” (WEILACHER 1999, 75).

El propio Karavan manifiesta también: “*Generalmente, mi trabajo es creado para que la gente lo use. Mi arte, no puede existir sin la gente. Mi trabajo no está ahí para ser aislado, sino para que la gente lo experimente*” (WEILACHER 1999, 78).

Esta enumeración de ejemplos representativos de la combinación de materiales alóctonos y autóctonos obliga a incluir una obra que consiste en vincular materiales alóctonos y autóctonos pudiéramos decir *más tangibles*. Tal es el caso de la obra *Jardín del Cielo Irlandés [Irish Sky Garden]* construido por James Turrell en Irlanda y referido en páginas anteriores.

**Ilustración 65** James Turrell, Jardín del Cielo Irlandés [Irish Sky Garden]



<https://www.magnusmundi.com/irish-sky-garden-crater-o-jardim-do-ceu/>

Concreto, acero, césped, árboles, promontorio de tierra, materiales diversos que *enfocan* y redimensionan el paisaje en que se inserta la obra de Turrell. El *Irish Sky Garden* se centró en la luz y el espacio, para complementar las formas redondeadas y piramidales del paisaje que rodea un antiguo fuerte celta.

En esta creación los visitantes entran a través de un oscuro túnel, yendo hacia una brillante luz que simboliza el nacimiento, se trata de un cráter con una profundidad de 13 metros. Cuando entras, en el fondo del cráter, las paredes se superponen a su visión periférica y, por lo tanto, enfatizan el «infinito y la variabilidad del cielo».

Como se pudo apreciar en este capítulo, el Land Art sostiene una correlación imprescindible con el paisaje, se *constituye por* y *lo constituye*, toma al paisaje y hace paisaje; con lo que se confirman las afirmaciones del primer apartado de este documento con respecto a la necesaria interacción entre el humano y el medio para construir el paisaje y con ello exaltar la estética de la naturaleza, con el componente adicional de la estética que plasma el artista escultor en la obra que configura y realiza.

Asimismo, en este capítulo se ha podido observar cómo los motivos, los conceptos generados y la materialización de obras de arte inauditas, por demás reconocidos por su novedad y quiebre con respecto a las formas tradicionales de la plástica tridimensional,

redundaron en expresiones que han suscitado la inquietud de estudiosos de las artes que han buscado clasificar de diversas formas las creaciones del Land Art, podría decirse, en un afán por desentrañar *el afortunado hallazgo* de una especie de *realidad* en la que se unen, fusionan y se complementan, tanto la estética natural, la estética artística, la ética por la naturaleza así como la conciencia acerca del ambiente, en un *tipo de transdisciplina artística* que llama la atención tanto de los propios autores como de espectadores y expertos desde el proceso creativo mismo de cada obra.

Las diversas formas en que los artistas del Land Art establecen la relación del arte con la naturaleza y de los materiales y técnicas que emplean permiten concebir una metodología que posibilite tanto la apreciación estética como la conciencia sobre el paisaje y su preservación, lo cual será abordado en el siguiente capítulo.

## **Capítulo 3. Una metodología para la apreciación estética y la conciencia sobre la naturaleza a partir de los recursos del Land Art**

### **3. Una metodología para la apreciación estética y la conciencia sobre la naturaleza a partir de los recursos del Land Art**

Hasta este punto, se ha reconocido la intervención del ser humano en el paisaje como un acto consciente, y se ha recopilado y analizado información que permite identificar el Land Art como una expresión de la intervención estética en la naturaleza y el impacto que las obras de ese movimiento tuvieron en la conciencia ambiental, desde finales de la década de los años sesenta del siglo XX.

En el presente capítulo, se presentan los procesos que se requiere llevar a cabo para apreciar las aportaciones del Land Art como formas de sensibilización estética y para la toma de conciencia acerca del ambiente.

Por lo tanto, se asume la experiencia de lo bello como una metodología acorde con los recursos estéticos del Land Art aplicable a la apreciación y al reconocimiento de la importancia de la preservación del paisaje.

Dicha experiencia de lo bello implica una serie de aspectos que se conciben como una metodología, entendida como el conjunto de procedimientos de una determinada disciplina o grupo de disciplinas, cuya finalidad es la de garantizar a las disciplinas en cuestión el uso cada vez más eficaz, de las técnicas de procedimiento de que disponen (ABAGNANO 1993, 803).

Es necesario mencionar que la propuesta no se concretiza en un método específico, que implica el orden de una serie de procedimientos o pasos para el logro de un fin específico, lo cual no corresponde con la experiencia de lo bello y la apreciación del paisaje. La metodología que se propone se conforma por procedimientos, fases o aspectos cuyo ordenamiento en su desarrollo no es una prioridad; al respecto se retoma la idea de metodología en la que Abagnano la define como *“todo procedimiento lingüístico u operativo; todo concepto, como también todo instrumento, de los cuales una o más disciplinas se valen para la adquisición y el control de sus resultados”* (ABAGNANO 1993, 803).

Las fases que integran dicha metodología corresponden con los ejercicios y prácticas que el artista, pero sobre todo el creador enmarcado en el Land Art, aplica para realizar su obra y que puede permitir a cualquier observador, lego o ilustrado, desarrollar la percepción y la conciencia sobre la naturaleza, reconociendo la importancia de preservar el ambiente.

Asimismo, en cada una de las fases de esta metodología se incluyen experiencias didácticas que se han tenido con los alumnos con la impartición del Seminario Optativo Land Art, en la Licenciatura en Arquitectura de Paisaje, de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, y que se recuperan y exponen bajo la idea de visualizar la concreción de esta propuesta metodológica.

Dichas fases o aspectos de la metodología que se propone son:

1. Registro sensorial y percepción del sitio
2. Análisis de la realidad
3. La escritura como evidencia de la experiencia
4. Introspección como acto íntimo de asimilación de lo percibido en el paisaje
5. Exploración en los procesos de intervención espacial

De la forma en que se ha de concebir y desarrollar cada uno de estos aspectos de la metodología para la apreciación de la naturaleza y la concientización acerca de la preservación del medio se da cuenta en los apartados subsecuentes. No obstante, resulta pertinente precisar específicamente los términos *apreciación* y *conciencia*, dada la relevancia que poseen para el presente trabajo.

La **apreciación**, de acuerdo con la RAE, se define como acción y efecto de apreciar, que se refiere tanto a *reconocer y estimar el mérito de alguien o de algo* como a *percibir algo a través de los sentidos o de la mente*. En relación con la estética, la apreciación considera las características de colorido, diseño, orientación, forma, textura, tamaño, expresividad, detalles del entorno y todos aquellos elementos físicos que suscitan alguna emoción o actitud especial u otro signo subjetivo que permite al observador el reconocimiento de que lo que está teniendo es una experiencia estética y no de otro tipo.

En el estudio de la experiencia estética ha habido teóricos que sostienen una posición formalista, en la que en una experiencia estética la atención se dirige únicamente a las

propiedades inmediatamente observables de los objetos o eventos, y se debe dejar de lado las creencias, propósitos o ideas derivadas de la subjetividad.

Sin embargo, autores como Noel Carroll destacan que para tener una apreciación estética debe comprometerse el intelecto y las creencias morales (CARROLL 2000), en tanto que Allen Carlson señala que una apreciación estética de la naturaleza requiere la conciencia de que lo que uno está apreciando es la naturaleza, en lugar de, por ejemplo, un paisaje pintado o una fotografía. Esto, a su vez, exige comprender cómo funciona la naturaleza (CARLSON, Estética y medio ambiente 2000). Así, en contraposición con el formalismo, estos autores destacan que la persona que aporta un grado justo de conocimiento científico a un sistema ambiental particular tendrá una experiencia estética mucho más completa y rica de ese ambiente. Lo que se requiere o, al menos, resulta relevante para la experiencia estética puede ser cualquier cosa que dirija nuestra atención tan completamente como sea posible a las propiedades formales potencialmente placenteras o dolorosas de un objeto o evento.

Es importante mencionar que los objetos de arte son ejemplos de objetos estéticos, pero no todos los objetos estéticos son obras de arte, por ejemplo, algunos atardeceres o vistas de montañas. Kant señala que al apreciar los objetos de arte uno es consciente del hecho de que un humano los creó, de ahí que sea posible decir que las experiencias artísticas carecen de la "pureza" asociada con los placeres desinteresados que surgen solo de la apreciación de hechos u objetos que pueden ser incluso temporales, eventuales o fugaces .

A este respecto, Arthur Danto ha planteado que los desarrollos en la historia del arte, como la aparición de *artefectos extraños* en los museos, significan que uno no puede decir si algo es una obra de arte o no si se carece de una teoría del arte (DANTO 1986). Lo que definitivamente contrasta con el caso de los objetos estéticos. No se necesita una teoría de la estética para tener una apreciación o una experiencia estética, ya que se puede tener tal respuesta con relación a cualquier cosa. Puede ser que algunas experiencias del arte no sean propiamente estéticas. Si uno se preocupa principalmente por la historia de un objeto o su valor económico o religioso, entonces puede que no le interesen o incluso ignore por completo las propiedades formales de ese objeto.

Si como se pretende en este documento, de alguna manera contribuir a la mejora de la calidad de vida con respecto al ambiente mediante la apreciación estética y la conciencia

sobre el medio, entonces será importante determinar cómo se sienten, en qué se enfocan y qué requieren tales experiencias.

Por otra parte, la **concientización**, aspecto fundamental del proceso creativo de los creadores de obras del Land Art, corresponde con la *conciencia*, palabra que proviene del latín *conscientiā*, que a su vez proviene del calco del griego συνείδησις (*syneídesis*), compuesta por el prefijo συν- (*syn-*), que significa ‘con’, y εἶδησις (*eídesis*), que traduce ‘conocimiento’, es decir: *con conocimiento*. Abagnano establece que el uso filosófico de este término poco tiene que ver con el significado literal mencionado, porque refiere a los propios estados, percepciones, ideas, sentimientos, y actos de voluntad, entre otros; por lo cual se dice que un hombre “es consciente”; asimismo, propone que en la filosofía moderna y contemporánea el significado es más complejo:

*...el de una relación del alma consigo misma, de una relación intrínseca al hombre ‘interior’ o ‘espiritual’, por lo cual se puede conocer de modo inmediato y privilegiado y, por lo tanto, se puede juzgar a sí mismo de manera segura e infalible (ABAGNANO 1993, 196).*

El Diccionario de la RAE establece que la conciencia es *el conocimiento del bien y del mal que permite a la persona enjuiciar moralmente la realidad y los actos, especialmente los propios, así como el sentido moral o ético propios de una persona y el conocimiento claro y reflexivo de la realidad.*

Land Art, y en particular el proceso creativo de sus autores, implica la idea bidimensional de la conciencia de los artistas que lo llevan a cabo y de los espectadores de sus obras. Por una parte, el artista se sitúa frente a la naturaleza en una relación interior espiritual porque, como señala Juambelz, el objetivo del Land Art es hacer conciencia ‘*del lugar dentro del paisaje*’, como resultado de la búsqueda de identidad (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2008, 161); y por otra parte, la obra confronta al espectador por la inusitada creación escultórica de características por demás peculiares, como sus dimensiones, los materiales o no materiales empleados, su localización, la construcción o deconstrucción del paisaje, entre otras características desacostumbradas en las concepciones clásicas del arte, que obligan a la conciencia, filosófica por necesidad, porque refiere al sujeto

observador a los propios estados: percepciones, ideas, sentimientos, y actos de voluntad con respecto a la naturaleza, al medio, al paisaje.

El paisaje en su dimensión estética y por tanto objeto de admiración humana, foco de la atención, detonador de emociones y estados de ánimo es una invención moderna; cuya percepción se liga al desarrollo de la pintura paisajista y con esto el nacimiento del concepto 'estética del paisaje'. La conciencia acerca de la existencia del paisaje, como tal, se expresa justa y únicamente después de que surge la palabra específica que identifica el concepto de espacio-emoción, aunque nace al mismo tiempo una extraña confusión entre naturaleza y paisaje que persiste entre los círculos ecologistas y político-ambientalistas (LÓPEZ DE JUAMBELZ 2008, 161).

A su vez, la conciencia ecológica surge por el impacto que ha sufrido el ambiente; particularmente en los países occidentales industrializados se inicia en la década de los sesentas del siglo XX. A partir de aquí, la naturaleza se convierte en objeto de movimientos sociales y domina el pensamiento; es entonces que los artistas toman su responsabilidad social sobre el ambiente y la ecología humana dentro de sus obras. Como dice Andy Goldsworthy:

*Tuve que olvidar mi idea de la naturaleza y aprender de nuevo que la piedra es dura, y al hacerlo descubrí que es también blanda. Arranqué hojas, partí piedras, rasgué plumas [...] para trascender las apariencias y tocar parte de su esencia (LAILACH 2007, 48).*

A su vez, Nils Udo afirma con respecto a su obra:

*...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 (NILS-UDO 2006).*

En un momento de grave crisis mundial caracterizada, entre otras cosas, por la pérdida de la diversidad ecológica y cultural, entender el paisaje como naturaleza por el valor que tiene en sí misma, como artificio asociado a la identidad cultural de los lugares y como símbolo con valores suprasensibles, permite aprehender el paisaje en toda su riqueza y complejidad; asimismo, configurar el paisaje futuro, a cualquier escala, con base en estos criterios permitirá favorecer la sostenibilidad ambiental y la identidad cultural de los pueblos.

Así, la concientización es un proceso de acción cultural mediante el cual “*despertamos a la realidad de nuestra situación sociocultural, avanzamos más allá de las limitaciones y nos afirmamos como sujetos conscientes y co-creadores de nuestro futuro histórico*” (FREIRE 1974). Luego entonces y de manera implícita, una metodología para la apreciación y la conciencia sobre el paisaje constituye una propuesta pedagógica para las personas que debido a su estilo de vida, cultura, formación *no se percatan de lo que ocurre en su alrededor*, de donde surge la necesidad de la conciencia como centro de la persona.

Como se mencionó anteriormente, en los apartados subsecuentes se expone cada una las fases o aspectos de la metodología que se propone, y con el fin de ofrecer una apreciación esquemática de dichas fases se presenta la siguiente tabla:

| Fases de la metodología para la apreciación estética y la conciencia sobre la naturaleza a partir de los recursos del Land Art |                            |  |  |   |
|--|----------------------------|--|--|---|
| 1. Registro sensorial y percepción del sitio   | 2. Análisis de la realidad | 3. La escritura como evidencia de la experiencia | 4. Introspección como acto íntimo de asimilación de lo percibido en el paisaje | 5. Exploración en los procesos de intervención espacial |

### 3.1. Registro sensorial y percepción del sitio

Un aspecto o fase inicial que se plantea en esta metodología corresponde con el primer impacto del medio sobre el sujeto; primer impacto que resulta prácticamente involuntario, porque constituye la “invasión” de la luz, los aromas, las texturas y en general todos los estímulos que ofrece cualquier sitio, natural o urbanizado en que se encuentre el observador. La propuesta metodológica consiste en el llamado a la conciencia sobre este impacto.

El término más apropiado y pertinente en lugar de *invasión* o *impacto* es la sensación, el registro que hacen los sentidos en el individuo y que representa el primer conocimiento de una cosa o de un lugar a través de las impresiones que

comunican al sujeto los sentidos. Aunque algunas veces se hace referencia a "*percepciones sensoriales*", es importante distinguir para nuestros fines la definición entre las sensaciones –que proporcionan el oído, la vista, el olfato, la sensación táctil y los sabores evocadores o evocados–, y la percepción –que refiere a un proceso o una serie de procesos introspectivos que resultan multi–referenciados y multi–referenciales y, de acuerdo con la perspectiva de su estudio son del sujeto hacia el exterior, del exterior al sujeto o producto de la interrelación sujeto–contexto.

Los seres humanos reciben del exterior, simultáneamente, diversas impresiones sensoriales, que son transmitidas por los órganos de los sentidos, difícilmente como una impresión aislada cada vez. El *encuentro cotidiano* o *eventual* con la realidad externa no es el producto de la *pura* sensación o sensaciones aisladas, sino que se realiza con el desarrollo de la percepción.

De acuerdo con la RAE, la percepción es una "*sensación interior que resulta de una impresión material producida en los sentidos corporales*". Abagnano establece que *percepción* deriva del griego *antilipseis* [αντιλήψις] y del latín *perceptio* [apoderarse de algo, recibir, percibir, sentir, coger], y que se pueden distinguir tres significados de este término: uno por el que se designa cualquier actividad cognoscitiva en general; un significado más restringido consistente en el acto o la función cognoscitiva a la que está referida un objeto real, y "*un significado específico o técnico por el cual se designa una operación determinada del hombre en sus relaciones con el ambiente*" (ABAGNANO 1993, 902).

Conviene asumir, en resumen, que la percepción es la forma en la que el cerebro interpreta las sensaciones que recibe a través de los sentidos para formar una impresión inconsciente o consciente de la realidad física de su entorno, en una especie de discernimiento. Por la finalidad de nuestro estudio, no profundizaremos en los procesos de *recepción*, consistente en la activación de los receptores sensoriales por estímulos; *transducción*, o traducción de una señal sensorial en el sistema sensorial a una señal eléctrica en el sistema nervioso; *codificación*, que es la conversión del tipo, ubicación, duración y la intensidad de un estímulo en un código de signos conocidos o no, que anteceden a, o constituyen, lo que es propiamente la percepción, fundamentalmente

porque dichos procesos son eminentemente neurofisiológicos ajenos a la conciencia del individuo.

La percepción, entonces, la consideraremos como el conjunto de procesos mentales por los que se selecciona, organiza e interpreta la información proveniente de estímulos externos, así como de aquellos pensamientos y sentimientos que pueden surgir por factores externos, o bien a partir de la experiencia previa, de manera lógica o significativa.

Como puede verse, la percepción no solo deriva de la acción del mundo externo, y los estímulos del exterior suelen ser solo el detonante de una o unas ciertas formas de decodificación e interpretación de la realidad. Josep Roca asevera que la percepción “*describe la condicionalidad reactiva en función de la historia individual de estimulación*”. (ROCA 1991, 14).

Considerada de esta manera la percepción, una imagen no es producto de una mirada, sino el resultado de su procesamiento. Mecanismos específicos, por ejemplo del sistema visual, denominados detectores, inician mensajes neurales en respuesta a ciertas características igualmente específicas del objeto mirado. La información sobre estas características es entonces transmitida a ulteriores estancias del cerebro. “*En estancias superiores es comparada y combinada con la información previamente almacenada mediante una serie de procesos que eventualmente dan lugar a la experiencia perceptiva*” (NEISSER 1981, 36).

Sin duda, las obras del Land Art constituyeron en los finales de la década de los años sesenta del siglo pasado todo un reto innovador para la percepción de artistas, *apreciadores del arte* y legos de la estética. Sus intervenciones constituyen ejemplos asombrosos de cómo la modificación del paisaje puede alterar completamente la percepción del espectador.

Su finalidad es producir emociones plásticas en el espectador que se enfrenta a un paisaje determinado. El principio fundamental del Land Art es alterar, con un sentido artístico, el paisaje, para producir el máximo de efectos y sensaciones al observador. Muestra de ello se pudo observar en la exposición *Earth Art*, de 1969, en el Andrew Dickson White Museum of Art de la Cornell University, de Ithaca, Nueva York, en USA, que consistió en la

exposición de elementos naturales como tierra, hierbas, arena, rocas, agua, y combinando con elementos industriales como el metal o el hormigón, o bien fotografías de sitios intervenidos en otros lugares. Estas obras expuestas jugaban con el espacio y la luz, el tiempo y la contemplación, la percepción y captación del espectador para llevarlo a una profunda reflexión. En gran medida, eran esculturas efímeras formadas por una suma de materiales, con grandes dimensiones. Obras pensadas para la inclusión, la participación del espectador o incluso otorgar un carácter de intimidad particular.

Como componentes de una fase o procedimiento de la metodología que se propone, las sensaciones a través de los sentidos y la percepción constituyen factores primordiales tanto para el análisis de la obra artística en y con la naturaleza como para la apreciación del entorno, la *integración* (formulación, construcción, elaboración) del paisaje e, incluso, para una eventual intervención en el espacio, en cualquier escala.

Metodológicamente, el registro sensorial se puede efectuar mediante la estrategia de realizar recorridos guiados por residentes de los lugares a observar y recorridos libres, a una misma hora en diferentes días y a diversas horas del día o incluso de la noche.

Adicionalmente, hacer el registro sensible del espacio, como la suma de sensaciones y percepciones, con la estrategia de dibujar croquis *libres* de los espacios recorridos; dibujos de analogías del sitio con respecto a colores, sabores, melodías, etcétera, asociadas o suscitadas por los espacios recorridos. Es importante el desarrollo de varios ejercicios de este tipo, tanto para diversificar la experiencia de las sensaciones y la percepción del lugar, como para precaver los posibles *engaños* de la propia percepción, dado que percibir es un proceso subjetivo, selectivo y temporal.

Artistas del Land Art han manifestado la importancia de este proceso consciente de la percepción, así por ejemplo Andy Goldsworthy afirmó:

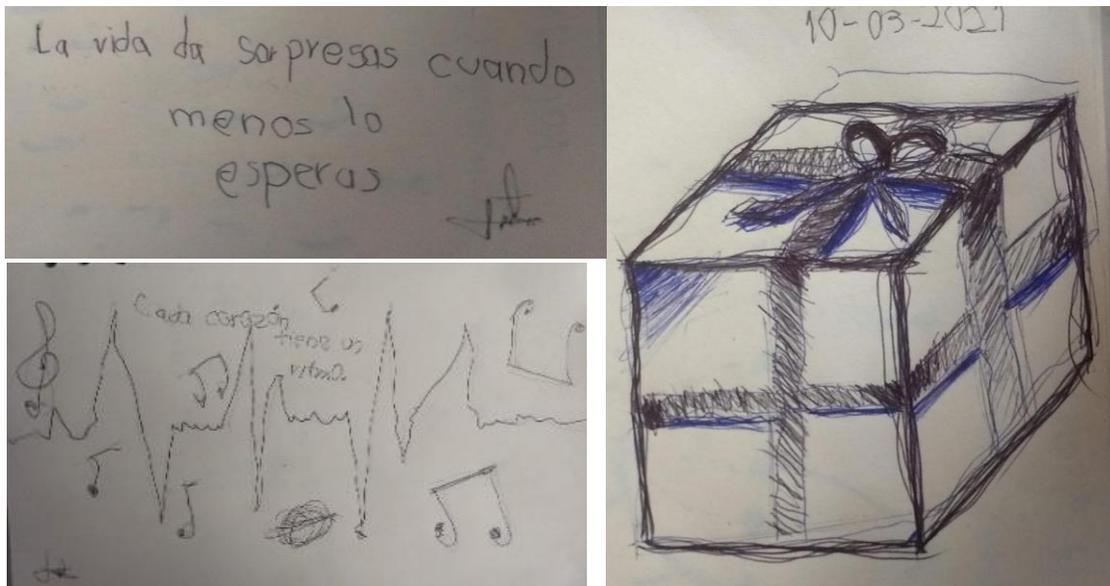
*He caminado por las mismas calles tantas veces, y luego he visto un lugar que me habían ocultado. Ahora conozco los sitios de una manera que me hace pensar que podría haber hecho un mejor uso de las conexiones entre el lugar...*  
(GOLDSWORTHY 2022).

Por su parte, Robert Smithson tenía la siguiente percepción:

*Los lugares muestran el efecto del tiempo, una especie de hundimiento en la atemporalidad. Cuando voy a un lugar que tañe ese tipo de cuerda atemporal, lo uso. La selección del lugar es casual. No hay una elección voluntaria. Me llama la atención un lugar en su grado cero, donde el material impresiona a la mente, donde las ausencias se vuelven aparentes, donde la desintegración del espacio y el tiempo parece muy aparente. Una especie de fin de la 'yoidad'... el ego se desvanece por un rato. Fragmentos de una conversación con Patsy Norvell en 1969 (NORVELL 2017)*

Los alumnos del **Seminario del Land Art** han tenido la oportunidad de expresar sus sensaciones y percepciones con respecto a *la realidad*, mediante diversos ejercicios propuestos por la docente que incluyen: el dibujo libre con respecto a su estado de ánimo; croquis con la mano no dominante; dibujos alusivos a *referentes sensoriales* como sabores, colores, melodías, palabras concepto u olores de su preferencia, o bien dibujos con temas sugeridos por la docente; croquis de paisajes hipotéticos, evocados o copiados, así como alusivos a dichos *referentes sensoriales*. Con ello se pretende que los alumnos, además de hacer conciencia acerca del paisaje y la preservación del medio, logren sensibilizarse con respecto a la estética del lugar y, sobre todo, a la conciencia artística que se implica en el diseño y la intervención de la Arquitectura de Paisaje, con lo que se contribuye al logro de los propósitos del Seminario Land Art, que por poco más de 10 años se ha impartido y que surgió en la Facultad de Arquitectura con la intención de enriquecer la formación estética del arquitecto paisajista. En la Ilustración 66, podemos observar el registro sensorial de una alumna, con trazos efectuados con la mano izquierda.

**Ilustración 66** Dibujos con mano izquierda de Lizbeth N.



Además, se realizan otras actividades en el salón de clase para promover la sensibilidad y la percepción, como la identificación de olores o sabores, como puede observarse en la ilustración 67, en la que aparecen alumnas del Seminario Land Art efectuando la identificación de aromas y texturas con los ojos vendados.

**Ilustración 67** *Identificando olores y texturas*



También, se hacen recorridos por el o los sitios al aire libre a fin de efectuar registros sensoriales mediante dibujos y fotografías, para la apreciación estética del paisaje y la conciencia acerca del ambiente. Ejemplo de ello es la secuencia de fotografías que aparecen en la Ilustración 68, correspondientes al recorrido efectuado el viernes 3 de junio de 2022, en el paraje *Las Islas* de la Ciudad Universitaria de la UNAM.

**Ilustración 68** *Recorrido por Las Islas de la Ciudad Universitaria de la UNAM*



Producto de recorridos como el que se observa en la anterior ilustración, los alumnos efectúan registros gráficos por medio de fotografías y dibujos, e incluso con la redacción de textos sobre sus impresiones, sensaciones y percepciones del lugar. Un ejemplo de estos registros se encuentra en la Ilustración 69 que se presenta a continuación.

**LAS ISLAS**  
LAND ART  
VARGAS PÉREZ FERNANDO DOMINGO

→ **HORA DE REGISTRO 0:06 AM**

**REGISTRO PRIMER RECORRIDO**

○ **ÁREA EXPLORADA**    *el* **RECORRIDO**

- Ambiente fresco
- Sonidos naturales muy presentes
- Sonidos humanos regulares
- Textura al caminar agradable y cómoda
- Movilidad cómoda
- Soleamiento medio
- Predominan los olores resinosos
- El equipamiento rompe con la estética natural del sitio
- Predominan los colores verdes y terracota
- Sensación térmica agradable

**01** Al llegar al sitio empecé a describir las características perceptuales que me generaba en ese momento comenzando con la sensación térmica, en segundo; los sonidos, en tercero; las texturas, en cuarto; los olores y por último las visuales.

**02** Después de tener una lista cualitativa del sitio comencé a realizar dibujos, empezando por formas simples y como estos estructuraban el lugar.

**03** A continuación los dibujos eran más detallados intentando retratar lo que había y sucedía en la realidad tomando en cuenta las visuales del fondo, los materiales y equipamiento del sitio.

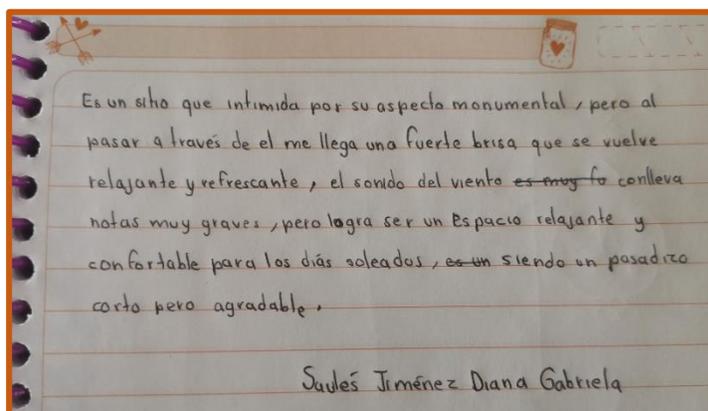
**04** Por último realice fotografías y un último dibujo en el área de interés para la propuesta conceptual.

**MEMORIA DESCRIPTIVA**  
EXPERIENCIA DEL RECORRIDO

**MEMORIA DESCRIPTIVA**  
EXPERIENCIA DEL RECORRIDO

*Ilustración 69 Registro del recorrido por uno de los alumnos del Seminario Land Art.*

Asimismo, se les solicita la redacción de textos en los que reflejen las sensaciones y percepciones que les genera algún sitio de su elección, sin que necesariamente den el nombre específico del lugar o la referencia geográfica. Ejemplos de este tipo de ejercicios se muestran en las ilustraciones 70 y 71.



**Ilustración 70** Ejemplo 1 de la descripción de un espacio que produce sensaciones y emociones específicas.

**Ilustración 71** Ejemplo 2 de la descripción de un espacio que produce sensaciones y emociones específicas.

Orta González María Fernanda  
20 de mayo de 2022

## EJERCICIO 2:

Escrito sobre un espacio que me guste, o disguste, intentando proyectar el sentimiento que me provoca

Escrito

La nostalgia me llega al visitar este espacio, el aire acondicionado me pega en la piel y me recorre un escalofrío, es gracioso que aún con toda la gente pasando y hablando entre ellos, siento una calma al recorrer sus pasillos.

Hay miles de olores: dulces, frescos, incluso tropicales, este gran espacio que ha ido cambiando a lo largo de mi vida, me llena de añoranza, por todo lo que he vivido aún en su fría fachada.

Foto

Las actividades para contribuir al desarrollo y enriquecimiento de la sensibilidad y la percepción de los alumnos han sido múltiples y han dado lugar a la identificación del Seminario del Land Art como un espacio original, e incluso lúdico, que permite el reconocimiento y la expresividad de las propias sensaciones y emociones que el mundo puede provocar tan solo con hacer una pausa para su admiración y apreciación.

### **3.2. Análisis de la realidad**

Un segundo componente de la metodología con base en los recursos del Land Art es el análisis de la realidad. Con relación a este aspecto se considera pertinente destacar que la apreciación estética de la naturaleza y la conciencia acerca de su cuidado y preservación trascienden la mera visión de las formas. Así, como ejemplos podemos mencionar que la mirada de un bosque será algo más que apreciar sólo unas tonalidades de verde que se agitan en la luz provocando un juego de sombras sobre el suelo, o en la apreciación de las montañas resulta insuficiente admirar sólo unas formas escarpadas que se recortan en el horizonte al atardecer; se requiere comprender qué estamos apreciando e ir más allá de la imagen, de la apariencia, y entender ese entorno natural, cómo está constituido, cuál es su historia, qué fuerzas naturales lo han formado, qué especies lo habitan, cuáles son las relaciones entre esas especies e, incluso, qué incidencia humana haya registrado un determinado sitio.

Al respecto Carlson propone que la apreciación estética se acompañe de una ética hacia la naturaleza, con actitud de respeto, admiración y protección, a lo que puede contribuir el conocimiento; así este autor manifiesta:

*Scientific cognitivism in particular, with its focus on scientific knowledge, which is a paradigm of objectivity, is said to help meet the concern that the aesthetic appreciation of environments is of little significance in environmental conservation and protection since it is subjective*<sup>‡</sup> (CARLSON 2009, 18 - 19).

Como se puede ver, Carlson resuelve la cuestión del conocimiento de la realidad con el denominado cognoscitivism científico, consistente en una perspectiva científica de

---

<sup>‡</sup> [Trad: SE DICE QUE EL COGNOSCITIVISMO CIENTÍFICO, EN PARTICULAR POR SU ENFOQUE EN EL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO, ES UN PARADIGMA DE OBJETIVIDAD QUE AYUDA A RESOLVER LA PREOCUPACIÓN ACERCA DE QUE LA APRECIACIÓN ESTÉTICA DEL MEDIO ES DE POCA SIGNIFICATIVIDAD PARA LA CONSERVACIÓN Y PROTECCIÓN DEL AMBIENTE YA QUE ES SUBJETIVA.]

pretensiones objetivas para la apreciación de la naturaleza, del medio, ya que la acción del *apreciar* es eminentemente subjetiva. Se debe subrayar que en el planteamiento del autor subyace una especial preocupación por la ética en la apreciación estética, al destacar la preocupación por la conservación y la protección del ambiente al momento de *llevar a cabo* esta apreciación.

Sin duda, el análisis de la realidad como aspecto o fase de la metodología que se propone en el presente documento involucra una mayor precisión del *escurridizo* término *realidad*; porque incluso los denominados datos duros de la ciencia pueden corresponder con paradigmas configurados desde los principios del *antropocentrismo universal* y el *afán de dominio de la fuerzas de la naturaleza* heredados por la Ilustración en el siglo XVIII, como ya se ha mencionado en este documento.

La vinculación de la apreciación estética del paisaje, tanto para su admiración como para su intervención, y la ética, requiere de una perspectiva que asegure, además del conocimiento de la realidad que se observa, un *compromiso* con lo observado.

Para ello, es importante cuestionar, como señala Karel Kosik, que la realidad...

*...se divide práctica y teóricamente, en la esfera de la "ratio", es decir, el mundo de la racionalización, de los medios, de la técnica y la eficacia, y la esfera de los valores y las significaciones humanas, que paradójicamente pasan a ser un dominio del irracionalismo (KOSÍK 1967, 94).*

Para nuestros fines asumimos que la realidad es tanto manifestación del mundo material natural o incluso humanamente incidido, como resultante de la apreciación cultural, emocional, espiritual u onírica del observador.

Asimismo, la realidad en su apreciación estética y su intervención, manipulación, transformación, e incluso su depredación o completa destrucción es un concepto producto de la construcción humana en su convivencia cotidiana. Así, apreciar estéticamente la realidad implica la acción del sujeto y la reflexión conjunta acerca del propio accionar y de aquello que se observa; es decir, implica la *praxis*.

Adicionalmente y de acuerdo con Karel Kosik, sostenemos que la realidad solo se construye con la praxis y "*sin ella no hay tampoco conocimiento del mundo*" (KOSÍK 1967,

12). Al respecto, conviene retomar la aseveración de Edgar Morin: “*no es fuera de la praxis donde se constituirá un nuevo saber, sino en una meta-praxis que seguirá siendo una praxis*” (MORIN 1999, 435). Adolfo Sánchez Vázquez explica que la filosofía de la praxis “*trata de transformar el mundo (proyecto o fin) con base en una crítica y un conocimiento de lo existente*” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ 1977). Asimismo, podemos agregar con Gramsci, que la filosofía de la praxis no puede ni debe estancarse en un ejercicio mental, sino que incluye la práctica consciente de los sujetos sociales, con una actitud polémica y crítica, para superar el modo de pensar precedente y el pensamiento concreto existente, o del mundo cultural existente. Por eso hemos afirmado que en el siglo XXI y dadas las condiciones del planeta, la apreciación estética del paisaje va o debe ir, por necesidad, acompañada del compromiso ético por la preservación y cuidado del ambiente.

La concepción de la realidad, así, implica al propio ser humano que observa y habita la naturaleza, con su praxis como ser *ontocreador*. La actitud que el hombre adopta primaria e inmediatamente hacia la realidad es de un ser que actúa objetiva y activamente, no la de una mente pensante que enfoca la realidad de un modo especulativo. Su actitud es la de un individuo histórico que despliega su actividad para la realización de sus fines e intereses (KOSÍK 1967, 12). Así, para ser consciente de su realidad debe hacer *praxis*.

La realidad, entonces, se presenta originariamente al hombre como el campo en que ejerce su actividad práctico-sensible y sobre cuya base surge la intuición práctica inmediata de la realidad (KOSÍK 1967, 15). Por lo tanto, la conciencia y el conocimiento de la realidad deben complementarse con el análisis y la comprensión teórica. El hombre sólo conoce la realidad en la medida en que crea la realidad humana, y se comporta ante todo como ser que reúne la práctica experiencial con la reflexión. (KOSÍK 1967, 27).

El mundo físico como objeto cuantificable y medible para ser captado y conocido es sólo una de las posibles imágenes del mundo, la imagen que ofrece determinadas propiedades esenciales y aspectos de la realidad objetiva. Pero además del mundo físico cuantificable existen también otros mundos, también válidos, como el mundo artístico, lo que significa que la realidad no se agota con la imagen física del mundo. (KOSÍK 1967, 30).

Con base en los planteamientos anteriores, resulta comprensible considerar la importancia del análisis de la realidad como una fase imprescindible en la metodología para la

apreciación estética y la conciencia sobre el paisaje. Sobre todo porque bajo las consideraciones presentadas la conciencia acerca de la realidad, natural o urbana, es una condición para su *real* conocimiento.

Es oportuno mencionar que el análisis consiste en la descripción o interpretación de una situación o de un objeto cualquiera, con base en la revisión de sus elementos componentes más simples. Tiene como finalidad la apreciación particular de las peculiaridades o características de cada uno de esos elementos en el contexto y en relación con los demás integrantes del objeto o situación.

Para realizar el análisis de la realidad como fase de la metodología que permita tanto la apreciación estética como la conciencia del medio, es necesario desarrollar, por principio, la estrategia de identificación y enumeración de los elementos existentes en el lugar: los seres vivos: animales y vegetales, y los inorgánicos o inertes presentes.

En un segundo momento, será menester considerar el peso o dimensión estética de cada uno de los componentes, a fin de poder estimar su valor estético y ambiental, así como reconocer las formas o dinámicas de su integración.

Con base en la perspectiva integrada de dichos elementos, incluso tomando puntos de vista diversos, momentos diferentes de apreciación y visiones individuales de varios observadores, se deberá caracterizar el sitio. Adicionalmente, el análisis de la realidad obliga a considerar la revisión de fuentes historiográficas, cartográficas o documentales acerca del lugar; con objeto de contar con un conocimiento certero del sitio e, incluso, considerar la proyección de su desarrollo.

Para este apartado, asumimos la propuesta de Martínez de Pisón con respecto al paisaje, dado que se ajusta a los requerimientos de la fase del análisis de la realidad en la metodología para la apreciación estética y la conciencia sobre el paisaje:

*...el paisaje no aparece sólo como un ente fisionómico y estético, aunque obviamente lo es, sino que constituye un complejo vivo de formas que cristaliza, se articula, late y reposa sobre un sistema de condiciones y relaciones geográficas; el paisaje comprende lo que Ortega llamaba «mundo» visible y también el «trasmundo» en que se arma, de fundamentos menos evidentes sin los que no se explica la apariencia (MARTÍNEZ DE PISÓN. E. 2016, 331).*

Los alumnos del Seminario del Land Art elaboran descripciones gráficas para analizar la realidad y hacer la valoración estética de los componentes del sitio. En su descripción del recorrido por *Las Islas*, en CU, se puede ver en la Ilustración 72, cómo el alumno recurrió tanto a un plano aéreo del sitio para su apreciación, como a la descripción gráfica y escrita del paisaje, así como a la apreciación valorativa del lugar.

**Ilustración 72** Análisis de la realidad en *Las Islas* /Seminario del Land Art



**1** Descripción gráfica y escrita del lugar:

El ejercicio, en mi caso, se hizo alrededor de las 3:30 de la tarde así que a esa hora contaba con una buena iluminación natural, ya no estaban prendidas las lámparas y había buena sombra por el macizo existente de árboles de porte alto. La sensación térmica entonces se volvía mediana como de 22 a 25° en sombra y expuesto al sol de 28 a 30° aproximadamente. Los colores varían de verde amarillos y cafés, en cuanto a elementos naturales, y de contexto como los edificios varían de gris, negro, amarillo, rojo, entre otros. Los aromas ya que en ese momento había mucha gente haciendo diferente tipo de actividades olía a pizza a almuerzos, pero también predominaba el olor a viento y a pasto que caracteriza a las áreas verdes, en cuanto a texturas se podría decir que había texturas rugosas ásperas pero también esponjosas y vivas. Los materiales se clasificaban en naturales y artificiales y en cuanto a los naturales había material vegetal cómo era eso de los de pasto y árboles como las te comas el trueno, ciprés, y probablemente aile. De materiales inertes había las lámparas de concreto y la zona en sí está delimitada por andadores y plazas que conectan los edificios. Por lo que hay un muro de contención que divide el espacio verde del construido; también se encuentra la ciclovia que pasa y hace una división entre este espacio y el resto de islas.



**2** Memoria descriptiva de lo vivido



Llegué y había mucha gente haciendo diferentes actividades, desde simplemente estar acostados, comer, caminar, pasar y hasta personas jugando organizadas en mesas, la música de una bocina con canciones de los 2000 se escuchaba a lo lejos. Se escuchaban risas, charlas, coqueteos, burlas, ánimos de ganar y felicitaciones por los juegos.

Era un lugar agradable para estar y se veía desde afuera como si te invitara y desde dentro como si quisieras estar ahí. El pasto te invitaba a recostarte y el montículo de tierra que se alzaba y que conocemos como 'isla' suponía una buena forma para descansar, divertirse y comer.

Las texturas te hacían sentir en lo natural aunque había bicis y personas pasando todo el tiempo, lo que indicaba que estabas en un lugar concurrido no tan natural, No mostrando que las personas crean el espacio que habitan y que son parte de él.



Resulta relevante cómo la apreciación del paisaje mueve a las emociones y sentimientos de los espectadores; los estudiantes del Seminario del Land Art encuentran en la asignatura un espacio de expresividad de emociones, sensaciones y sentimientos que complementan la observación geográfica y técnica del espacio con la admiración por el paisaje.

### **3.3. La escritura, como evidencia de la experiencia**

De acuerdo con la Enciclopedia Británica la escritura es un sistema convencional de marcas o signos que permiten representar las expresiones de una lengua. Mediante la escritura se visibiliza el lenguaje, y a diferencia del habla que es efímera, la escritura es concreta y permanente. Consideradas como sistemas, la construcción tanto de la escritura como del habla depende de las estructuras fonéticas, gramaticales, sintácticas que constituyen o subyacen en un lenguaje. La escritura forma parte del sistema de comunicación del ser humano.

Una cuestión significativa de la definición anterior es que, por principio, la escritura constituye la representación del lenguaje más que representar de manera directa el pensamiento. Sin embargo, el conjunto articulado de signos gráficos permite la construcción, o más propiamente dicho, la reconstrucción del pensamiento del escritor o autor de dicha articulación de los signos.

En un afán de precisión, se puede decir que los lenguajes son sistemas de símbolos y que la escritura es un sistema para simbolizar estos símbolos, y la escritura normalmente no puede ser leída por alguien que no esté familiarizado con la estructura lingüística que subyace a la forma oral de un determinado idioma. Sin embargo, la escritura no es simplemente la transcripción del habla; la escritura implica con frecuencia el uso de formas especiales de lenguaje, como las que se utilizan en las obras literarias y científicas, que no se producirían oralmente.

En consecuencia, es pertinente para los fines de este trabajo, la precisión, de que la escritura está directamente relacionada con el lenguaje, pero no necesariamente con el habla. La propia Enciclopedia Británica establece que “en cualquier comunidad lingüística la lengua escrita es un dialecto distinto y especial; por lo general hay más de un dialecto

escrito” (Enciclopedia Británica 2022). En consecuencia, el lenguaje hablado y escrito puede desarrollar formas y funciones un tanto distintivas. Es común afirmar que no se escribe como se habla y viceversa.

La escritura es también un conjunto de tecnologías para representar el lenguaje en algún soporte y preservar la información. Se le puede concebir, también, como extensión o ayuda del cuerpo o de la mente, porque permite comunicarnos con personas que no podríamos alcanzar hablando, como personas ausentes o futuras, lejanas o incluso desconocidas. De hecho, la Historia como la entendemos hoy, inicia justamente con la invención de la escritura y con la posibilidad de registrar los eventos de la civilización, lo previo se considera Prehistoria.

La escritura, entonces, permite la comunicación de ideas: la transmisión de mensajes entre un emisor y un receptor, que pueden estar separados en tiempo y distancia, es una forma de comunicación con ausencia del emisor. Asimismo, la escritura sirve como memoria alternativa: podemos escribir las cosas que sabemos para volver a ellas después, sin temor a que se pierdan en el olvido los conocimientos, ideas, impresiones...

Esta serie de consideraciones con respecto a la escritura constituyen el fundamento de la importancia que ese proceso de impresión de nuestros pensamientos, en un soporte cualquiera mediante grafías o signos diversos, tiene en esta propuesta de metodología para la apreciación estética y la conciencia sobre el paisaje.

Silvia Ramos de Robles y Yolanda Feria Cuevas, en su texto: *La noción de sentido de lugar: una aproximación por medio de textos narrativos y fotografías*, destaca la importancia de la narrativa escrita ante la apreciación de un sitio o lugar al señalar:

*Dada la complejidad asociada al sentido de lugar, derivada de sus múltiples elementos físicos, geográficos, biológicos, sociales, culturales, políticos y psicológicos, utilizamos artefactos mediadores con los cuales los participantes pudieran expresarlo plenamente. Consideramos la narrativa (producción de relatos) y la fotografía como dos mediadores cuya riqueza permite identificar la manera en que las personas construyen su/s sentido/s de lugar/es (RAMOS DE ROBLES, S. 2016, 91).*

Como es posible observar en esta cita, las autoras expresan la importancia de la narrativa para que el observador *construya* el sentido del lugar (paisaje) que aprecia, considerando que el paisaje posee una diversidad de elementos que lo integran. La escritura sin duda,

representa la posibilidad de que el espectador del paisaje *sistematice*, ordene, incluso, jerarquice sus impresiones de lo observado, dado que como se vio anteriormente, si bien la escritura no es el reflejo directo del pensamiento sí permite su expresión objetiva y *comunicable*.

Adicionalmente y de acuerdo con Ochs en la medida en que explicamos, a manera de narración, nuestras acciones y los sucesos que ocurren a nuestro alrededor, se puede identificar el vínculo principal entre la sensación de uno mismo y la de los demás (OCHS, E. 1997). Otros autores, como Eisner y Egan, destacan el valor de las narraciones como la posibilidad de contar la experiencia personal (EISNER, E. 1994) porque, como se aludió líneas arriba, reflejan la estructura fundamental del pensamiento y permiten hacer público el modo personal de ver las cosas, al mismo tiempo que aportan un marco para el diálogo entre emociones, razón y experiencia (EGAN 1994).

Hasta aquí, podemos considerar que la narrativa a través de la escritura con respecto a la percepción del paisaje y el análisis de la realidad es un recurso poderoso para que el observador, artista o espectador, plasmen su sentir y proyecten su pensamiento con respecto a lo observado. Constituye un elemento importante de la sensibilización y la toma de conciencia con respecto al paisaje.

Sin embargo, podría considerarse incluir la narrativa gráfica que, además de enriquecer la escritura, proporcione otros enfoques, ángulos, perspectivas o miradas del lugar que se observa o se aprecia. Puede decirse que la fotografía es *otro tipo de texto* y que es un recurso que también permite acercarse al *otorgamiento de sentido* al lugar que se observa.

Ramos y Feria plantean que “*la construcción mental que se hace de la realidad mediante la narración de las imágenes revela muchas realidades por medio del subconsciente del fotógrafo*” (RAMOS DE ROBLES, S. 2016, 91).

De esta manera, la escritura y la *escritura fotográfica* constituyen fases o aspectos de la metodología que se propone, a partir de los recursos estéticos del Land Art, para la apreciación estética y la conciencia sobre el paisaje.

La escritura libre es lo más recomendable para la mejor apreciación del paisaje y para las secuencias de imágenes, Aunque en el caso de la narrativa escrita, si se dificulta la expresión abierta, se puede recomendar una matriz como la siguiente, de tal manera que el observador esté en posibilidades de *verter* sus ideas, pensamientos, sentimientos:

| LUGAR DE OBSERVACIÓN:         |                    | FECHA                | HORA                                     |
|-------------------------------|--------------------|----------------------|--|
| Espacio o elemento específico | Evocación sugerida | Sentimiento generado | Otra emoción o estado de ánimo suscitado |
|                               |                    |                      |  |
|                               |                    |                      |  |
|                               |                    |                      |  |
|                               |                    |                      |  |

En este apartado se puede hacer referencia a una reflexión escrita de Robert Smithson con respecto a su obra y en la que se puede comprender la trascendencia de la escritura frente al paisaje observado, admirado, intervenido, transformado:

*Las palabras y las rocas contienen un lenguaje que sigue un contexto de reparaciones y rupturas. Solo basta mirar fijamente cualquier palabra un tiempo suficientemente largo para ver cómo se abre hacia una serie de faltas, hacia un terreno de partículas cada una conteniendo su propio vacío. Este lenguaje incómodo, lenguaje de fragmentación, no ofrece una solución de fácil 'gestalt'; las certezas de la discursividad didáctica son arrojadas hacia la erosión del principio poético...* (R. SMITHSON 2009)

Los estudiantes del Seminario del Land Art optaron por la redacción libre en lugar de emplear el formato que se les proporcionó; encontraron en la escritura la forma de manifestar *su sentir* sin barreras. Un ejemplo de esta expresividad se puede observar en la Ilustración 73, correspondiente a la redacción de las sensaciones percibidas por una alumna con respecto a un lugar.

**Arquitectura de paisaje/ UNAM**

**Land Art**

**Profesora: Gabriela Castillo Flores**

**Alumna: Carolina Ruiz Vasto**

Un río que te enrojece el cuerpo cuál cereza, con corrientes ondulantes que caen en tus hombros con la potencia del masaje de mi abuela, potente, curativo, suave. Baja entre terrazas de roca y fina arena blanca que colorea tus pasos hasta las pequeñas pozas rodeadas de montaña y bosque de pinos o encinos que ascienden hacia el potente sol.

Sol, casi tan intenso como el volcán que alimenta de energía ebulliente el agua clara que tibia mis muslos enterados en la tierra. Tierra olor petricor.

La primavera no está en las flores, está en el verde obsidiana del suelo casi desértico que se incrusta en mis pies desnudos que corren en busca de frescor.



Río caliente, Zapopan Jalisco.

Algunos alumnos, como en la Ilustración 74, prefirieron combinar la escritura con la expresión gráfica por medio de dibujos y fotografías.



### **3.4. Introspección como acto íntimo de asimilación de lo percibido en el paisaje**

Esta fase o aspecto de la metodología que se propone para la apreciación estética del paisaje y la conciencia acerca de su cuidado y preservación corresponde con una actitud y una disposición eminentemente voluntaria y subjetiva. Implica la determinación personal de llevarla a cabo y su realización o desarrollo, prácticamente, escapa a consideraciones objetivas o a evidencias observables, sin embargo, es *paradójico* que sus resultados o efectos son susceptibles de ser incluso valorados en los sujetos que la realizan.

La introspección, dice Abagnano, constituye la propia observación interior y, filosóficamente, designa una forma de interpretación de los estados de conciencia, a través de la meditación y la reflexión sobre la propia conciencia.

El uso del término introspección inició a partir del siglo XIX en el terreno de la Psicología, aunque ya desde el siglo XVI, con Descartes, se había hablado del principio de una conciencia reflexiva (o *cogito*) y de la "*transparencia*" de la reflexión de sí a uno mismo, y con Kant, en el siglo XVIII, se menciona la posesión del yo desde su representación.

El psicoanálisis es la forma de *introspección retrospectiva* y en la psicología experimental de uno de los maestros de Freud, el psiquiatra y médico hipnotista Wundt, la introspección es un medio reflexivo de autoconocimiento para explicar las causas de las vivencias actuales. A su vez, Titchener definió la introspección como la descripción de la experiencia consciente desmenuzada en componentes sensoriales elementales sin referentes externos. Hacia finales del siglo XIX, Alfred Binet y Pierre Janet, casi simultáneamente, comenzaron a practicar la introspección como una psicoterapia (GONZÁLEZ LABRA 1998).

En el mismo terreno de la Psicología, en la primera mitad del siglo XX, los conductistas Watson y Skinner consideraron que una psicología científica objetiva y de la conducta era contraria a una psicología basada en la introspección en tanto que la consideraban subjetivista. Además de que ya desde el siglo XIX, Augusto Comte había rechazado el método cartesiano, porque, afirmaba que no se puede ser a la vez observador y observado y llegó a afirmar que "*la mente humana puede observar directamente a todos los fenómenos, a excepción de los propios*" (COMTE 2004, 48).

Esta breve y muy resumida reseña del debate acerca del término introspección se orienta a esclarecer la posición de la propuesta de metodología que se presenta; como puede verse en el primer párrafo de este apartado, se asume el *peso* subjetivo de este proceso mental como experiencia interior que ofrece la posibilidad para reconocer y hacer conscientes la capacidad reflexiva de la mente y sus propios estados.

Con base en este planteamiento, podemos asumir lo que Martha Menéndez define como introspección: “es un acto de autoconciencia que implica pensar y analizar tus propios pensamientos y conductas, siendo una de las características definitorias del ser humano” (MENÉNDEZ 2018 ). En esta especie de viaje interior, el ser humano puede identificar y reconocer sus pensamientos y sentimientos, de ahí que nos acerque a la conciencia del sí mismo acerca de qué ocurre en nuestra mente y en nuestras emociones. Evidentemente, el contexto, la historia personal, la cultura, van a ser determinantes muy importantes para ese proceso íntimo de concientización, de manera análoga a como ocurre en los procesos de registro sensorial y percepción.

La introspección, en psicología, puede llegar a constituir un recurso importante para sanar episodios pasados o recientes que causan conflicto en el transcurrir de la vida cotidiana. Por obvias razones no se profundizará en esta consideración terapéutica de la introspección, pero es importante subrayar la vigencia de este *recurso* para la recuperación o toma de conciencia con respecto a las vivencias suscitadas por un paisaje o espacio específico.

Por lo tanto, podemos considerar a la introspección como un procedimiento que permite identificar y percibir los pensamientos propios, y contribuye al reconocimiento del *uno mismo* y de la realidad que construye. Cotidianamente, la introspección consiste en reflexionar en profundidad sobre las acciones, las ideas, las emociones y los sentimientos propios, de manera tal que sea posible detectar la forma en que las vivencias nos impactan y cómo *surge* un pensamiento o una emoción para, en su caso, orientar la conducta.

La introspección implica una alta proporción de autocrítica, sin caer necesariamente en la culpa o la *autoflagelación*, pero sí con actitud abierta para reconocernos en un contexto o ante un panorama determinado, natural o incluso social.

En el marco de la metodología que se propone, la introspección ha de realizarse bajo cuatro principios significativos por lo que representan para tener una práctica eficaz de esta actividad mental: a) evitar la prisa, antes y durante el momento de llevarla a cabo; b) procurar, en la medida de lo posible, estar en un estado relajado y aislado de distractores; c) aplicar, sin restricciones, la sinceridad en el ejercicio, incluyendo el reconocimiento de posibles errores o fallas con relación a la apreciación del paisaje, el nivel de conocimiento del lugar o la revisión del espacio observado, y d) mantener una actitud de paciencia consigo mismo para detectar la forma y nivel de impacto producto de la o las observaciones realizadas en un paisaje determinado.

De esta manera, como fase o aspecto de la metodología para la apreciación estética y la conciencia sobre el paisaje, la introspección es un acto íntimo que permite la sensibilización y la asimilación con respecto a aquello que se observa. Para este fin, la introspección, lejos de ser un recurso terapéutico, se asume como una práctica cotidiana de la que es posible extraer lo que denominan en el Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Francisco Marroquín, de Guatemala, como “reportes de actos mentales” (IEPRI 2016). Para ilustrar esta aseveración en un ejemplo: si a una persona se le pide que describa las impresiones sensibles visuales provocadas por un objeto observado, olvidando que ante ella hay un cierto objeto que ha percibido, y que se concentre, en cambio, en sus propias impresiones sensibles, esa persona estará haciendo una introspección de ciertas impresiones sensibles visuales objetivas y su descripción corresponderá, precisamente con un reporte de acto mental, en el que el individuo expresa lo que piensa o siente.

En esta metodología que se propone, la introspección proporcionará al observador del paisaje las propias impresiones de sus percepciones; es por ello que resulta muy importante la audiograbación de dichas impresiones, pensamientos, sentimientos o emociones suscitados por el paisaje contemplado en diversos momentos y desde diferentes perspectivas.

Esta fase acompaña, por necesidad, a las otras fases o aspectos de esta propuesta metodológica, y contribuirá sin duda alguna a enriquecer los procesos perceptivos, de análisis de la realidad y de escritura como evidencia de la experiencia. Es un componente que supera la simple toma de notas o el llenado de formularios y constituye un factor

significativo en la construcción de la conciencia estética y con respecto a la preservación del medio.

Un importante exponente del Land Art, Richard Long, expresó en diferentes entrevistas que andar, mirar y desplazar piedras, se convierte en un acto artístico primordial; es una toma de conciencia del paisaje que le rodea (FERNÁNDEZ, Caminos deseados, caminos proyectados: Land Art y su correlación con la obra de Arquitectura e Ingeniería Civil 2019), y *profundizando* en su ejercicio de introspección, Long menciona con respecto a su obra: “*Un recorrido es solamente una capa más, una marca entre otras miles pertenecientes a otras capas de la historia y geografía de la humanidad, dejada sobre la superficie de la Tierra*” (RAQUEJO 1998, 24). Evidentemente, el artista emite un *producto mental* que describe su pensar con respecto a la obra creada y, si bien refiere a la creación objetiva del caminar, podemos leer una idea lejana de una *simple* descripción geométrica o geográfica de su obra.

En el Seminario del Land Art se promueve la introspección mediante actividades que la autora de este documento denomina lúdico – académicas, mediante las cuales se pide a los estudiantes expresar su sentir con respecto a algún ejercicio que se les proporciona, en papel o en línea; tal es el caso de un crucigrama, laberintos y *memorama*, con respecto a los que se les solicitó contestar algunas preguntas, y de cuyas respuestas se muestra un ejemplo en la ilustración 75.

**Ilustración 75.** Ejemplo de ejercicio para promover la introspección

### ACTIVIDADES LÚDICAS DE LAND ART

a) ¿Qué pensaste y sentiste cuando leíste esta solicitud?

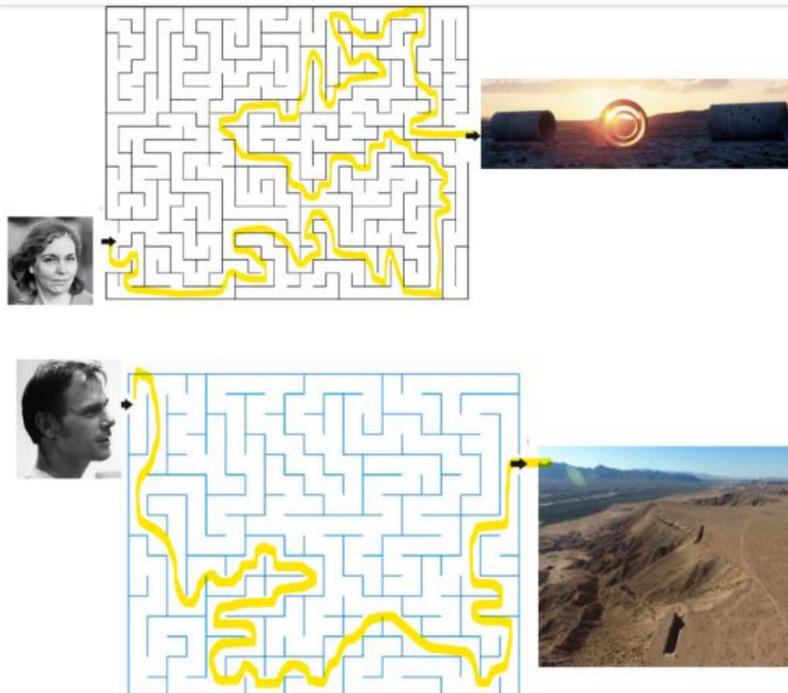
Pensé que llevaría mucho tiempo pero en realidad fue muy rápido, y me desestreso realizarlos.

b) ¿Qué pasaba por tus pensamientos y sentimientos al llevar a cabo las actividades?

Me emocionaron los ejercicios, pensé que tomaría mucho tiempo poder ser hábil con el memorama porque tengo mala retención de nombres, pero me ayudo mucho asociarlos a una imagen y los laberintos me parecieron muy divertidos

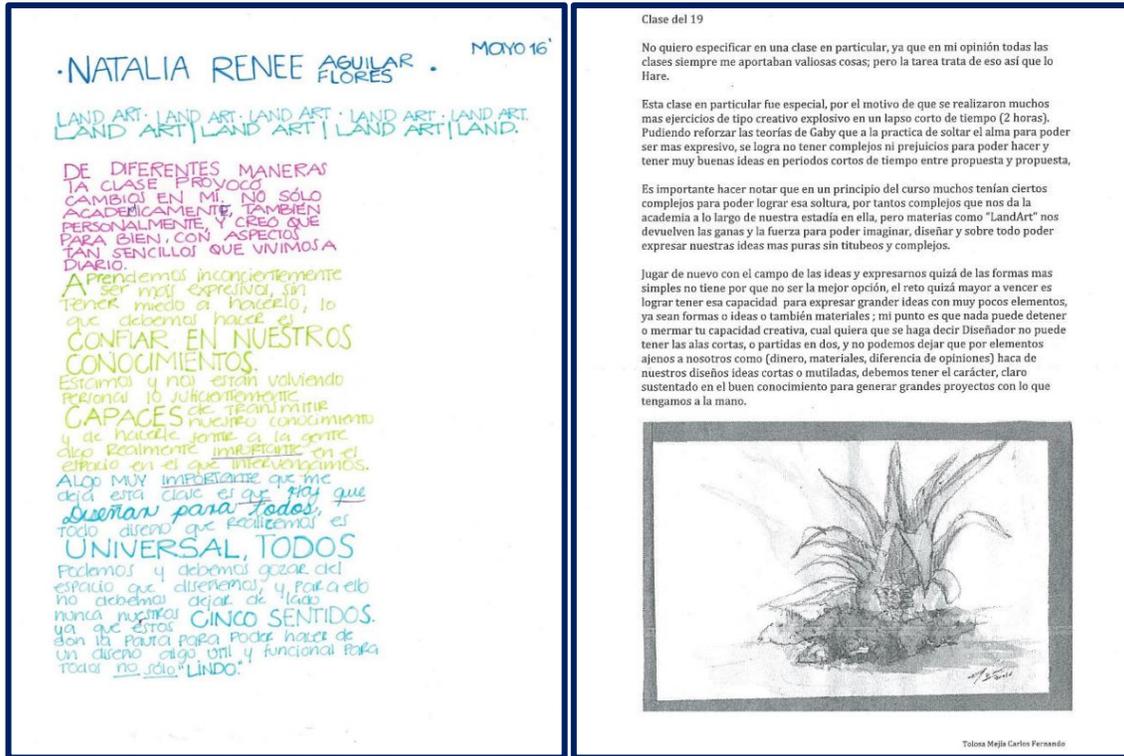
c) ¿Qué pensamientos y sentimientos te provocó la realización de estas actividades?

Con ambos sentí una sensación de logro al concluirlos y en mi pensamiento creo que me ayudó mucho ser reiterativa con el memorama para poder recordar los nombres, me hubiese gustado hacer un memorama también con las obras de cada artista para poder asociarlos muy bien a su trabajo.



Asimismo, hacia el final de cada semestre del Land Art se les solicita un ejercicio de introspección con respecto al conjunto de la asignatura. Ejemplos de este tipo de actividad se observan en las imágenes de la Ilustración 76, en las que se puede leer la reflexión acerca del propio ser y actuar de alumnos en el Seminario del Land Art, en 2016 y en 2019.

**Ilustración 76.** Ejercicios de introspección al final del semestre del Land Art



La introspección contribuye al re-conocimiento de uno mismo y su situación en el espacio natural y social, representa la oportunidad de la praxis en el desarrollo académico, profesional y humano.

### 3.5. Exploración de los procesos de intervención espacial

Esta última fase o aspecto de la metodología propuesta consiste fundamentalmente en la toma de decisión o decisiones para intervenir un espacio con respecto a los materiales a emplear, alóctonos o autóctonos, o la sola modificación del terreno, lo que implica en primera instancia a un arquitecto, un arquitecto paisajista o un artista de la tierra, por ello se entendería que el presente documento corresponde efectivamente con la formación de estos profesionales; sin embargo y bajo el supuesto de que la sola presencia de un

espectador supone ya una forma de incidencia en el paisaje, tanto los *simples* espectadores como los profesionales del paisaje están llamados a hacer conciencia de la forma en que materializan su incidencia/intervención tanto para apreciar el sitio como respetar el medio.

Es interesante que el 20 de octubre del año 2000, se firmó en Florencia, Italia, el Convenio Europeo del Paisaje, y en su contenido se acordó el concepto de paisaje que consiste en definirlo como cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea resultado de la acción y la interacción de factores humanos o materiales. Como puede verse, hay un claro reconocimiento del paisaje como resultante de la interacción *medio – ser humano*.

Por lo tanto y al menos en la legislación europea de la materia paisajística, los aciertos o las imprudencias en las decisiones con respecto a los materiales o no materiales a emplearse en una intervención en el paisaje quedan sujetos tanto al juicio de los expertos, políticos o instituciones, como a las aspiraciones o percepciones con respecto al paisaje de toda la ciudadanía. Taboada plantea que con la inclusión de la percepción social se pretende “*evitar proyectos de carácter paisajístico dedicados a la ciudadanía que no logran su objetivo, especialmente dentro de la población a pesar de estar técnicamente bien realizados*” (TABOADA 2021). A este respecto coincidimos también con este autor en que la percepción social de un paisaje no debe verse como un obstáculo de un proyecto, sino como un aspecto que lo enriquece, por ello es especialmente positivo promover la participación de la sociedad.

Sin pretender hacer comparaciones *fáciles* o desequilibradas, pero con objeto de ampliar la perspectiva acerca de la o las formas en que se incide en un paisaje, o por lo menos como se establece en la normatividad, encontramos que en México no existen normas jurídicas que consideren explícitamente el paisaje como un elemento a tener en cuenta en cualquier ordenamiento territorial o en cualquiera de las legislaciones relacionadas con la protección y defensa del ambiente, y solo los estados de Tamaulipas, Querétaro y Estado de México, poseen normas que mencionan el paisaje como elemento a considerar en la conformación de un área natural protegida. Al respecto, Navarrete señala que dichas normas son excepcionales...

...porque la mayoría de las que están relacionadas con la protección y el ordenamiento ecológico consideran al paisaje desde la necesidad de protegerlo de la contaminación visual, sin llegar a decir ni que es, ni que elementos lo componen. Se adopta, además una asimilación entre valor escénico y paisaje en varias leyes, dejando de lado, cualquier otra característica promotora de desarrollo local (NAVARRETE, A. A. et al. 2019, 10).

Las dependencias federales como la Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas (CONANP) y la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT), plantearon en el sexenio 2012-2018, la denominada: *Estrategia hacia 2040*, en la que se presenta como un eje sustantivo de la misma el manejo integrado del paisaje, como herramienta tanto para la conservación de la biodiversidad, como para el fomento del desarrollo de realidades sociales y económicas de las áreas naturales protegidas. Pero, es pertinente mencionarlo, se trataba de una propuesta de gestión que concebía el paisaje y la naturaleza como mercancías. Este enfoque omitía algunos aspectos culturales como la identidad emanada de los paisajes, su proceso evolutivo, su historicidad, el papel de la percepción en su análisis y la diversidad de metodologías para el análisis del paisaje como elemento de gestión territorial. (NAVARRETE, A. A. et al. 2019, 11).

Esta breve revisión de la normatividad en materia de paisaje nos permite retomar la cuestión de la materialización de los proyectos de intervención en el espacio natural o incluso urbano, con una clara conciencia de la conveniencia e incluso la *congruencia contextual* de los recursos a emplear.

Castellanos plantea, con respecto a estas consideraciones que se debe permitir a la sociedad participar en la protección del paisaje, concibiéndolo, fundamentalmente, como un bien público, y señala, en total acuerdo con las pretensiones de este documento, que se presenta, que una sociedad informada permitiría su inclusión en el debate sobre la salvaguarda del territorio. Asimismo, presenta dos estrategias de *formación patrimoniológica*, entendida como un proceso de alfabetización: la lectura y la interpretación del discurso territorial. La primera consiste en la actividad encargada de descifrar los signos materiales e inmateriales que configuran el paisaje, y la segunda, es “la comprensión de estos signos que, una vez interpretados, generarían su aprehensión por parte de la sociedad, que la convierte en un agente activo en la valoración y preservación de los paisajes patrimoniales”. (CASTELLANOS 2019, 105).

Es necesario reconocer que la *lectura* del paisaje implica cuatro condiciones: a) esta lectura se vincula al proceso de percepción del mismo y que en este proceso existe una

gran cantidad de factores, personales, sociales y culturales que, a su vez lo condicionan; b) la asignación de significados a los elementos del paisaje se realiza en esos contextos, por lo tanto un mismo elemento puede tener significados diversos y hasta contradictorios en el seno de las sociedades o en momentos históricos distintos, y a veces signos diferentes pueden tener el mismo significado; c) los signos del paisaje en un contexto territorial puede tener un valor icónico diferente según se encuentre localizado en uno u otro contexto, y d) el número de lecturas y textos de un paisaje es prácticamente infinito, por las distintas lecturas que de él se pueden hacer (CASTELLANOS 2019, 120).

Asimismo, la interpretación del paisaje patrimonial corresponde con un ente cargado de significados, por ello para realizar su interpretación es necesario tomar en cuenta tres factores esenciales: a) que no existen paisajes ahistóricos; b) que el paisaje conserva los rastros de otros *textos* anteriores, porque los bienes que lo constituyen: –culturales y naturales, materiales e inmateriales–, representan todas las épocas por las que ha transcurrido están interrelacionadas, física, económica, social, cultural, emotiva y sobre todo históricamente, y c) que se debe tomar en cuenta que en el paisaje con bienes culturales materiales evocan un patrimonio físico identificable, y que los bienes culturales inmateriales que posee son los depositarios de la memoria colectiva de los hechos históricos y las prácticas significativas (CASTELLANOS 2019, 122).

Las propuestas del Land Art en cuanto a la materialización de las obras son anteriores a una preocupación formal o legalmente explícita por la preservación del paisaje; sin embargo, es evidente que en su expresión de estridencia *anti-comercial* del arte y en la búsqueda de expresiones alternas de la escultura se intuye una forma de mirar de manera diferente al medio natural.

En el Land Art cada artista se relaciona con la naturaleza de distinta manera, pero coinciden tanto en el vínculo íntimo con el sitio, como en la alteración del entorno natural para enriquecerlo y resignificarlo.

La utilización de materiales diversos en la naturaleza también depende de cada artista, unos apenas la manipulan y otros modifican en mayor o menor medida el paisaje pero sin afectar a su orografía. A pesar de estas distintas relaciones de los artistas del Land Art con la naturaleza lo que une a todos ellos, es que buscan la exaltación de la estética del paisaje.

Los autores del Land Art crean expresiones artísticas mediante obras esculpidas de la misma tierra o que utilizan materiales orgánicos o reciclados para su realización. Sus creaciones inspiran, por necesidad, una profunda meditación acerca de las maravillas de la naturaleza, el ambiente, nuestro lugar en el mundo y el impacto de la vida moderna.

Como aspecto de la metodología para la apreciación estética y la conciencia sobre el paisaje, la fase de exploración en los procesos de intervención espacial constituye la resultante inexorable de los aspectos o fases anteriores, por una parte, porque el registro sensorial, la percepción, el análisis de la realidad, la redacción de las evidencias de la experiencia y la introspección conllevan la valoración o consideración de los elementos materiales que se observan, que se admiran en el paisaje, y por otra parte, porque implican la estimación del peso de su transformación o destrucción, o de la incorporación de elementos externos, sobre todo si se piensa en la posibilidad de intervenir el espacio de que se trate.

Así entonces, la exploración de los procesos de intervención espacial implica requerimientos técnicos aparte, de una *buena dosis* de reflexión, de contextualización, de compromiso, de reconocimiento de la diversidad y, sobre todo, de honestidad con la naturaleza y la conciencia sobre el ambiente.

Richard Long expone en su reflexión cómo concibe los materiales que brindan la naturaleza y la propia naturaleza humana para la realización de su obra:

*La naturaleza siempre ha sido un tema del arte, desde las primeras pinturas en cuevas a la fotografía del paisaje del siglo XX. Quería utilizar el paisaje como un artista de nuevas maneras. Primero empecé a hacer obra fuera usando materiales naturales como la hierba y el agua, y esto llevó a la idea de hacer una escultura al caminar. Esta fue una línea recta en un campo de hierba, que era también mi propio camino, yendo a 'ninguna parte'. En las posteriores obras mapa primeras, registrando paseos muy sencillos pero precisos sobre Exmoor y Dartmoor, mi intención era hacer un nuevo arte que era también una nueva forma de caminar: caminar como arte. Cada paseo ha seguido mi propio camino único, formal, por una razón original, que era diferente de las demás categorías de caminar, como viajar. Cada paseo, aunque no por definición conceptual, realizó una idea en particular. Por lo tanto caminar —como arte— proporciona una manera simple para mí para explorar las relaciones entre el tiempo, la distancia, la geografía y la medida. Estos paseos se registran en mi obra de la forma más adecuada a cada idea diferente: una fotografía, un mapa, o una obra de texto. Todas estas formas alimentan la imaginación (GONZÁLEZ 2021).*

Entre los ejercicios de exploración de los procesos de intervención espacial por parte de los alumnos del Seminario del Land Art, las propuestas de materiales son diversas y creativas. Como ejemplo se puede observar la serie de imágenes que se presentan en la Ilustración 77, correspondientes con el proyecto de intervención artística que plantea una alumna alemana, de intercambio, que cursó en 2021-2 el Seminario del Land Art.

**Ilustración 77.** Proyecto de alumna del Land Art, para la intervención en un espacio de Las Islas, C.U., UNAM [sic]

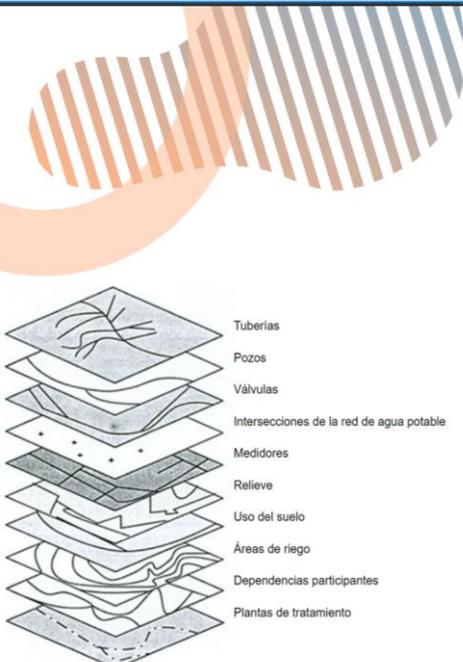
# Propuesta del concepto para intervención artística

Kathrin Vaness Uhlirsch      10.06.22

Land Art



---



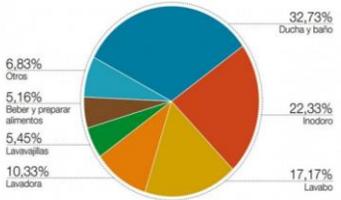
- Tuberías
- Pozos
- Válvulas
- Intersecciones de la red de agua potable
- Medidores
- Relieve
- Uso del suelo
- Áreas de riego
- Dependencias participantes
- Plantas de tratamiento

## Motivo del proyecto artístico

Cada día utilizamos agua. Aún que no estamos conscientes, consumimos 20 l de agua por día en la UNAM en promedio. De donde viene este agua? Me doy cuenta que hay un enorme sistema bajo de nosotros y es realmente fascinante. Hay zonas con escasez de agua donde la gente no tiene este privilegio. Somos conscientes que el agua potable no es interminable y que las sistemas que construimos solo sirven en el futuro, si ahorremos nuestro recurso natural para que no se acaba y que ya es una gran problema? (también por la privatización de empresas)

pozo y sistema de agua ocultas -> hacer las capas invisibles, que contiene el sistema de agua, visible y perceptible

llamar la atención a la problemática de la enorme cantidad de agua que consumimos (indirectamente), consciencia, agradecimiento



| Categoría                  | Porcentaje |
|----------------------------|------------|
| Ducha y baño               | 32,73%     |
| Inodoro                    | 22,33%     |
| Lavabo                     | 17,17%     |
| Lavadora                   | 10,33%     |
| Otros                      | 6,83%      |
| Beber y preparar alimentos | 5,16%      |
| Lavavajillas               | 5,45%      |

## Propuesta



### Relevado desde el profundo

Quería instalar caminos marcados en la superficie encima de los tuberías que se ven en el plan conectando los pozos para que se anota el red enorme. Los caminos pueden quedarse en la misma área o para expandir el proyecto terminar en los fuentes vacías de la facultad de paisaje de la filosofía. Quería construir un embudo enorme que marca la entrada del agujero chiquito del pozo. (si el impacto al sistema de agua, que va a tener, lo permite). El embudo grande y las fuentes vacías son símbolos por la amenaza de escasez del agua.

## Investigación sobre el sistema de agua de la UNAM



debe ser este pozo que encuentre

En CU el consumo per cápita es de 20L al día

(cifras correspondientes hasta el 2008)

67% de agua potable para riego

33% de agua tratada para riego

- tubería (54 km)
- pozos (promedio de extracción 100 l/s)
- plantas de tratamiento

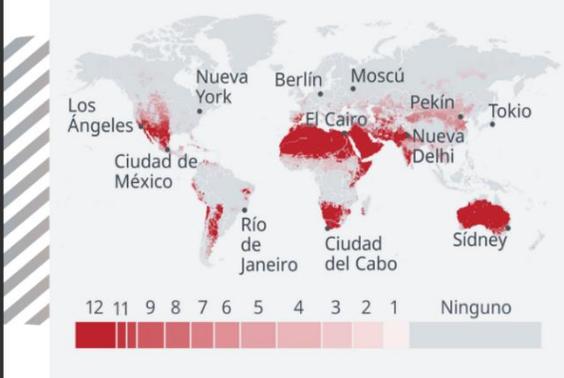
siento fascinación por el red gigante e invisible en el subterráneo

esta causada por una enorme demanda de agua

## Materiales

### Escasez de agua en el mundo

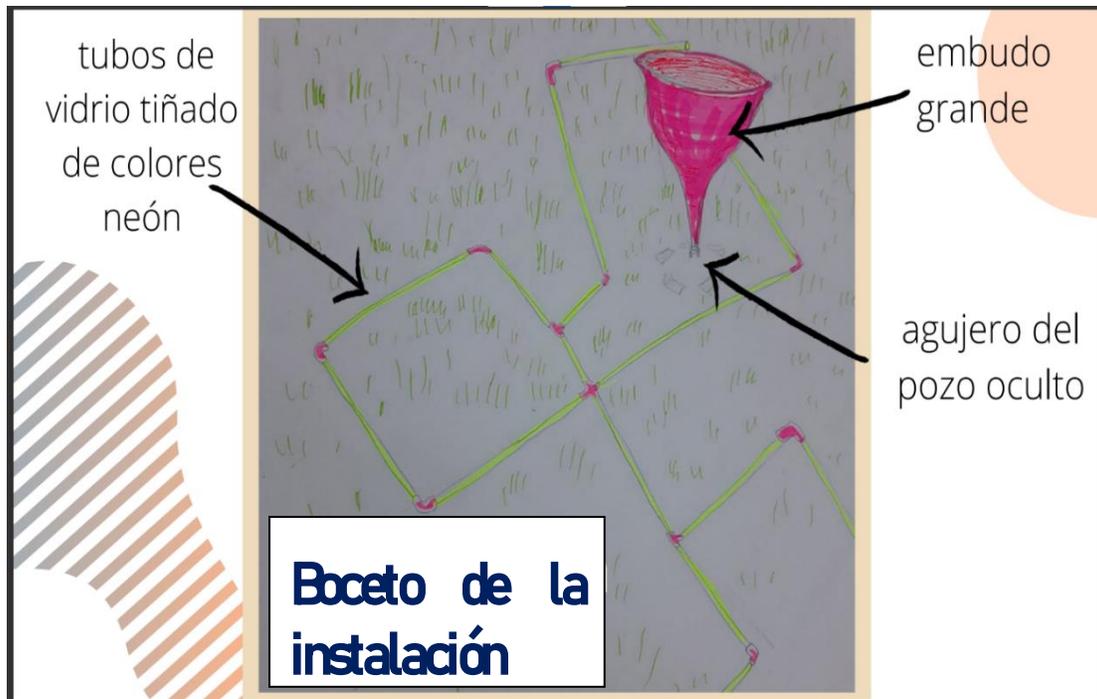
Meses de escasez hídrica al año



Me imagino usando tubos de vidrio que tiño de colores neón.

También podría haber color rojo fluyendo en ellos como señal de sangre, ya que la vida humana depende del agua. Para ello necesitaría una bomba de estanque, porque sólo así se produce este efecto.





La propuesta de la alumna se centra en una preocupación fundamental por promover la conciencia en cuanto al cuidado del ambiente, especialmente del agua y, emulando al representante argentino del Land Art, Nicolás García Urriburu —mencionado anteriormente en este texto y quien tiñó canales de agua con un material biodegradable, color verde fosforescente—, propone hacer una llamada a la comunidad universitaria para preservar ese importante recurso tiñendo con colores neón tubos de vidrio de la red de distribución del agua de riego de una sección de *Las Islas*.

El Seminario del Land Art en la Licenciatura de Arquitectura de Paisaje constituye una instancia en la que los estudiantes tienen la posibilidad académica, didáctica, pedagógica, formal y lúdica de expresar, a través de una diversidad de actividades sus sensaciones y emociones, para las tareas de intervención en el paisaje a partir de dos dimensiones fundamentales en la práctica arquitectónica y paisajista: el cuidado del ambiente y la sensibilidad artística.

# Conclusiones

## Conclusiones

- La incidencia del ser humano en la naturaleza es consciente o inconsciente, pero siempre es voluntaria e intencional, y al definir el espacio se articula la acción humana desde los procesos básicos de supervivencia hasta los procesos creativos del arte.
- La tierra, el espacio, los lugares representan constructos humanos que delimitan y denominan los territorios, pero es el *paisaje*, o la noción de paisaje, lo que le otorga al espacio una carga emocional además de estética y subjetiva, que lo convierte en un referente de la emocionalidad, donde el disfrute, la nostalgia o el dolor se proyectan con la mirada de quien lo contempla, e incluso llega a reproducirlo por diversos medios gráficos o literarios.
- A lo largo de la historia de la humanidad, se ha buscado transformar y dominar la naturaleza; el trabajo ha tenido un papel fundamental en este proceso, pero a pesar de la supuesta racionalidad subyacente en esa actividad, en realidad es el arte, con la reflexión consciente sobre el espacio y los procesos creativos que desarrolla, el que ha permitido revalorar el espacio natural y redefinir su potencial estético.
- Por definición y por necesidad, la obra de los artistas del Land Art se vincula con el ambiente: la percepción del sitio y la conciencia acerca del medio son procesos inherentes a la creación escultórica en el paisaje que se manifiesta desde los motivos de los autores y su traducción en conceptos creativos.
- Land Art se constituye por una serie de expresiones artísticas resultantes de la percepción estética de la naturaleza por sus autores, quienes resignificaron el espacio y provocaron la conciencia del espectador acerca del medio, ya que la obra no necesariamente se apropia del espacio, sino que, por el contrario el medio es la obra, y su proceso de transformación natural forma parte de la obra misma: los artistas estaban más interesados en que la naturaleza impactara las obras, es decir que se meteorizaran o erosionaran, y no sobre cómo evitar dichos efectos.
- Integrar una metodología que considera la percepción y la conciencia sobre la naturaleza por el impacto que las creaciones del Land Art tienen sobre la naturaleza: de transformación, de recuperación, de intervención, de destrucción, de ocultamiento, de enriquecimiento, de ordenamiento, implica un nivel de conciencia del propio autor sobre el sitio donde se desarrollan sus proyectos y provocan, asimismo, *un nivel de conciencia* en los espectadores.

- Reconocer el paisaje como expresión de la estética de la naturaleza supone un nivel de conciencia sobre el medio, pero re-conocer el espacio como un paisaje resignificado por la intervención estética intencional de los artistas del Land Art lleva a los espectadores a involucrarse con la obra artística y su soporte: la naturaleza; la creación artística en y con la naturaleza lleva al individuo a asumir la necesidad de preservar y proteger el ambiente para la conservación de la belleza natural porque ha sido enaltecida y se destaca que tiene existencia propia.
- Los artistas del Land Art son ajenos a las pretensiones de herosear, embellecer o domesticar el paisaje y es posible subrayar que subyace y se manifiesta una estética ecológica, o una ética de la estética, ya que se reconoce la necesaria interdependencia de los componentes del medio y las obras de los artistas para su existencia.
- Uno de los componentes de la obra de los artistas del Land Art que subraya esta vinculación estético-ambiental radica en la mínima o nula preocupación por la permanencia o preservación de las creaciones y, sí en cambio, por significar, denominar o redimensionar el sitio de intervención.
- La decisiva influencia de los artistas del Land Art, desde finales de los años sesenta del siglo XX, hasta la actualidad, en expresiones artísticas, arquitectónicas y arquitectónico-paisajistas, ha fructificado en el interés ambiental por las intervenciones sobre la naturaleza y el paisaje.
- Las obras del Land Art, y más propiamente dicho los recursos estéticos de los procesos creativos del Land Art, han contribuido a reivindicar el protagonismo de la naturaleza que, en el fondo, parece responder a una cierta aspiración por recuperar aquello que se pierde: el medio ambiente natural; un anhelo que se ha ido incrementando con la expansión de la industrialización y la urbanización.
- Dichos recursos estéticos del Land Art se plasman en su aspiración por marcar, delimitar, fundar, denominar y resignificar un lugar, mediante una intencionalidad estética, sin fines utilitarios o funcionales; para lo que se desarrolla un proceso creativo que se inicia con un motivo, explícito o tácito, mismo que se interpreta en un concepto, el cual otorga sentido y significado a la obra en ciernes y se consolida en una realización o materialización que, en el caso del Land Art, llega incluso a la inmaterialidad o a la fugacidad, pero sobre todo, a la inclusión del tiempo como un factor o componente más de este proceso creativo.

- De un conjunto de obras creadas a partir de expresiones novedosas en cuanto a intenciones, espacialidad, dimensiones, materialización y propósitos estéticos provocadores, mostradas en un programa televisivo, Land Art ha llegado a constituir, sin duda, una idea genérica para la intervención en la naturaleza a fin de enaltecerla y preservarla.
- Las creaciones del Land Art muestran diversas formas de relación con el paisaje, al que se le asigna especial relevancia; se aprovecha la orografía, la hidrografía, el clima, la vegetación y el ambiente, como soporte de la creación artística; así la naturaleza se presenta en su estética natural: su materialidad, su estructura y su dinámica.
- Las múltiples formas en que las obras del Land Art se relacionan con la naturaleza suscitan el interés por identificar de manera sistemática la diversidad de experimentaciones estéticas desplegadas en las creaciones, así se encontró en este estudio que las creaciones del Land Art se pueden clasificar, de manera esquemática, por el tipo de materiales empleados en las siguientes categorías: el cuerpo, es decir el propio artista como recurso básico para la materialización de la obra; materiales del propio sitio objeto de la intervención: materiales autóctonos; materiales externos incorporados al sitio: materiales alóctonos, y la combinación de estos dos últimos.
- En general, los recursos estéticos, técnicos y materiales de las obras del Land Art, permitieron también generar la metodología para apreciar el paisaje y reconocer la importancia de preservar el medio; sin embargo, es necesario también, por una parte, considerar al paisaje como naturaleza, por su valor en sí mismo; como artificio, porque se asocia a la identidad cultural, y como símbolo, porque implica valores suprasensibles; y por otra parte asumir los conceptos de apreciación estética, como expresión intelectual, subjetiva y vinculada a la creencia moral, y de conciencia ambiental, como conocimiento reflexivo de la realidad, juicio de los propios actos y como acción cultural freireriana.
- Las fases o aspectos de la metodología propuesta constituyen estrategias indicativas más que pasos o procedimientos de un método estricto y jerárquicamente ordenados; sin embargo, sí implican un riguroso ejercicio de disciplina y honestidad con la naturaleza, con el reconocimiento permanente de su valor y del valor de formar parte de su conformación paisajística, porque el paisaje es precisamente la interrelación espacio-observador.

- La primera de las fases de la metodología parte del principio del Land Art por el que la modificación del paisaje altera la percepción del espectador y produce el máximo de sensaciones y efectos perceptivos; así, las sensaciones a través de los sentidos y la percepción, son factores básicos para analizar la obra artística en y con la naturaleza, para apreciar el entorno, y para intervenir el espacio.
- Analizar la realidad y apreciarla estéticamente implican reconocer que es producto de la praxis, del compromiso con lo que se observa y de reconocer que la realidad no se presenta en primera instancia sino como una apariencia que se debe desentrañar para hallar lo que Ortega y Gasset denomina el mundo visible y el trasmundo en que se arma, de fundamentos menos evidentes sin los que no se explica la apariencia.
- La narrativa, a través de la escritura y la fotografía, como el tercer aspecto o fase de la metodología, constituye el recurso poderoso para que el observador, artista o espectador, plasmen su sentir y proyecten su pensamiento con respecto a lo observado.
- Un apoyo fundamental del conjunto de la metodología, pero que es aplicable en cada una de las otras fases, es la introspección, porque es un acto de autoconciencia que implica pensar y analizar los propios pensamientos, emociones, sentimientos y conductas; realizada con calma, paciencia y sinceridad enriquece de manera significativa desde la percepción estética *fidedigna* hasta la pertinente incidencia en el paisaje.
- La última fase de la metodología consiste en decidir cómo intervenir un espacio, y la sola presencia de un espectador supone la incidencia en el paisaje; de esta manera, tanto los “simples” espectadores como los profesionales del paisaje: arquitectos, arquitectos paisajistas, artistas del paisaje, están llamados a hacer conciencia de la forma en que materializan su intervención.
- De manera más particular, es importante aseverar que Land Art, y específicamente el Seminario que con ese título imparte quien esto escribe, ha permitido a los estudiantes de Arquitectura de Paisaje encontrarse tanto con sus propias posibilidades creativas como con los recursos estéticos para dar idea y forma a propuestas de intervención en el espacio.
- Los alumnos reconocen como resultante del estudio del Seminario, para el desarrollo de propuestas de intervención en el paisaje —además de las cuestiones técnicas y funcionales— la perspectiva artística en sus planteamientos y la conciencia por la trascendencia ambiental que tiene cualquier intervención en el espacio.

- La sistematización de esta información para integrar el documento que se presenta, constituye, sin duda, un ejercicio de praxis de mi práctica profesional y docente, como arquitecta del paisaje, como artista y como convencida de la importancia de enaltecer la belleza de la naturaleza y preservarla para el mejor futuro del espacio en que convive la humanidad.
- A partir de esta praxis, puedo afirmar que se *abre* el campo teórico y metodológico para aplicar como texto de estudio el presente documento con los estudiantes del Seminario del Land Art de la Licenciatura de Arquitectura de Paisaje que se imparte en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, y de esta manera verificar en la práctica la serie de formulaciones plasmadas aquí, a fin de enriquecer la formación estética de los futuros profesionales del paisaje.

## Índice de ilustraciones

|   |                               |
|---|-------------------------------|
| Ilustración 1 Caballo de Uffington.....   | 11                            |
| Ilustración 2 Gran Serpiente .....  | 11                            |
| Ilustración 3 Figuras de Nazca .....  | 12                            |
| Ilustración 4 Dzibilchaltún.....  | 12                            |
| Ilustración 5 Teotihuacán.....  | 13                            |
| <i>Ilustración 6 Eduardo Chillida, Vista de la escultura escondida en el foso de la Plaza de los Fueros .....</i>                                 | <i>21</i>                     |
| Ilustración 7 Eduardo Chillida, Vista general de la Plaza de los Fueros .....   | ¡Error! Marcador no definido. |
| Ilustración 8 Eduardo Chillida, Peine del Viento .....  | 22                            |
| <i>Ilustración 9 Robert Smithson, Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey .....</i>  | <i>24</i>                     |
| Ilustración 10 Michael Heizer, Dibujo de desplazamiento en plano circular .....   | 43                            |
| Ilustración 11 Secuencia que muestra la creación del Doble Negativo [Double Negative].....  | 44                            |
| Ilustración 12 Gerry Schum, Galería televisiva [Fernsehgalerie].....  | 50                            |
| Ilustración 13 Artistas del Land Art .....  | 51                            |
| Ilustración 14 Agustín Ibarrola, Bosque en O Rexo (Allariz – Ourense).....  | 52                            |
| Ilustración 15 Pierre Sauvageot, Distrito de los Lagos – Inglaterra .....   | 52                            |
| <i>Ilustración 16 Pierre Sauvageot, Ciudad del Viento [Ville du vent] Marsella.....</i>   | <i>52</i>                     |
| Ilustración 17 Francisco Hernández, La ballena Kuyimá .....   | 53                            |
| Ilustración 18 Arte, curso, exterior.....   | 57                            |
| Ilustración 19 Michael Heizer, Vista aérea de Doble Negativo [Double Negative] .....  | 58                            |
| Ilustración 20 Michael Heizer, Escala humana de Doble Negativo [Double Negative] .....  | 58                            |
| Ilustración 21 Richard Long, Una línea hecha al caminar [A line made by walking] .....  | 59                            |
| Ilustración 22 Walter De Maria, Campo de relámpagos [The Lightning Field] .....   | 60                            |
| Ilustración 23 Dennis Oppenheim, Anillos anuales [Annual Rings].....  | 61                            |
| <i>Ilustración 24 Robert Smithson, Círculos Rotos/Colina Espiral [Broken Circle/Spiral Hill/IDIS] Vista aérea próxima .....</i>                   | <i>62</i>                     |
| Ilustración 25 Robert Smithson, Círculos Rotos/Colina Espiral [Broken Circle/Spiral Hill/IDIS] Vista aérea lejana .....                           | 62                            |
| Ilustración 26 Charles Ross, Eje Estelar [Star Axis] .....  | 63                            |
| Ilustración 27 James Turrell, Jardín del Cielo Irlandés [Irish Sky Garden] .....  | 63                            |
| Ilustración 28 James Turrell Jardín del Cielo Irlandés [Irish Sky Garden] .....   | 64                            |
| Ilustración 29 Christo y Jeanne Claude, Costa Envuelta [Wrapped Coast] .....  | 65                            |
| Ilustración 30 Nancy Holt, Túneles de Sol [Sun Tunnels] .....   | 66                            |
| Ilustración 31 Alice Aycock, Una red simple de pozos y túneles subterráneos [Project for a Simple Network of Under ground Wells and Tunnels]..... | 67                            |
| Ilustración 32 Alice Aycock, Una red simple de pozos y túneles subterráneos .....   | 67                            |
| Ilustración 33 Hamish Fulton, El camino de los peregrinos 1971 [The pilgrims' way 1971] .....   | 68                            |
| Ilustración 34 Andy Goldsworthy, Muro del Rey Tormenta [Storm King Wall] .....  | 69                            |
| Ilustración 35 Vista Nevada de Storm King Wall.....   | 70                            |
| Ilustración 36 Andy Goldsworthy, Juegos naturales .....   | 70                            |
| Ilustración 37 Richard Long, Una línea hecha al caminar [A line made by walking] Jardín en Galicia .....  | 77                            |
| Ilustración 38 Richard Long, Caminando una línea en Perú [Walking a Line in Peru] .....   | 78                            |
| Ilustración 39 Detalle de una de las composiciones expositivas de Hamish Fulton, Caminando hacia el Oriente [Hamish Fulton, Walking East] .....   | 79                            |
| <i>Ilustración 40 Ambulo ergo sum .....</i>   | <i>80</i>                     |
| Ilustración 41 Ana Mendieta, Imagen de Yagul .....  | 81                            |
| Ilustración 42 Ana Mendieta, Sin título [Untitled] (serie Silueta, Mexico).....   | 81                            |
| Ilustración 43 Ana Mendieta, Silueta de Cohetes.....  | 82                            |
| Ilustración 44, Mosaico de obras de Andy Goldsworthy .....  | 84                            |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 45 Andy Goldsworthy, Hielo fino/hecho en dos días/soldado con agua de goteo de hielo/hueco por dentro [Thin ice/ made over two days/ welded with water from dripping ice/ hollow inside] ..... | 85  |
| Ilustración 46 Andy Goldsworthy, Muro el rey Tormenta [Storm King Wall] .....  | 85  |
| Ilustración 47 Michael Heizer, Doble Negativo [Double Negative] .....  | 86  |
| Ilustración 48 Michael Heizer, Nueve surcos en Nevada [Nine Nevada Depressions] .....  | 86  |
| Ilustración 49 Michael Heizer, Vista inicial, 1985 y posterior de Efigies de Túmulo [Effigy Tumuli] .....  | 87  |
| Ilustración 50 Robert Smithson, Embarcadero Espiral [Spiral Jetty] .....   | 88  |
| Ilustración 51 Christo y Jean Claude, Cortina del Valle [Valley Curtain].....  | 90  |
| Ilustración 52 Christo y Jean Claude, Cortina del Valle [Valley Curtain].....  | 90  |
| Ilustración 53 Christo y Jean Claude, Islas rodeadas.....  | 91  |
| Ilustración 54 Christo y Jean Claude, Árboles envueltos en Suiza.....  | 91  |
| Ilustración 55 Christo y Jean Claude, Valle para correr [Running Fence] .....  | 91  |
| Ilustración 56 Carl Andre, Pedazo de Registro [Log Piece] .....  | 92  |
| Ilustración 57 Paricia Johanson, Campo de Ciro [Cyrus Field] .....   | 93  |
| Ilustración 58 Patricia Johanson, Pteris multifida en Fair Park Lagoon .....   | 94  |
| Ilustración 59 Alice Aycock, Una red simple de pozos y túneles subterráneos [Project for a simple network of underground wells and tunnels] .....  | 95  |
| Ilustración 60 Nancy Holt, Túneles de Sol [Sun Tunnels] .....  | 97  |
| Ilustración 61 Walter De Maria, Campo de Relámpagos [Light Field] en día soleado .....   | 98  |
| Ilustración 62 Walter De Maria, Campo de Relámpagos [Light Field] en tormenta eléctrica.....   | 98  |
| Ilustración 63 Dani Karavan, Vista general exterior y detalle del interior de la obra Passagen.....  | 100 |
| Ilustración 64 Dani Karavan, Passagen. Vista desde el interior del pasaje hacia el mar y hacia el cielo, respectivamente .....   | 100 |
| Ilustración 65 James Turrell, Jardín del Cielo Irlandés [Irish Sky Garden] .....   | 102 |
| Ilustración 66 Dibujos con mano izquierda de Lizbeth N. ....   | 114 |
| Ilustración 67 Identificando olores y texturas .....   | 115 |
| Ilustración 68 Recorrido por Las Islas de la Ciudad Universitaria de la UNAM.....  | 115 |
| Ilustración 69 Registro del recorrido por uno de los alumnos del Seminario Land Art.....   | 116 |
| Ilustración 70 Ejemplo 1 de la descripción de un espacio que produce sensaciones y emociones específicas. ....   | 117 |
| Ilustración 71 Ejemplo 2 de la descripción de un espacio que produce sensaciones y emociones específicas. ....   | 117 |
| Ilustración 72 Análisis de la realidad en Las Islas /Seminario del Land Art .....  | 122 |
| Ilustración 73. Ejercicio de redacción de sensaciones y emociones provocadas por un lugar .....  | 127 |
| Ilustración 74. Ejercicio de redacción con dibujo y fotografía .....   | 128 |
| Ilustración 75. Ejemplo de ejercicio para promover la introspección .....  | 133 |
| Ilustración 76. Ejercicios de introspección al final del semestre del Land Art .....   | 134 |
| Ilustración 77. Proyecto de alumna del Land Art, para la intervención en un espacio de Las Islas, C.U., UNAM.....  | 139 |

## Referencias bibliográficas

- ABAGNANO, N. *Diccionario de Filosofía*. Décima reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- AGUSTÍN, SAN. *La ciudad de Dios*. México: Porrúa, 2004.
- ALBA DORADO, María Isabel. *Argos*. diciembre de 2015. [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-16372015000200003](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372015000200003) (último acceso: 06 de abril de 2021).
- ALVAREZ-CAMPANA G., José Manuel. *Dinámica y estética de esculturas earthworks, obras de ingeniería del terreno y formaciones geológicas*. Editado por Universidad Complutense. Madrid: Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes, 2016.
- ANDRE, CARL, entrevista de Verónica Figueroa y Ferran Bono. *¡Mis obras no significan nada!* (4 de mayo de 2015).
- Britannica*. 2022. <https://www.britannica.com/topic/writing> (último acceso: 14 de marzo de 2022).
- BRODA, J. «Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica.» México: IIH-UNAM, 1991.
- BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, S. A., 1987.
- CARLSON, A. *Estética y medio ambiente*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000.
- . *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press, 2009.
- CARRASCO DE PAULA, I. *Sentidos*. In *GER, Tomo IV*. Ediciones Rialp S. A., 1975.
- CARREÑO RIO, Rodrigo. «Le Miau Noir.» *Arquitectura y diseño, artes*. 2021. <https://www.lemiaunoir.com/christo-el-artista-que-repenso-los-espacios/> (último acceso: 31 de mayo de 2021).
- CARROLL, N. *Teorías del arte actual*. Madison: Prensa de la Universidad de Wisconsin, 2000.
- CASTELLANOS, A. M. «La patrimonialización social, la cultura cívica y la protección del paisaje en México.» En *Legislación y paisaje. Un debate abierto en México*, de A. A. et al. NAVARRETE, 105 - 130. México: UAM / CYAD, 2019.
- CC/magazine. «CC/magazine.» 05 de junio de 2020. <https://ccmagazine.es/es/christo-y-jeanne-claude-una-historia-de-amor-y-arte/> (último acceso: 30 de 04 de 2021).
- COMTE, A. *Curso de filosofía positiva*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2004.
- CUÉ, Elena. «Alejandra de Argos.» Editado por ABC.es The Huffington Post. 10 de marzo de 2017.

- <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/548-andy-goldsworthy-entrevista> (último acceso: 1 de abril de 2021).
- . «Alejandra de Argos.» MARISA CARRERO. 19 de noviembre de 2014. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/365-james-turrell-biografia-obras-y-exposiciones> (último acceso: 5 de abril de 2021).
- DANTO, A. *La transformación del lugar común*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- DELEUZE, G & WATTARI, F. *¿Qué es filosofía?* España: Anagrama, 2001.
- DELGADO BAENA, F. J. *Arte y Naturaleza. El Land Art como recurso didáctico*. ANDALUCÍA: Consejería de Educación de Andalucía, 2013.
- DEWEY, J. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008.
- EGAN, K. *Fantasía e imaginación su poder en la enseñanza*. Madrid: Morata, 1994.
- EISNER, E. «Formas de representación.» En *Cognición y currículum*, de E. EISNER (Ed.), 65 - 92. Buenos Aires: Amorrortu, 1994.
- ENGELS, Federico. *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Biblioteca de Textos Marxistas, 2000.
- ESPASA CALPE. *Enciclopedia Universal Ilustrada. Europea Americana. Tomo XXVI*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- FARENHEIT Magazine. 22 de enero de 2021. <https://fahrenheitmagazine.com/arte/visuales/arte-en-el-paricutin-asi-es-el-land-art-de-peter-hutchinson#view-1> (último acceso: 06 de abril de 2021).
- FARENHEIT Magazine. 12 de enero de 2021. <https://fahrenheitmagazine.com/arte/visuales/nils-udo-el-artista-de-los-nidos-en-la-corriente-land-art#view-1> (último acceso: 6 de abril de 2021).
- FERNÁNDEZ, G. M. et al. «Caminos deseados, caminos proyectados: Land Art y su correlación con la obra de Arquitectura e Ingeniería Civil.» Editado por España Universidad Politécnica de Cataluña. *Arquitectura Revista* 15, nº 1 (2019): 71 - 102.
- FERNÁNDEZ, G. M. et al. «Caminos deseados, caminos proyectados: Land Art y su correlación con la obra de Arquitectura e Ingeniería Civil.» Editado por España Universidad Politécnica de Cataluña. *Arquitectura Revista* 15, nº 1 (2019): 71 - 102.
- FREIRE, P. *Conscientization*. Cross Currents, 1974.
- FULTON, H. *Pressreader*. 25 de marzo de 2022. <https://www.pressreader.com/spain/diario-de-noticias-spain/20220325/282716230496795> (último acceso: 26 de marzo de 2022).
- GALOFARO, L. *Artscapes: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona, : Gustavo Gilli, 2002.

- Garden, Gaician. *Galician Garden*. 3 de noviembre de 2017. <https://galiciangarden.com/los-tuneles-de-sol-de-nancy-holt/> (último acceso: 5 de abril de 2021).
- GOLDSWORTHY, A. *Brainy Quote*. 2022. [https://www.brainyquote.com/quotes/andy\\_goldsworthy\\_237354](https://www.brainyquote.com/quotes/andy_goldsworthy_237354) (último acceso: 20 de febrero de 2022).
- GÓMEZ SAL, A. *La naturaleza en el paisaje*, en J. MADERUELO. *Paisaje y pensamiento*. Madrid,: Abada, 2006.
- GONZÁLEZ LABRA, M. J. *Introducción a la psicología del pensamiento*. Trotta, 1998.
- GONZÁLEZ, F. C. «'Land Art': cuando los artistas crean sus obras con la naturaleza.» *El País*, 28 de febrero de 2021.
- GUASCH, A. M. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*,. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- . *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*. Traducido por Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989.
- HEIDEGGER, M. *El arte y el espacio*. Editado por Edior digital Titivillus. Traducido por Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Epublibre, 1969.
- HEIZER; OPPENHEIM; SMITHSON. «Debates con Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Roberth Smithson.» *Avalanche*, nº 1 (Octubre 1970): 48-71.
- HOWART, David. *Visual Narrative...* 20 de julio de 2010. <http://visualnarrative2010.blogspot.com/2010/07/hamish-fulton.html> (último acceso: 14 de julio de 2021).
- IEPRI, UNIVERSIDAD FRANCISCO MAROQUÍN. «Pensamiento Crítico.» *Blog del Curso Pensamiento Crítico*. 27 de julio de 2016. <https://epri.ufm.edu/pensamientocritico/epistemologia-la-introspeccion-como-camino-a-la-conciencia/> (último acceso: 12 de marzo de 2022).
- ILLANES, M. M. *Aprendizaje artístico situado*. Editado por Universidad Finis Terrae. Santiago, Chile: Seminario de arte y naturaleza Escuela de Artes Visuales, 2020.
- ITURBE, JOSU. *Real Estate Market and Lifestyle*. 2003. <https://realestatemarket.com.mx/articulos/arte/12485-christo-y-jeanne-claude> (último acceso: 20 de Octubre de 2022).
- JOHANSON, P. *Arte y supervivencia: soluciones creativas a los problemas ambientales*. Vancouver, BC: Gallerie Publications, 1992.

- . *Iniciativa Latinoamericana para el paisaje*. 20 de octubre de 2013. <https://laliniciativablog.wordpress.com/2013/09/09/arte-y-supervivencia/> (último acceso: 31 de marzo de 2022).
- KANT. *Crítica del juicio. Seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducido por Alejo García Moreno y Juan Rovira. Madrid: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- KIMMELMAN, Michael. «Michael Heizer: el coloso del desierto de un escultor.» *The New York Times on the Web*, 12 de diciembre de 1999.
- KINGSBURY, N. *Contemporary overview of naturalistic planting design*. In: *DUNNETT N. & J. HITCHMOUGH*. London: The Dinamic Landscape. Spon Press., 2004.
- KOSÍK, K. *Daléctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre)*. Traducido por Adolfo Sánchez Vázquez. México, D. F.: Grijalbo S. A., 1967.
- LAILACH, Michael. *Land Art*. Bonn: VG Bild-Kunst, 2007.
- LENIN, V. I. U. *Cuadernos Filosóficos*. La Habana: Editora Política, 1979.
- LLANO CIFUENTES, A. *Cosmología*. In *GER*. Barcelona: Ediciones Rialp, 1980.
- LONG, R. *Richard Long: walking circles*. London: Thames and Hudson, 1994.
- LÓPEZ DE JUAMBELZ, Rocío. *Diseño ecológico / Aspectos estéticos, formales y técnicos. Tesis para obtener el grado de doctora*. Editado por Facultad de Arquitectura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- . *Taludes: aspectos formales y técnicos*. México: Facultad de Arquitectura / UNAM, 2005.
- LÓPEZ QUINTANA, L. *Belleza*. In *GER. Tomo IV*. Madrid: Ediciones Rialp, 1971.
- MADERUELO. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.
- . *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Fundación César Manrique, Lanzarote, 1996.
- MANCUSO, M. «La izquierda diario.» *Cultura. Arte. Nicolás García Uriburu, precursor del Land Art*. 22 de junio de 2016. <https://www.laizquierdadiario.com/Nicolas-Garcia-Uriburu-precursor-del-Land-Art> (último acceso: 30 de marzo de 2022).
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Significado cultural del paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2003.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. «Paisaje, cultura y territorio.» En *La construcción social del paisaje*, de J. NOGUÉ (coord.), 325 - 337. Madrid: Biblioteca nueva, 2016.
- MAY, E. *Filosofía de lo natural*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- MENÉNDEZ, M. «Psicología-Online Psicología Neuropsicología.» *Introspección en psicología: qué es y tipos Introspección en psicología: qué es y tipos*. 22 de

- junio de 2018 . <https://www.psicologia-online.com/introspeccion-en-psicologia-que-es-y-tipos-3909.html> (último acceso: 10 de marzo de 2022).
- MOLINA FLORES, Antonio. *Doble teoría del genio. Sujeto y creación de Kant a Schopenhauer*. Sevilla: Universidad de Sevilla., 2001.
- MORALES, Mónica. *Barrio Balmaceda. Proyecto vinculación con el medio*. Santiago: Corporación Patrimonio y Paisaje, 2015.
- MORIN, E. *El método. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1999.
- NAVARRETE, A. A. et al. «Introducción: El paisaje, un concepto sin presencia en la legislación mexicana.» En *Legislación y paisaje. Un debate abierto en México*, de A. A. et al. NAVARRETE, 7 - 24. México: UAM / CYAD,, 2019.
- NEISSER. *Procesos cognitivos y realidad. Principios e implicaciones de la psicología cognitiva*. Madrid : Marova, 1981.
- NILS-UDO, entrevista de Camille Jutant. *Nils -Udo naturaleza viva* Minerva. Madrid. junio de 2006.
- NOGUÉ, J. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- NORVELL, P. *Arquine*. 02 de agosto de 2017. <https://www.arquine.com/los-no-lugares-de-robert-smithson/> (último acceso: 1 de marzo de 2022).
- OCHS, E. «Narrative.» En *Discourse as structure and process*, de T. A. (Ed.) VAN DIJK, 185 - 207. Londres: Sage, 1997.
- PÉREZ CARREÑO, F. *Estética del entorno: obra pública y paisaje*. Madrid: Ministerio de Fomento. CEDEXCEHOPU, 2008.
- RAMOS DE ROBLES, S. *redalyc.org*. Editado por Innovación Educativa. 2016. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=179446997005> (último acceso: 12 de marzo de 2022).
- RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Madrid,: Nerea, 1998.
- ROCA, I. B. *Percepción: usos y teorías*. Barcelona: INEFC, 1991.
- ROSENTHAL, S. (Curador). *Ana Mendieta. Rastros*. Londres: Hayward Gallery, 2013.
- RUBINSTEIN. *El proceso del pensamiento*. La Habana: Editora Universitaria, 1966.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A. «Revelaciones del lugar. Apuntes sobre el caminar.» En *Actas del curso: Paisaje y arte*, de Javier Maderuelo (Dir.), 53-76. Huesca: Servicio de publicaciones de la diputación de Huesca, 2007.
- RUSKIND, J. *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Ediciones Coyoacán, 2004.
- S/a. *Masdearte.com*. 2021. <https://masdearte.com/especiales/dennis-oppenheim-en-el-ojo-de-la-tormenta/> (último acceso: 5 de abril de 2021).

- SÁNCHEZ. *Estética del paisajed natural*. Madrid: Arbor, 1945.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. «La filosofía de la praxis como nueva práctica de la filosofía.» *Cuadernos Políticos* (Era), nº 12 (abril - junio 1977): 64 - 68.
- SANTAYANA, G. *El sentido de la belleza*. Buenos Aires: Losada S. A., 1955.
- SCHOPENHAUER. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta, 2013.
- SKATKIN. *Perfeccionamiento del proceso de la enseñanza*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación;, 1973.
- SMITH, N & O'KEFFE, P. *Geography, Marx and the concept of nature*. Antipode, 1980.
- SMITHSON, R. «Tour de los Monumentos de Passaic.» *IOANNOUOLGA*. 7 de diciembre de 2019. <https://ioannouolga.blog/2019/12/07/tour-of-the-monuments-of-passaic-by-robert-smithson/> (último acceso: 27 de marzo de 2022).
- SMITHSON, Robert. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 1973.
- . *Selección de escritos*. . Editorial Alias, 2009.
- . *The Writings of Robert Smithson*. Nueva York: University Press, 1979.
- SOSA DÍAZ SAAVEDRA, J. *Contextualismo y abstracción. Interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura*. Islas Canarias: Universidad de las Palmas Gran Canaria, 1995.
- TABOADA, J. «Intervención en el paisaje ¿dónde está la percepción de la sociedad?» *Tysmagazine*. Editado por Grupo TYSGAL. 2021. <http://tysmagazine.com/intervencion-en-el-paisaje-donde-esta-la-percepcion-de-la-sociedad/> (último acceso: 16 de marzo de 2022).
- TORRES PÉREZ, Ana Mercedes. *Misceláneas: Nostalgia. remembranza y recuperación de valores. Tesis profesional de la Licenciatura en Artes Plásticas*. Cholula: Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla, 2002.
- TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, 1992.
- VALDÉS, T. E. *La apreciación estética del paisaje: naturaleza, artrificio y símbolo. Tesis Doctoral*. Madrid: Escuela Politécnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 2017.
- VÁZQUEZ, M. *El ojo en el Cielo*. 21 de junio de 2013. <https://eljoenelcielo.com/tag/michael-heizer/> (último acceso: 20 de marzo de 2022).
- VITRUBIO, P. M. *Los diez libros de la arquitectura*. España: Alianza, 2006.
- WEILACHER, U. *Between landscape architecture and land art*. Birkhauser: Basel, 1999.

## Bibliografía

- ASENSIO CERVER, F. *Artistas del Paisaje*. España: Atrium Intemational!, 2001.
- AUSUBEL, D. P. *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*. México: Trillas, 1983.
- BANN, S. «The garden and he visual arts in the contemporary period: arcadians, post-classicist and land artists.» En *The History of Garden Design*, de Mosser, M, London: Thames & Hudson, 1991.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V. (coord.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. La Balsa de la Medusa, Madrid: Visor, 2002.
- DÍAS BARRIGA ARCEO, F. *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo Una interpretación constructivista*. México: McGraw Hill Interamericana, 2005.
- Facultad de Arquitectura, UNAM. Plan de estudios de la Licenciatura en Arquitectura de Paisaje. México: UNAM, 2017.
- GALOFARO, L. *Artscapes: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: G. G., 2002.
- KASTNER, Jeffrey (ed.). *Land art y arte medioambiental*. London: Phaidon, 2005
- KRAUSSE, R. «La escultura en el campo expandido.» En *La posmodernidad*, de Baudrillard, et al. 65. Barcelona: Kairós, 2002.
- LAILACH, M. *Land Art*. Utah: Taschen, Grosenick, 2007.
- . *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid: Akal, 2008.
- MADERUELO, J. *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid: Akal, 2008
- MARCHAN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto*. Barcelona: Akal, 2001.
- RAQUEJO, T. *Land Art*. Madrid: Nerea, 1998.