



arquitectura de
paisaje

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
UNIDAD ACADÉMICA DE ARQUITECTURA DE PAISAJE

TESIS TEÓRICA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
ARQUITECTA PAISAJISTA

PRESENTA:
GABRIELA CASTILLO FLORES

LAND ART herramienta sensible para la **ARQUITECTURA DE PAISAJE**

México D.F.

Septiembre 2010



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.



LAND ART

herramienta sensible para la

ARQUITECTURA DE PAISAJE



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
UNIDAD ACADÉMICA DE ARQUITECTURA DE PAISAJE

LAND ART

herramienta sensible para la

ARQUITECTURA DE PAISAJE

TESIS TEÓRICA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
ARQUITECTA PAISAJISTA

PRESENTA:
GABRIELA CASTILLO FLORES

SINODALES:
M. EN ARQ. GABRIELA WIENER CASTILLO / ARQ. LILIA GUZMÁN Y GARCÍA / ARQ. LUIS DE LA TORRE ZATARAIN

ASESORÍA EXTERNA (ENAP):
NORMA ANGELICA BARRAGAN GOMEZ

Septiembre 2010

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO 1. Antecedentes	1
1.1. La escultura como fundamento de Land Art	1
1.1.1. Aportaciones de Auguste Rodin al quehacer escultórico	2
1.1.2. Propuestas modernas del quehacer escultórico	6
CAPÍTULO 2. Las propuestas artísticas en las ciudades	9
2.1. Propuestas artísticas urbanas contemporáneas al Land Art	9
2.2. Los artistas urbanos	11
Henry Moore	12
Eduardo Chillida	13
Richard Serra	15
Claes Oldenburg	16
Alexander Calder	17
CAPÍTULO 3. Land Art	19
3.1. Sobre el término <i>land</i>	19
3.2. Disertaciones entre los términos <i>Landscape</i> y <i>Paisaje</i>	23
3.3. Introducción al Land Art	25
3.4. Origen del término <i>Land Art</i>	26
CAPÍTULO 4. Análisis de las obras más representativas de algunos de los autores del Land Art	29
4.1. Robert Smithson	31
4.2. Michael Heizer	42
4.3. Richard Long	51
4.4. Hamish Fulton	54
CAPÍTULO 5. Manifestaciones de Arquitectura de Paisaje + Land Art	60
5.1. Revisión crítica del proyecto de <i>Punta Pite</i>	61
5.2. Revisión crítica del proyecto <i>Passagen</i>	68
CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	79
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	82

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El hecho de incidir en el espacio, en el paisaje urbano o natural, siempre ha sido una actividad inherente al hombre por su necesidad de diseñar y proyectar para comprender su entorno inmediato, además de conformar un lugar habitable con significados particulares. A este respecto, el Land Art resulta un ejemplo ilustrativo de cómo la obra humana y sus reflexiones se imprimen como huellas intencionadas en el espacio.

El espacio, como extensión de nuestro cuerpo, constituye el eje que articula la creatividad humana, para la creación de objetos de Arte.

El principal propósito de este trabajo consiste en retomar una manifestación artística, reconociéndola como una concepción creativa que incursionó en un nuevo modelo de interpretación para intervenir el espacio y la tierra. De esta manera, el Land Art, denominado así en la segunda mitad del siglo XX, agrupa una serie de manifestaciones de arte que, al encontrar su campo de trabajo en el espacio abierto, llegó a constituir una nueva forma de crear obras de arte, sintetizando además, las aportaciones estéticas de etapas anteriores como la escultura moderna y el minimalismo, principalmente¹.

El hecho de vincular al Land Art con la Arquitectura de Paisaje, tiene como objetivo, encontrar en las expresiones del arte de la segunda mitad del siglo XX, la esencia estética de sus aportaciones para estimular e incrementar la sensibilidad y la reflexión del arquitecto paisajista en torno a las cualidades estéticas del lugar o del paisaje, y con ello enriquecer las intervenciones que éste realice en cualquier sitio a cualquier escala.

Dado este objetivo, el presente trabajo consiste en el análisis crítico, teórico, visual y conceptual de las manifestaciones más representativas del Land Art, para contribuir a ampliar los horizontes de la experiencia sensible y consciente de la apropiación del espacio abierto, otorgando nuevos sentidos a la relación hombre-naturaleza.

A partir de las manifestaciones del Land Art ha sido posible encontrar planteamientos o reflexiones estéticas que, de acuerdo a los objetivos de esta tesis, fomentan un enriquecimiento en la formación de los arquitectos paisajistas.

Las aportaciones extraídas a partir de algunas obras de los años sesenta bien pueden ser parte de un complemento teórico-estético-sensible para la realización de proyectos integrales que busquen provocar, estimular y afectar los sentidos y el pensamiento del ser humano, como lo hace el paisaje de manera natural.

¹ S. MARCHAN FIZ. Del arte objetual al arte de concepto. Akal, España, 2001, p. 211.

La Arquitectura de Paisaje construye espacios al servicio del ser humano, combinando saberes de diversas disciplinas para alcanzar con éxito su propósito y desarrollar tareas multidisciplinares que cubran satisfactoriamente las necesidades de quienes requieren de espacios habitables a cielo abierto.

En esa perspectiva multidisciplinaria, la formación del profesional en cuestión en la Unidad Académica de Arquitectura de Paisaje, de la UNAM, se ve acompañada, desde los primeros semestres de la licenciatura, de una *mezcla* de conocimientos que atienden a aspectos técnicos, científicos, históricos, psicológicos y teóricos, siempre buscando el entendimiento de la dinámica del desarrollo del ser humano en su territorio.

Sin embargo, existe un campo de conocimiento que, a pesar de ser mencionada continuamente en los talleres de desarrollo de proyectos, **no** se ha considerado como elemento estructural en la formación de los futuros arquitectos paisajistas: la Estética.

Así, surge el interés por realizar este trabajo, que se origina en una inquietud personal, a partir de la idea de que un diseñador con una buena formación puede llegar a plantearse la función práctica de cualquier objeto útil, de la misma manera que un escultor piensa en el tema, materiales, herramientas, colores, formas y dimensiones de su obra.

La Estética, como rama de la filosofía enfocada a la belleza formal y al sentimiento que ésta despierta en el ser humano, siempre se relaciona con las cualidades de algo cuya contemplación produce un placer sensorial, intelectual o espiritual. Una de las formas en las que se ve reflejada, es en los objetos creados por el hombre, en el Arte principalmente, como lo son las obras de Land Art.

Es precisamente la Estética, la que subyace en el planteamiento de este documento, cuyos propósitos se busca alcanzar mediante un trabajo de investigación a partir de la revisión de fuentes bibliográficas y hemerográficas, así como un análisis de las colecciones gráficas (imágenes fotográficas) de autores y fuentes especializadas en temas de arte, de las expresiones del Land Art y de la Arquitectura de Paisaje.

Esta revisión ha permitido identificar los aspectos y características que dan cuenta de las premisas que subyacen tanto en las intervenciones artísticas no utilitarias en espacios abiertos, como en los proyectos paisajísticos.

Para el análisis de los textos, se ha integrado un marco teórico a partir de las posturas de diversos teóricos, críticos, historiadores del arte e incluso artistas: Javier Maderuelo, Luca Galofaro, Tonia Raquejo, Jeffrey Kastner, Robert Smithson y Rosalind Krauss.

La elección de estos autores correspondió, en primer lugar, al criterio de actualidad de sus planteamientos con respecto al Land Art, y a sus ideas del espacio e intervención del mismo, asociada al entorno.

Los trabajos de los mencionados autores resultan accesibles para la interpretación de una expresión artística eminentemente anglosajona en el mundo hispanoamericano, e incluso, algunos de ellos identifican analogías con manifestaciones de muestras de las culturas precolombinas.

Por otra parte, es pertinente mencionar que no existe una abundante producción literaria con respecto a estos temas del arte. Sin embargo, este grupo de autores conforman un 'frente' de interés por las aportaciones de los artistas de la segunda mitad del siglo XX, difundiénolas y dando seguimiento puntual a los eventos y proyectos de ese momento.

Con las aportaciones de los autores antes mencionados y el acercamiento a las propias reflexiones de los artistas del Land Art se logró integrar un texto que abarca cinco capítulos. El primero de ellos da cuenta de los *antecedentes* del Land Art a partir de la escultura moderna de Rodin, que se presenta como un parteaguas en la transformación de los modos de percepción e investigación espacial.

En el segundo capítulo se revisan las muestras de escultura monumental urbana de los años sesenta a ochenta, que se vinculan con el espacio abierto y su contexto inmediato. En

virtud de su escala, su exposición fuera de museos o galerías, así como la provocación que generaban por la incidencia en la vida cotidiana del usuario-espectador, esas obras coinciden con algunas premisas del Land Art.

En ambos capítulos, uno y dos, se da cuenta del cambio que la escultura va teniendo desde las propuestas de Rodin, que seguido por otros autores como Brancusi o Giacometti detonan el proceso por el cual la escultura 'sale' de los talleres, de las galerías de arte, para incursionar en diversos contextos: urbanos o naturales, en una búsqueda por modificar los procesos de creación y percepción de la obra.

Dentro del tercer capítulo, se analiza el nombre de la expresión artística en cuestión: *Land Art*, que hace referencia a dos términos anglosajones: *land* y *art*; unidos, integran a una serie de trabajos artísticos realizados en la década de los 60. En este documento, no se pretende indagar a fondo sobre el término *art* (arte), pues resultaría necesario un nuevo texto para tan complejo término. En cambio, el término *land* sí será revisado ya que su definición, permitirá un mejor entendimiento de lo que representan o significan las obras de la corriente artística ya mencionada.

Del mismo modo, se presenta una disertación entre los términos *landscape* y *paisaje*, que permitirá aclarar la pertinencia de emplear una u otra acepción para tener una base conceptual que permita aproximarnos a las nociones sobre Arquitectura de Paisaje.

Además, este mismo capítulo, describe el origen del Land Art y refiere, de manera general, a los artistas que han sido 'catalogados' como representantes de esa expresión artística.

En el cuarto capítulo se revisa el trabajo de los artistas del Land Art, que por su modo de relacionarse con el espacio y los elementos naturales, han sido seleccionados para el análisis visual, teórico y conceptual de sus obras, mediante la revisión del contenido, la forma y la estructura de sus propuestas.

Dicho análisis se desarrolló a partir de testimonios escritos de los propios artistas, planos, bocetos e imágenes fotográficas de las obras, a fin de conocer y comprender algunas de las herramientas sensibles que podrían vincularse con la Arquitectura de Paisaje.

Dentro del quinto capítulo se presentan proyectos de Arquitectura de Paisaje que evidencian una participación directa de artistas escultores con influencia consciente de las premisas del Land Art. Es en este capítulo donde se plantea el potencial de las aportaciones artísticas de ese periodo del arte, como un factor más a considerarse en el proceso de diseño de los proyectos arquitectónico - paisajísticos.

Como cierre de esta introducción, y en un intento de provocar al lector, se considera necesario destacar que el presente texto hace dialogar a dos formas distintas de incidir

en el espacio, atendiendo a la demanda profesional de una perspectiva multidisciplinaria que brinde soluciones integrales, en donde la conjugación de la funcionalidad y la estética contribuya a que la Arquitectura de Paisaje ofrezca mayores niveles de calidad de vida a la humanidad.



CAPÍTULO 1

Antecedentes

CAPÍTULO 1. Antecedentes.

Con el fin de favorecer la comprensión del Land Art y su posible relación con la Arquitectura de Paisaje –en virtud de que ambas disciplinas coinciden en incidir en la tierra, en el espacio abierto-, es necesario explicar una serie de aspectos que subyacen en la propuesta de dicha expresión artística. La escultura es presentada como principal fundamento del Land Art por tratarse de una expresión artística que **modela** materia, pero sobre todo **espacio**, transformándolo; situación que no ocurre con la pintura, por ejemplo.

La revisión que se hace en este capítulo, relacionado al quehacer del artista y en específico al oficio del escultor moderno, se ve reforzada por las ideas y trabajos de algunos estudiosos del Arte, como Rosalind Krauss, Javier Maderuelo y Hal Foster principalmente, quienes permitieron llegar a las premisas del Land Art a partir de la escultura del siglo XX cuando se manifestaron cambios en los procesos creativos de la escultura moderna y dichos cambios, fueron retomados por artistas posteriores.

En este documento se lleva a cabo una extracción de las aportaciones en torno a los cambios decisivos que llevaron a los artistas escultores modernos a la transformación en los modos de percepción e investigación espacial, ya que esto permitirá aproximarnos poco a poco a la comprensión de los modos de producción de los artistas del Land Art. Cabe mencionar que no se pretende realizar un análisis exhaustivo de las diferentes etapas de la Historia del Arte, o de los artistas que intervinieron en todos los cambios decisivos dentro del desarrollo de la concepción espacial a partir de la escultura.

1.1. La escultura como fundamento del Land Art.

La comprensión del posible vínculo entre el escultor ‘modelador’ moderno y el Land Art, demanda el estudio de las propuestas de los artistas que rompieron con la expresión académica tradicional de la escultura desde el siglo XIX, y que marcaron los pasos para llegar al movimiento artístico conocido como Land Art dentro de la Historia del Arte; según los estudiosos especialistas.

La importancia de iniciar este texto con el estudio de la *escultura moderna*, recae en el hecho de que junto con sus técnicas, materiales y procesos, constituyó un medio tridimensional de creación artística, que tomó al espacio como materia prima y elemento de reflexión, sin llegar a conformarse como objeto de uso, a diferencia de la Arquitectura y la Arquitectura de Paisaje.

Como Maderuelo afirma: “La escultura, mejor que ninguna de las otras expresiones artísticas, es el arte de dotar de forma a la materia.”¹, es decir, ‘modelar’, a la vez que se interviene en el espacio.

La escultura, en la expresión más tradicional se convierte en una representación (reflejo) de la naturaleza, imitando el acto creador de una divinidad: “Esta mitología del acto creador va a pesar como una losa a lo largo de la historia de la escultura, así el principal motivo de trabajo de los escultores va a consistir en la representación del cuerpo humano”².

¹ J. MADERUELO. La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos. Akal, Madrid, 2008, p. 83.

² J. MADERUELO. Op. Cit., pp. 83-84.

De esta manera, se puede entender que para los escultores de los siglos precedentes al XX, la preocupación primordial consistiera en llegar a adquirir y perfeccionar la capacidad sensible y el dominio de la técnica para poder representar elementos de la naturaleza.

Sin embargo, y como lo señaló Johan J. Winckelmann, a mediados del siglo XVIII, las **cualidades** tradicionales de la escultura, “parecían imposibilitarla para tomar parte activa y ser protagonista en la gestación de los movimientos de vanguardia que se perfilaron a principios del siglo XX. [...] la escultura estuvo a punto de no seguir siendo considerada una de las artes para pasar a ser reducida a un noble oficio”³. Ya se habían agotado las posibilidades de espacialidad e investigación plástica para la escultura.

Por tanto, hacia finales del siglo XIX, la escultura entró en crisis, por la necesidad de una búsqueda que permitiera experimentar y superar sus atavismos heredados. Se hacía necesaria su reflexión, con el fin de sacarla de las circunstancias tradicionales del clasicismo, para convertirla en una nueva forma de expresión. Esta transformación se vio acompañada e incluso precedida por la obra pictórica que ya había iniciado el camino hacia nuevos lenguajes de vanguardia. Edgar Degas, Paul Gauguin, Henry Matisse, Pablo Picasso, Joan Miró, Max Ernst, Jean Arp, Ivan Puni, Kurt Schwitters, Joaquín Torres García, son tan solo algunos de esos pintores que abandonaron los prejuicios de la disciplina bidimensional y que influyeron en los cambios de la expresión tridimensional (escultura).

³ Ibidem. p. 84.

Para efectos de este trabajo, serán revisadas las transformaciones de la escultura con respecto a cómo ha sido concebida y cómo es percibida, estableciéndose así el siguiente proceso:

- a) Partiendo de la escultura como objeto contemplativo o monumento, que,
- b) pasa a ser objeto (cualquiera que éste sea) de reflexión inserto en un determinado entorno y que requiere ser percibido en su total dimensión y magnitud para su completa lectura y apreciación en ese espacio;
- c) hasta llegar a la integración de modelar el espacio y marcarlo, concibiendo esta intervención conceptual y física, como obra de arte.

1.1.1. Aportaciones de Auguste Rodin al quehacer escultórico.

Las etapas artísticas que precedieron al Land Art, tienen la característica de manifestarse en eventos u objetos representativos que aportan un cambio significativo en el desarrollo teórico, formal e histórico del Arte.

Un evento crucial para las obras tridimensionales, se engendró a finales del siglo XIX, con el Modernismo y una serie de propuestas innovadoras para la creación escultórica.

Rosalind Krauss, crítica de arte, profesora y teórica estadounidense, establece en su artículo titulado “La escultura en el campo expandido” (1979), que es retomado en 1992 por Javier Maderuelo, Doctor en Arquitectura, en Historia del Arte, y catedrático de Arquitectura de Paisaje, la idea de que es en los inicios del Modernismo,

cuando Rodin originó un nuevo enfoque del arte con su *Balzac* (1892). Obra en la que elude las convenciones académicas y con ello se convierte en el primer escultor que vislumbra el potencial de lo escultórico en términos de expresión plástica (lo que expresa el material), técnica y, sobre todo, en la ubicación espacial de la obra.

Rodin supera el objetivo inmediato de sólo construir la escultura, el monumento, para dar paso a su transformación en un objeto de reflexión que *invade* el espacio cotidiano del espectador. A diferencia de lo que ocurre con la escultura clasicista y clásica, que solo se presenta como elemento a contemplar pasivamente sin llegar a establecer un discurso o relación con el entorno en el que se coloque.



DAVID
Miguel Ángel
Buonarrotti
Talla en mármol
1501

La escultura sobre un pedestal, es elevada, aislada del espectador y su entorno. Su valor escultórico recae en la aplicación de una técnica virtuosa sobre un material noble con muchas cualidades plásticas.

De esta manera, se da inicio a un nuevo "método de investigación espacial" en el que la obra se vuelve del dominio público, promoviendo además, un compromiso de la obra con el lugar en el que se encuentra.

Con este alejamiento de las convenciones académicas, Rodin elimina la concepción de la escultura clásica o tradicional, vinculada necesariamente al pedestal que, además de soportarla físicamente, le otorga un estatus superior como objeto meramente contemplativo.

Al respecto, Rosalind Krauss establece que: "la escultura se dirige hacia abajo, para absorber el pedestal en sí misma [. ...]; y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía"⁴.

Al *bajar* (física y conceptualmente) a la escultura de su pedestal, Rodin coloca la obra al nivel del espectador, convirtiéndola en un elemento activo y vivido dentro del espacio cotidiano. Como se ve que ocurre posteriormente con las obras de algunos artistas, escultores principalmente, de la década de 1960, los cuales serán revisados en páginas subsecuentes.

Rodin no se limitó a representar en un monumento la figura del escritor: *Balzac*, sino que redimensionó los valores escultóricos a lo largo del proceso de su concepción. Con ello logró algo más, llevó a cabo *investigaciones* plásticas (experimentos de materiales y formas) para el rostro y *alteró* o adaptó las proporciones del personaje, representándolo como una figura

⁴ R. KRAUSSE. La escultura en el campo expandido, en HABERMAS, BAUDRILLARD *et al.*, La posmodernidad, Barcelona, Kairós, 2002, p.65.

gigantesca cuando en realidad se trataba de un hombre de pequeño estatura, lo que molestó a la Sociedad de Hombres de Letras, quienes habían encargado la obra.

2



El *Balzac* no cuenta con un pedestal, propiamente dicho, sino que se asienta en una plantilla de estabilidad para permanecer erguido.

BALZAC
Auguste Rodin
Bronce fundido
270 x 120 x 128 cm
1892

Del mismo modo como sucedió con el *Balzac*, Rodin propone una innovadora interpretación de la obra escultórica: *Los Burgueses de Calais* (1895). En esta, el pedestal y la propia escultura fueron fundidos en un único bloque indiferenciado. Tal atrevimiento le granjeó la crítica de sus clientes, quienes expresaron su descontento ante la pérdida del pedestal de la

escultura, ya que esto significaba el *descenso* de los distinguidos personajes representados en esa obra al nivel (nuevamente físico, e incluso conceptual) de la vida de la gente común y corriente, sin mayor respeto por su investidura.

Sin embargo, "pese a estar atado a la escultura de su época, Rodin desvela para sus contemporáneos la valoración de los procedimientos escultóricos y pone un impresionante punto final a las taras academizantes"⁵.

Entendamos que los procedimientos escultóricos, son aquellos métodos de investigación espacial, en los que se involucran las formas, los materiales, las técnicas, los conceptos y las teorías; así como el modo en que se expresan, exhiben y aprecian las obras de arte.

La obra de Rodin provocó la confrontación de los espectadores con la obra, generando un cambio en la forma de percibir la escultura. Con esta propuesta, además, puso de manifiesto la riqueza del conjunto de diversas acciones, técnicas y recursos, encaminados a una finalidad específica: la creación de una obra.

Para comprender la relevancia de la propuesta de Rodin de hacer *descender* a la escultura, conviene asumir que el pedestal aísla, separa, espacial y perceptualmente, a la obra del entorno en su propia individualidad. Sitúa a la obra tridimensional en su propia esfera,

⁵ F. Quezada. Lo escultórico de la Escultura. Una tarea incompleta. Ponencia presentada en el Museo Rufino Tamayo el 22 de octubre de 2001. Es importante aclarar que este autor emplea un despectivo para referirse a las formas tradicionales de producción escultórica, que respondieron a otras épocas.

acentuando su dimensión como objeto. Conceptualmente, el pedestal “es también un altar sobre el que se glosan las hazañas de los héroes o se recuerdan los hechos que originaron su elevación...”⁶.

Al retirar el pedestal y con ello asentar a la escultura e incluirla en el espacio cotidiano, resulta necesario pensar *el lugar* específico y la *obra específica*. Es en este momento cuando se puede afirmar que la escultura moderna ha logrado perder su papel de monumento –objeto que representa y conmemora- hecho a partir de soluciones formales propias de la escultura tradicional, para presentarse como un objeto escultórico que dota de significado(s) al lugar en el que se ubica. La obra integra en su contenido el lugar en el que se emplaza, del mismo modo que la obra es complementada por el lugar.

“El grupo, para que resulte impresionante, debe colocarse al nivel del suelo, de modo que pueda penetrarse mejor en el aspecto de la miseria y sacrificio del drama”
Auguste Rodin

Seis figuras que representan a seis concejales de esta ciudad francesa (Calais) que en la guerra de los Cien Años se rindieron ante Eduardo II de Inglaterra para salvar a su ciudad. Esta propuesta no fue aceptada sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial

LES BOURGEOIS DE CALAIS
(LOS BURGUESES DE CALAIS)
Auguste Rodin
Medidas variables

1895

Propuesta inicial del artista donde las figuras separadas, “deambulan” sobre la tierra.



⁶ J. MADERUELO. La pérdida del pedestal. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994, p. 19.

*Propuesta transformada
por petición de los
clientes de Rodin.*

210 x 240 x 190 cm.

4



Las seis figuras fueron colocadas juntas, en una base, lo que limita el recorrido a través de ellas. La solución de Rodin, se adelantó a su época, por lo que se le solicitó la "adaptara" de acuerdo a los cánones concebidos en su contexto histórico.

"Yo quería hacer sellar mis estatuas, una tras otra, frente al Ayuntamiento de Calais, al nivel de los adoquines de la plaza, como un rosario viviente de sufrimiento y sacrificio. Creo que hubiera causado un fuerte impacto. Pero rechazaron mi proyecto e impusieron un pedestal tan poco agraciado como superfluo"
Auguste Rodin

1.1.2. Propuestas modernas del quehacer escultórico.

En este punto del texto, se presenta la idea de que la escultura ya no está pensada para realizarse solo como objeto contemplativo-conmemorativo, adquiere otros valores espaciales que la emplazan e integran al lugar, involucrándola con mayor fuerza al piso, al suelo, a la tierra en la que nos desenvolvemos cotidianamente.

Las aportaciones del escultor modernista Rodin, se aproximan al entendimiento de la escultura (objetos tridimensionales de reflexión) como un grupo de elementos cotidianos y de relación vivencial, que no sólo se establecen como "compañeros" del espacio vital, sino que además, desvelan la actividad artística como un proceso creativo desarrollado por el autor.

Esto es, la escultura comienza a relacionarse de manera más directa con el espectador, en una confrontación que los reta y los cuestiona acerca de la presencia y significado de ambos: la obra (artista) y el espectador. Las intenciones, en el proceso artístico del escultor, se han modificado, así como también la búsqueda por resaltar los aspectos escultóricos en las obras de arte. La investigación plástica toma fuerza para dar lugar a nuevas propuestas en las soluciones artísticas espaciales.

De acuerdo con lo anterior, se puede coincidir con Maderuelo en que: "La necesidad de proponer al espectador nuevas maneras de ver y sentir la escultura, ha conducido a generar un interés por el fenómeno de la 'presentación' en detrimento de la 'representación',... en el que se pretende del espectador una predisposición más activa que la mera contemplación distante de la obra"⁷

Estas concepciones, fueron retomadas por otro artista, seguidor del polémico Rodin. Se trata de Constantin Brancusi (1876-1956) quien además se interesó por el arte primitivo, la escultura prehistórica y africana, así como también por las esculturas del artista Paul Gauguin.

5



EL BESO
Constantin Brancusi
1907

Escultura esculpida en piedra, que "funde" obra y pedestal en un solo bloque.

En sus trabajos, Brancusi no pretendía realizar narraciones o describir evento alguno. Se trata de obras abstractas, creadas con base en un lenguaje escultórico diferente, en el que se valoran los elementos esenciales de la escultura como el espacio, el volumen, la masa, la textura, el ritmo y la composición, buscando por lo general, una simplificación de las formas.

La mayoría de sus piezas cuentan con una pequeña base o soporte, mientras que otras, como "El Beso", prescinden de un pedestal e incluso éste se encuentra fundido en la obra escultórica, dando continuidad a la misma y promoviendo el recorrido a su alrededor. Así, además de rodear a la escultura, es posible convivir con ella (apreciación no pasiva) para confirmar su "presencia", para comprenderla en su totalidad. Se trata pues, de una experiencia sensible diferente.

Otro artista que permitió el 'descenso' de sus esculturas fue Alberto Giacometti (1901-1966). Las obras de este representante del arte surrealista (por incluirlo en algún movimiento artístico), antropomorfas, filiformes, fundidas en bronce, a veces de tamaño natural, cuentan únicamente con una delgada superficie que permite que se mantengan "de pie" y cohabitar con el lugar y todo lo que implica.

Las esculturas son realizadas como formas estilizadas que se involucran en el espacio cotidiano (ya fuese al interior o al exterior de las galerías y talleres) como personajes que interactúan en y con el entorno espacial inmediato, compartiendo, además, el espacio con el público.

⁷ J. MADERUELO. La idea de..., Op. Cit. p. 86.

Con estas obras el quehacer escultórico *sacude* al público espectador y transforma la manera de percibir los objetos artísticos tridimensionales, se está cuestionando lo que es el *lugar*, más que el espacio, ya no son representaciones fieles de formas humanas.

Estas posibilidades abren ventanas a nuevos paradigmas del Arte, en tanto proceso de creación y producto.

La presencia de lo escultórico, de la obra de arte desprendida del pedestal y colocada en la tierra, va adquiriendo cada vez más trascendencia por su potencial, por los nuevos retos que propone, así como por el cambio de paradigmas hacia un arte más integrado a la cotidianidad humana.



6
EL CARRO EGIPCIO
Alberto Giacometti
1950

Delgada estructura soportada sobre dos bloques de madera, a manera de base. La figura representa a un hombre sobre un eje que une un par de ruedas; todos los elementos unidos en una sola pieza.



7
L'HOMME QUI MARCHE
(HOMBRE CAMINANDO)
Alberto Giacometti
1960

Escultura fundida en una sola pieza junto con su pedestal, que le permite sostenerse sobre la tierra.



CAPÍTULO 2

Las propuestas artísticas en las ciudades

CAPÍTULO 2. Las propuestas artísticas en las ciudades.

El propósito fundamental de retomar un movimiento artístico, en este caso el Land Art, para ligarlo con el quehacer de la Arquitectura de Paisaje, estriba en identificar las premisas que dicho movimiento puede aportar a la solución de proyectos arquitectónico-paisajísticos.

El Land Art no se encuentra aislado ni es ajeno a otras expresiones artísticas. Existieron expresiones artísticas 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 (escultura), la intervención conciente en el entorno, trascendiendo los muros de talleres, museos y galerías, la constante experimentación plástica de diversos materiales, así como también, la intención de provocar al espectador con sus obras.

Con las nuevas propuestas de los artistas del siglo XX, que buscaron integrar a la obra de arte al entorno (ya fuera natural o urbano) y viceversa, se dio la capacidad de “hablar” al espacio. De esta manera, se establece un vínculo entre la **obra de arte**, el **entorno** en el que se asienta e incluso del cual surge, y el **espectador**. Tal y como sucede con los proyectos de Arquitectura de Paisaje, en los que, además, se aspira a generar espacios habitables y funcionales, estéticos y *respetuosos* del medio ambiente.

2.1. Propuestas artísticas urbanas contemporáneas al Land Art.

Para presentar las propuestas urbanas que acompañaron a los artistas del Land Art, es necesario retomar el proceso de transformación que presenciaron los escultores modernos. Al respecto, el arquitecto Luca Galofaro afirma que la escultura vive una ruptura con Rodin más que por la pérdida del pedestal, 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...”¹.

Del mismo modo, Robert Morris (artista) en sus notas sobre escultura, aseveraba que el artista se volvía más consciente de su acción en el espacio, entendiéndolo que es el propio escultor quien establece las relaciones de la obra con el espectador y el espacio mismo, tomando en cuenta los diversos puntos de vista del medio espacial (e incluso cultural) en el que trabaja.

Estas ideas fueron aplicadas por muchos autores contemporáneos del Land Art. Para el primer tercio del siglo XX cobra fuerza la idea de replantear los métodos de investigación y percepción del entorno físico, así como las teorías que conceptualizarían las nuevas obras de arte.

¹ L. GALOFARO. Artscapes: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. G.G., Barcelona, 2002, p. 117.

Las intenciones de la creación artística cambiaron, incluso los procesos de aplicación de nuevas técnicas para la construcción de las obras, en la búsqueda de otros lenguajes artísticos.

El uso de materiales de construcción, industriales para generar las obras; así como la solución formal de las piezas a partir de figuras simples, fueron las principales características de los objetos que los artistas de esta época emplearon en sus propuestas espaciales.

Así, en la década de los años 20, acontece una revolución en el arte "tradicional", de la "antigua" escuela que concebía a la obra artística (a la escultura) sólo como un objeto, un elemento concreto y permanente que establecía una estética a partir de él, enfocada al objeto mismo. A partir de este momento, la obra es concebida como el resultado de procesos formativos y artísticos que dan lugar a una serie de objetos reflexivos; en donde la estética conceptual y los procesos de creación, se relacionan con el espacio que habita la obra construida.

En esta nueva corriente el arte y sus objetos dejan de corresponder a cánones o normas ya establecidas en el siglo anterior, destinadas solo a la generación de una obra objetual que no se relacionaba ni se vinculaba de manera intencionada con su entorno inmediato. Ahora, la creación de los objetos artísticos dependerá del espacio en el que se encuentren. Esto no quiere decir que los métodos tradicionales de esculpir sean obsoletos ni que se hayan dejado de producir esculturas como objetos aislados.

Como opinara el artista Richard Serra sobre las obras pertenecientes al siglo XX que se encuentran sujetas a un lugar: "la escala, dimensiones y emplazamiento (de la escultura) [...] están determinadas por la topografía de su lugar de destino- ya sea éste de carácter urbano, un paisaje o un recinto arquitectónico-. Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización tanto desde el punto de vista conceptual como desde el de su percepción"². La evolución del objeto tridimensional atiende ahora a la "*sensibilidad del artista hacia la lectura de las condiciones urbanas y de la 'ciudad' como lugar*"³, trabajando e interviniendo en el espacio abierto.

Entre los exponentes de esta nueva concepción artística, se encuentran: Richard Serra, Eduardo Chillida, David Smith, Anthony Caro, Henry Moore y Tony Smith, quienes tuvieron en común salir de las galerías, de los talleres y de los convencionalismos de la escultura académica al momento de crear y exhibir sus obras de gran formato. En sus procesos creativos, estos autores explotaron tanto las cualidades plásticas de los materiales industriales y de construcción (acero, concreto, esmalte), como las características de las soluciones formales (formas simples, geométricas, elementos biomorfos). Reflexionaron sobre *la ubicación* de sus obras, ampliaron los horizontes físicos de las mismas y aportaron de manera sintética, ideas sobre la apropiación y transformación del espacio cotidiano.

² J. MADERUELO. La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos. Akal, Madrid, 2008, p.. 225.

³ L. GALOFARO. Op. Cit., p. 12.

2.2. Los artistas urbanos.

Las obras de estos artistas “penetran en el espacio circundante, invitan al espectador a confrontar su implicación de movimiento y desarrollo por medios visuales y abstractos”⁴. Esto es, los objetos vinculan, pero sobre todo, **provocan** al espectador, lo que constituye parte del contenido y significado de la obra misma.

Una de las grandes virtudes de estas obras, es que no corresponden a alegorías o meras representaciones aisladas de su contexto; son grandes obras que se presentan como abstracciones, tratándose, en algunos casos, de la interpretación de los paisajes o lugares en los que se encuentran. Muchas veces, las relaciones de esas obras con su entorno lograron trascender al campo de la vida cotidiana del espectador, ‘afectando’ su recorrido y actividades rutinarias.

De este modo, se presenta el siguiente planteamiento: generar una obra para un lugar específico (*site-specificity*), lo que constituye el desarrollo o la evolución de aquellas obras que se crearon sin tomar en cuenta ningún lugar en particular y que además, es posible transportarlas fácilmente para ubicarlas en cualquier lugar sin afectar la concepción y percepción de éstas o del espacio de destino (*obra trashumante*).

Algunos artistas, motivados por la necesidad de innovar en los modos de intervenir el espacio a partir de la escultura, establecieron con su obra, propuestas que modificaron la forma de hacer, presentar y de concebir la escultura.

Como se mencionó anteriormente, algunos de estos artistas, lograron nuevas experiencias para con la escultura, en y para espacios exteriores urbanos, mientras otros concibieron su obra en conjunto con espacios naturales.

⁴ S. MARCHAN FIZ. Del arte objetual al arte de concepto. Akal, España, 2001, p. 106.

Henry Moore

*"Es esta mezcla de la figura y el paisaje.
Es lo que intento hacer en mi escultura.*

*Es una metáfora de la relación humana con la tierra, con las
montañas y el paisaje.*

*Al igual que en la poesía se puede decir que los montes
saltaron como carneros.*

La escultura en sí es una metáfora, como el poema"⁵.

Henry Moore fue otro experimentador que por medio de la plástica (empleaba madera, cerámica y metales) y los cambios de formato, logró significar espacios al realizar obras en espacios abiertos, retomando además el arte prehispánico como motivo o *pretexto* para la creación de nuevas formas y soluciones escultóricas.



Algunas de las intervenciones que Moore realizó en espacios naturales, se *establecían* en un determinado contexto o paisaje que incrementaba la expresividad de la obra. Sin embargo, las piezas, ya fueran de metal o piedra, no *dependían* de ese contexto para definirse en su totalidad.

El espacio circundante se convertía, entonces, en el soporte e incluso, a veces, en una especie de 'escenografía' en la que Moore ubicaba sus *Sheep*, por ejemplo. Solo cuando el entorno cumpliera con ciertas características de campiña, la obra tomaría fuerza y estaría completa.



⁵ Cfr. D. EHRLICH. Henry Moore. Greenwich Editions, London, 2002.

Texto original: "It is this mixture of figure and landscape. It's what I try to do in my sculpture. It's a metaphor of the human relationship with the earth, with mountains and landscape. Like in poetry you can say that the mountains skipped like rams. The sculpture itself is a metaphor like the poem".

*SHEEP PIECE
Henry Moore
1971-72*

Eduardo Chillida

"Un día soñé una utopía: encontrar un espacio donde pudieran descansar mis esculturas y que la gente caminara entre ellas como por un bosque"⁶

"El concepto de lugar es algo que está muy claro para todo el mundo, pero, como tantas cosas claras, nadie entiende. El lugar implica dimensión y límites, pero el lugar por esencia, el punto, no tiene dimensión ni límites. El punto es un concepto y en él está basada"⁷

Eduardo Chillida fue un investigador del espacio, un artista que exploró la plástica de diferentes materiales como cerámicas, madera, mármol, papel, hierro fundido y concreto, construyendo obras bidimensionales (dibujos, litografías, xilografías) y tridimensionales (esculturas) en diferentes formatos. Aquellas obras tridimensionales de gran formato fueron generadas exclusivamente para los sitios en los que se colocaban, enmarcando y acentuando elementos urbanos o naturales, según fuera el caso, pero siempre con la idea de que existiera una interacción con los espectadores-usuarios, la obra y el entorno.

Como parte de su búsqueda por alternativas escultóricas, Chillida intervino igual en ciudades que en espacios naturales, logrando siempre *integrarse* a lo existente. Sus trabajos, que constituyen una especie de poesías espaciales, dan muestra de su habilidad para entender los elementos circundantes, apropiarlos y enaltecerlos en sus obras.

Una de sus piezas más reconocidas es *El Peine del Viento*, intervención que el autor realizó en un espacio abierto, empleando los elementos naturales existentes de manera armónica y coherente con sus formas y materiales.

El propio autor afirmaba: "Mi escultura *El peine del viento* es la solución a una ecuación que en lugar de números tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz. Las formas de acero se mezclan con las fuerzas y los aspectos de la naturaleza, dialogan con ellos; son preguntas y afirmaciones. Quizás están ahí para simbolizar a los vascos y a su país, situando entre dos extremos, el punto en el que acaban los Pirineos y empieza el océano"⁸.



⁶ <http://www.museochillidaleku.com>, 20 de septiembre de 2009, 19:22 hrs.

⁷ E. CHILLIDA. *Escritos. Eduardo Chillida*. La Fábrica, Madrid. 2005, p.70.

⁸ E. CHILLIDA. Op. Cit., p. 78.



PEINE DEL VIENTO
Eduardo Chillida
1977

Trabajo en metal, realizado exclusivamente para el sitio. Se trata de un conjunto de tres esculturas de acero incrustadas en las rocas próximas al mar. Éstas se encuentran situadas en el paseo de Ondarreta de San Sebastián, lugar desde dónde se pueden ver las olas romper en ellas. El autor conjuga el paisaje circundante con su obra e incide en el espacio con un objeto reflexivo.

En cuanto a la concepción de esta pieza, Chillida comentó: "Este lugar es el origen de todo. Él es el verdadero autor de la obra. Lo único que hice fue descubrirlo. El viento, el mar, la roca, todos ellos intervienen de manera determinante. Es imposible hacer una obra como ésta sin tener en cuenta el entorno. Sí, es una obra que he hecho yo y que no he hecho yo..."⁹.

No cabe duda de que esta obra representa una de las soluciones espaciales más cercanas a las propuestas de Land Art, debido a que se constituye como una intervención, concebida **a partir** de la naturaleza. El espacio elegido por Chillida en San Sebastián, es el motivo, la razón de ser de ese trabajo y al mismo tiempo, la obra en sí. Todos los elementos, naturales y artificiales, dialogan y se relacionan fuertemente, invitando, además, al espectador, a formar parte de ese conjunto.

⁹ F. MARTINEZ AGUINAGALDE. Palabra de Chillida : "me interesa más el conocer que el conocimiento". Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, Bilbao, 1998, p.59.

Richard Serra

“Mis trabajos nunca decoran, ilustran o reproducen un lugar”

“El análisis preparatorio de un lugar dado, considera no solo sus propiedades formales, sino también sus características sociales y políticas”

En el caso de Richard Serra, las intervenciones están conformadas por grandes placas de acero que son concebidas para irrumpir en el espacio público (plazas y parques), generando la integración, e incluso, el malestar de los usuarios y espectadores por *interrumpir* (acto que constituye una interacción con el público) y afectar su paso cotidiano por esos lugares públicos.

Con estas aportaciones a escala urbana, Serra genera su proceso estético de trabajo, vinculando el espacio real (donde acontece la cotidianidad) con su quehacer artístico. “Los trabajos referidos a un lugar expresan siempre un juicio de valor sobre el contexto general de carácter político y social en el que se inscriben. A partir de la interrelación entre la escultura y el lugar hacen referencia crítica al contenido y al entorno de su lugar de emplazamiento”.¹⁰

Las obras de Serra dialogan con el espectador; se relacionan directamente con el **espacio** ciudadano a partir del cual fueron concebidos. A pesar de tratarse de intervenciones urbanas, estas reflexiones, son equiparables a las obras de Land Art, ya que, como se verá posteriormente en este trabajo, las intervenciones atienden al lugar en el que se realizan, constituyéndose en obras vivenciales y circunstanciales.

¹⁰ J. MADERUELO. La pérdida del pedestal. Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1994, p. 55.

Con esto, es posible proponer aquí la idea de una especie de ‘urban art’ que encuentra en las ciudades los motivos de reflexión espacial que muchos artistas de land art encontraron en el entorno natural.



Placas de acero en el MoMA
Richard Serra

Placas metálicas que generan la interacción entre el espacio y el usuario o espectador circundante en el lugar donde se ubica la obra.



FULCRUM
Richard Serra
1987

Claes Oldenburg

"Elijo el objeto que de algún modo es apropiado a la forma, las condiciones y las asociaciones del emplazamiento"¹¹.

Para Oldenburg la búsqueda de elementos sencillos que provoquen y generen asociaciones con las condiciones (espaciales y culturales) del sitio, se convierte en el inicio de sus propuestas espaciales urbanas.

Este artista logra generar un replanteamiento de la concepción del *monumento* (como elemento colosal, de remembranza y referencia) en el espacio público, basado en la sátira.

Después de un análisis previo del espacio público urbano, elige algunos objetos cotidianos (a manera del Pop art) y los lleva a una escala mucho mayor de lo que son en realidad. De esta forma, establece *monumentos* y cuestiona "valores" sociales de la vida cotidiana.

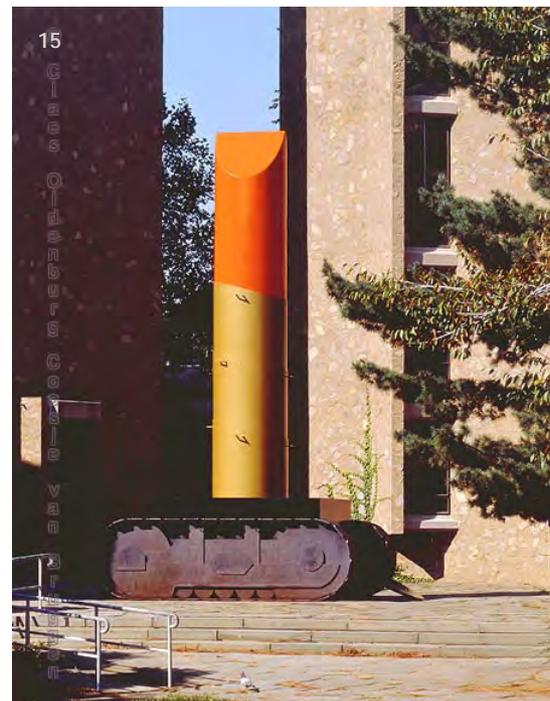


CLOTHESPIN
Claes Oldenburg
1976

¹¹ MADERUELO. La idea de...., Op. Cit. pp. 195-197

Se trata de la descontextualización de algunos objetos que el ser humano utiliza (lápiz labial, pinza de ropa, cuchara, cerillos, herramientas, bicicleta, lámpara, sombreros) y consume (hamburguesas, perros calientes o 'hot-dogs', pastel, helado, manzana) realizándolos en diferentes materiales y a gran escala. Estos objetos populares son colocados en sitios específicos para los que son creados.

La obra de Oldenburg atiende a la intervención urbana generada a partir de una crítica social y política. La obra es 'impuesta' en el contexto urbano y se muestra llena de significado cultural.



LIPSTICK (ASCENDING) ON CATERPILLAR TRACKS
Claes Oldenburg
1969

Alexander Calder

"Para mí fue un momento de embeleso cuando me quisieron enseñar cómo funcionaba la maquinaria y vi un planeta que se movía sobre una línea recta; de repente dio un giro de 360 grados y de nuevo continuó la órbita prevista"¹².

Un ejemplo claro de los esfuerzos por transformar la forma de percibir el espacio desde el punto de vista escultórico, integrando además elementos naturales en la concepción de la obra, fue Alexander Calder, quien generó esculturas de gran escala con movimiento (mobile) y otras estáticas (stable).

Mobile: "construcción o escultura equilibrada con sensibilidad, del tipo que desarrolló Alexander Calder a partir de 1930; consta por regla general de piezas móviles que se ponen en movimiento con una corriente de aire o con un motor"¹³. Definición del Webster's New International Dictionary en 1954.

Este tipo de obras de gran formato constituyeron una solución espacial que prescindió de los cánones clásicos, otorgando movimiento real a las esculturas (a diferencia del movimiento virtual o visual que en su solución formal guardan algunas esculturas clásicas); así como dinamismo a partir de formas libres y colores básicos.

Los *Stabile* corresponden a construcciones hechas de placas de acero atornilladas, las cuales por sus dimensiones y colores se imponen en el espacio para el que fueron realizados.

¹² J. BAAL-TESHUVA. Alexander Calder. Taschen, Portugal, 1999, p.21.

¹³ J. BAAL-TESHUVA. Op. Cit., p.23.

Sus formas tienen reminiscencias antropomorfas y zoomorfas, que destacan en el entorno, convirtiéndose en elementos definitorios de espacios urbanos principalmente.



Mobile inserto en un contexto natural. La obra es movida por acción de las corrientes de aire presentes en el sitio donde se le coloque.

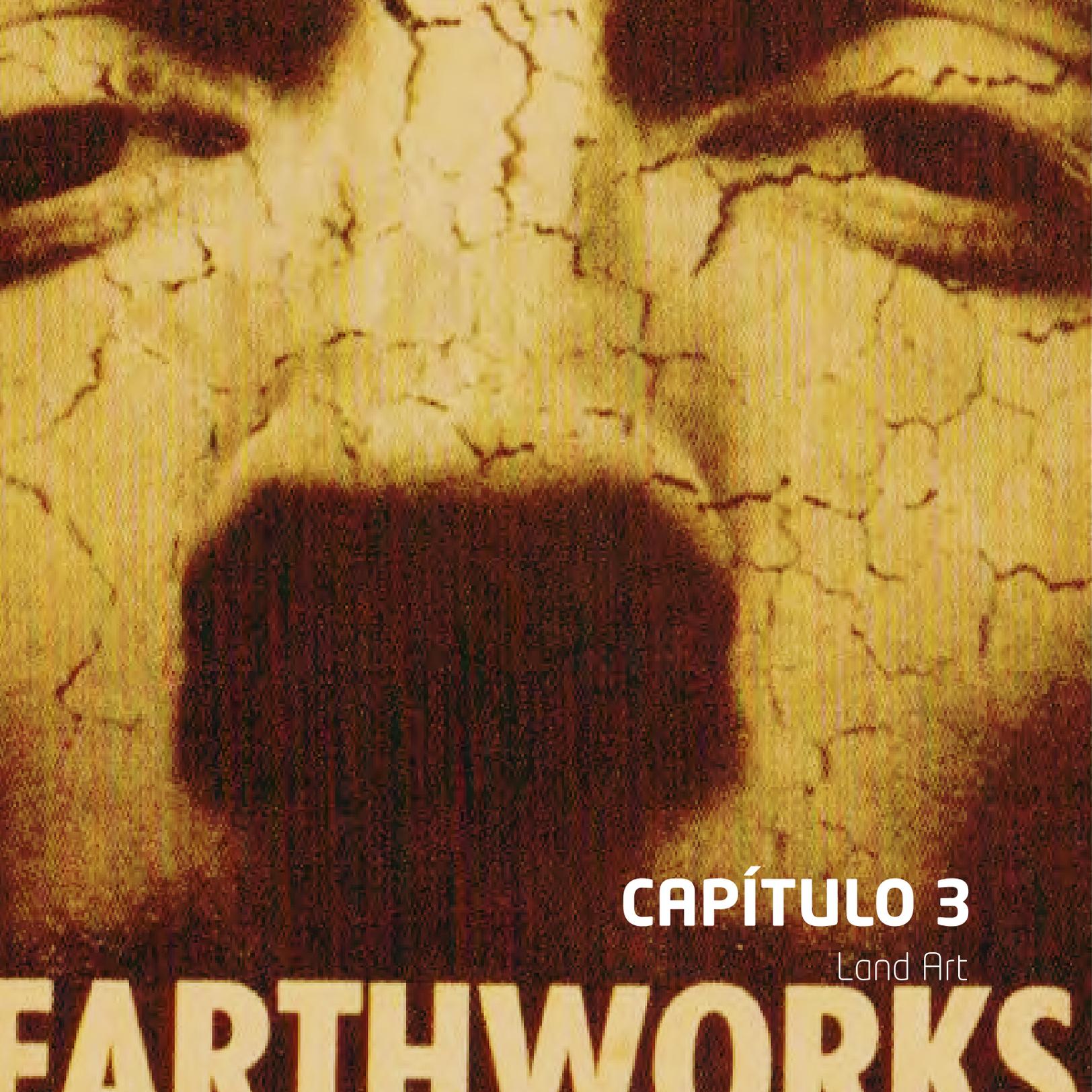


ALTA VELOCIDAD
Alexander Calder
1969

Stabile de 13.2 metros de altura realizado en acero pintado

Las experiencias que brindan este tipo de trabajos artísticos, son comparables con las propuestas de los artistas de Land Art, que, como veremos en el siguiente capítulo, adoptaron al entorno natural como sitio de trabajo, mejor aún, encontraron en la naturaleza, un espacio específico, la materia prima de sus obras, el material-espacio 'virgen', dónde continuar sus investigaciones espaciales, similares a los procesos escultóricos de los autores revisados en este capítulo.

Este esbozo de las propuestas urbanas que acompañaron al Land Art, permitirá comprender algunas de las características y manifestaciones de este movimiento artístico.



CAPÍTULO 3

Land Art

EARTHWORKS

CAPÍTULO 3. Land Art

3.1. Sobre el término *land*

Revisar el término *land* resulta relevante para el presente trabajo, ya que constituye, por su definición, la base física y conceptual sobre la que fueron desarrolladas las obras artísticas de finales de la década de los sesenta.

Ahora bien, con respecto al término *land*, el *Diccionario Concise Inglés Collins* lo define simplemente como: *tierra*, definición 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). *La superficie de tierra*₁: la superficie de la tierra que no es el mar. / *Área de terreno*₂: un área de terreno, sobre todo de un tipo particular o utilizado para un propósito particular. / *Campo-Provincia*₃: 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. / *Poblado-Región*₄: se utiliza para referirse a un poblado o región en una forma que apela a las emociones o la imaginación.¹

Como es posible ver, el término *land*, con sus múltiples acepciones, en general, se refiere a una superficie, al soporte, a aquello en y sobre lo que la humanidad asienta sus vivencias, sus ideas, sus proyectos. Sin embargo, encontramos que la primera acepción se refiere a un término 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 otorgan sentido a *land*.

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. Así mismo, en esta acepción, *land* corresponde a 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.

¹ Texto original.- *land* (noun): Surface of earth₁: the surface of the earth that is not sea. / Area of ground₂: an area of ground, especially of a particular type or used for a particular purpose. / Countryside₃: the land, used to refer to the countryside and the way people live in the country as opposed to in cities. / Country/Region₄: used to refer to a country or region in a way which appeals to the emotions or the imagination.

En una perspectiva geográfica, *land*, como señala Gómez Sal: "tiene amplia presencia el concepto de territorio, así como las herramientas y enfoques para su comprensión, cartografía y planificación."² 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."³

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."⁴

² A. GÓMEZ SAL, *La naturaleza en el paisaje*, en J. MADERUELO . Paisaje y pensamiento. Abada, Madrid, 2006 p. 87.

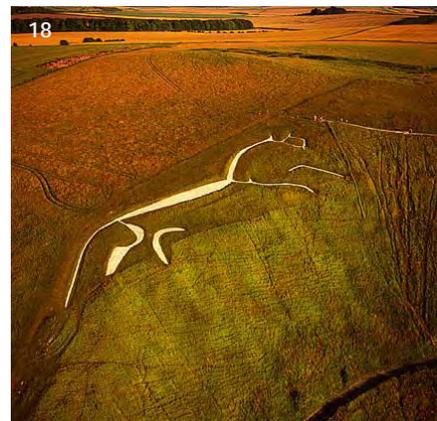
³ J. SOSA DÍAZ SAAVEDRA, Contextualismo y abstracción. Interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura. Universidad de las Palmas Gran Canaria, España, 1995, p. 34.

⁴ J. SOSA DÍAZ SAAVEDRA, Op. Cit., p. 34. Los corchetes no aparecen en el texto original.

Por tanto, el hombre, para poder vivir en el mundo, 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."⁵

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, la Serpiente de Ohio o las figuras de Nazca y por qué no decirlo, las muestras artísticas del Land Art.



Caballo de Uffington

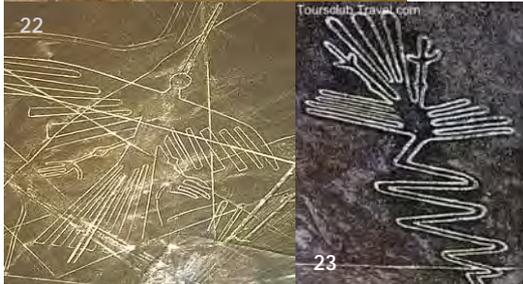
⁵ Ibidem, p. 34.



Serpiente de Ohio



Figuras de Nazca



Las intervenciones en la naturaleza, en el caso de las sociedades prehispánicas, 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. 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.”⁶

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.

De esta manera, 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 espacio con potencial

⁶ J. BRODA. Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica. IIH-UNAM, México, 1991. p. 463.

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 sesenta⁷.

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 espaciales. Estos recursos se encuentran en la **tierra** (earth), término que se vincula a *land* y que, en muchos casos, se le asigna el carácter de sinónimo; sin embargo, incluso en el arte, abarca una alternativa más, paralela al Land Art.

El término *earth*, estrictamente, se traduce como el nombre del planeta que habitamos: Tierra. (Earth: la Tierra./ *Ground*₁: tierra, suelo. *Diccionario Concise Inglés Collins*).

Earth: (sustantivo): El Mundo: el planeta en que vivimos: el planeta Tierra./ Land: la superficie dura del mundo que no es el mar o el cielo, la tierra./ La sustancia en la que crecen las plantas.⁸ *Oxford Advanced Learner's Dictionary*.

Como se puede observar, el término *earth*, corresponde fundamentalmente a una connotación físico-natural, sin hacer mayor referencia a la acción humana en su identificación o reconocimiento, a diferencia del término *land*.

Es justamente esta connotación físico-natural, la que llevó a un grupo de artistas, en la segunda mitad del siglo XX, a realizar una exposición titulada *Earthworks*, en la que se mostraban obras consistentes en arena, tierra y rocas, como elementos plásticos fundamentales. Algunos de esos autores, como Robert Smithson, Michael Heizer, Carl Andre y Walter de María, continuaron su producción artística con dichos elementos pero incidiendo en espacios naturales retirados de las ciudades.

Estos autores formaron parte del grupo de artistas que desarrolló proyectos a gran escala, comprendidos en la historia del arte como Land Art.

⁷ Cfr. MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. Significado cultural del paisaje, Seminario Internacional sobre paisaje, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

⁸ Texto original.- *earth* (noun): The World₁: the planet that we live on: the planet Earth./ Land₂: the hard surface of the world that is not the sea or the sky; the ground./ The substance that plants grow in₃/ The hole where an animal, specially a fox, lives₃.

3.2. Disertaciones entre los términos *landscape* y *paisaje*.

Dos términos que nos aproximan a la acción humana sobre la superficie *terrestre*, son precisamente: *landscape* y *paisaje*, que, 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, que pertenecen 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, de origen latino, 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 a:

Landscape: (sustantivo). Todo lo que puedes ver cuando se mira a través de una gran superficie de la tierra, especialmente en el campo.⁹

A su vez, 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 derivó *de 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 rural¹⁰.

Es posible leer la discrepancia que existe entre ambos términos, más allá de la diferencia lingüística hispana 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, trasciende el terreno para llegar a la concepción artística.

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

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 determinantes lingüísticos espaciales¹¹.

Se trata, entonces, de un territorio, del entorno donde el hombre se mueve. El volumen de tierra y de aire donde habita el ser humano, se encuentra fuertemente condicionado por su pensamiento, por el sentido que da a su vida, así como por el sentimiento que le genera y viceversa. Todo esto se sintetiza en el término *país*.

⁹ Texto original.- *landscape* (noun): Everything you can see when you look across a large area of land, especially in the country.

¹⁰ Cfr. MADERUELO. El paisaje: génesis de un concepto. Abada, Madrid, 2005.

¹¹Ibid.

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

Incluso en el estudio etimológico que Maderuelo realiza acerca de los términos *landscape* y *paisaje*, es posible ver que se llega a la conclusión de que ambos 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".¹² El ser humano, dota de singularidad al paisaje, lo hace particular.

Como puede observarse, ambas acepciones coinciden en destacar, 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, es quien construye mentalmente el paisaje o landscape. Esa construcción puede ser desde utilitaria hasta filosófica y, particularmente artística o estética.



24



¹² J. MADERUELO. El paisaje: génesis de un concepto. Abada, Madrid, 2005. p. 12.

3.3. Introducción al *Land Art*

Los artistas de la segunda mitad del siglo XX buscaron tanto en los espacios abiertos de las ciudades como en algunos 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 tenían nuevas intenciones para con su obra y el espectador, la intervención en la urbe resultó interesante, pero insuficiente, por lo que buscaron diversas alternativas en el espacio abierto natural y comenzaron a generar obras en y con la propia naturaleza. Eduardo Chillida, por ejemplo, no perteneció a la expresión de Land Art, pero sí se aproximó a las reflexiones que los artistas '*landartianos*' expresaron en diferentes entornos naturales.

Con respecto a estos artistas, Luca Galofaro establece 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"¹³, en concordancia con la necesidad de "fundar" y delimitar un land.

De esta manera, los espacios abiertos naturales, llegaron a constituirse en las oportunidades para expresar la búsqueda de las innovaciones de investigación y expresión artística; dichos espacios, lo mismo son desiertos que lugares de la periferia urbana.

Los artistas del Land Art necesitaron materia prima virgen que modelar. En general, se trata de espacios que se presentan susceptibles de convertirse en lugares a intervenir. Así, 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. Otros, de manera más directa o inmediata, 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, aún cuando estos fueran efímeros, temporales o difíciles de acceder.

Muchas de las obras que se crearon **en** y sobre todo **con** la naturaleza, retiradas de la concentración citadina, comparten con el *monumento* urbano, del tipo de las obras de Richard Serra, por ejemplo, la particularidad de estar enclavadas y planificadas para un emplazamiento determinado, diferenciándose así de la escultura monumental "transportable". La cual puede ser colocada en cualquier lugar o, al menos, en más de un lugar sin que sufra alteraciones (conceptuales o de contexto), ya que no ha sido pensada ni realizada en un sitio concreto o para un lugar determinado.

¹³ L. GALOFARO, Artscape: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. G.G., Barcelona, 2002; p. 12.

3.4. Origen del término *Land Art*

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. 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."¹⁴

Así, es posible establecer, debido a esta agrupación de obras y dado que comparten un contexto y circunstancias comunes, que el Land Art integra una serie de expresiones artísticas en y con el paisaje iniciadas a finales de los años sesenta.

Fueron ciertos eventos artísticos, promovidos por los propios artistas de la época, los que definieron este término sin buscar la generación explícita de un movimiento o corriente artística.

Adicionalmente, tanto artistas de origen europeo como norteamericano, principalmente, coincidieron en sus procesos creativos y en los resultados de las obras realizadas en espacios naturales.

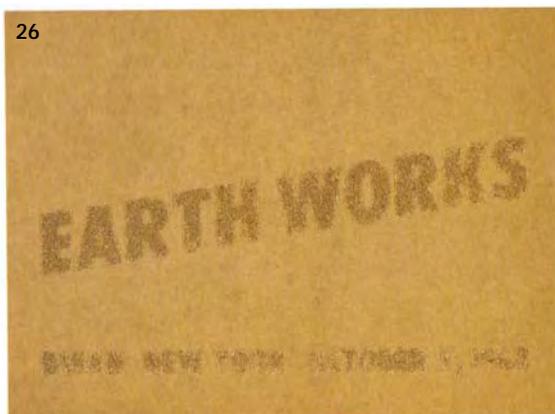
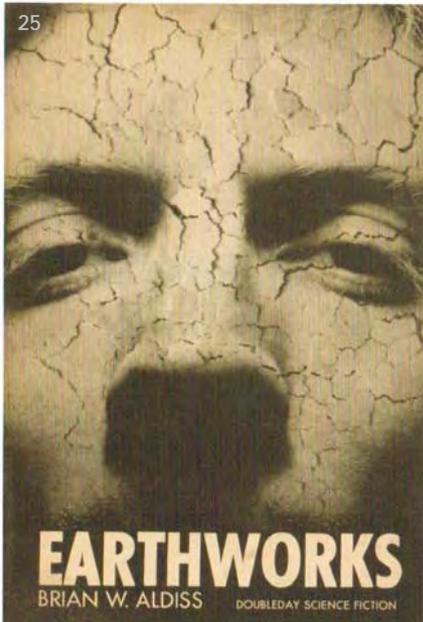
Cada uno de esos artistas desarrolló diseños, conceptos y proyectos diferentes a partir de técnicas y materiales particulares, novedosos y poco convencionales para su tiempo. Además, trabajaron en entornos naturales y con nuevas dimensiones, tomando un determinado territorio como motivo artístico.

Para tener una mejor aproximación a estas propuestas, será necesario estudiar a fondo la obra y las ideas de autores representativos del Land Art que permitan vislumbrar su proceso creativo y las razones por las que buscaron en la naturaleza motivos para trabajar en y con ella.

En 1968, en la galería newyorkina Dwan Gallery, en Estados Unidos de Norteamérica, se llevó a cabo una exposición, titulada: *Earth Works* (Obras de la tierra), en la que participaron diez artistas. La muestra contenía una serie de obras vinculadas entre sí por haber utilizado tierra y piedra como materiales básicos en su elaboración. En dicha exposición también se exhibían fotografías de las obras a manera de registro del proceso de su creación.

Ante la trascendencia que representó la muestra *Earth Works*, surgieron diversas opiniones y cuestionamientos relacionadas con la *ruptura* de las convenciones del arte. Esta ruptura, tuvo un mayor impacto para la función de museos y galerías, ya que, para ese tipo de obras, las galerías constituían tan solo lugares en los que únicamente podía contemplarse la documentación, los planos y los modelos de las obras existentes en emplazamientos lejanos.

¹⁴ T. RAQUEJO, *Land art*. Nerea, Madrid, 1998, p. 7.



*Invitación de la Dwan Gallery, Nueva York
La galerista Virginia Dwan mandó imprimir este tipo
de tarjetas de invitación, con el título de la
exposición escrito con arena muy fina, debido a
que la mayor parte de las obras se habían realizado
con piedra y tierra.
1968*

De igual forma, en estos espacios de exhibición cerrados, el visitante o espectador, se veía confrontado con un material que no esperaba encontrar, como rocas, arena o tierra. Elementos descontextualizados de su sitio original, como parte de la investigación creativa de los artistas.

Las fotografías, filmaciones, maquetas, montones de tierra y contenedores llenos de piedras que había en la muestra, generaron la impresión de que todo giraba en torno a una misma cuestión: “el Medio (y el mensaje) es la propia Madre Tierra: surcada, excavada, apilada y esparcida, transportada y redondeada y dividida”¹⁵.

Del mismo modo, el 15 de abril de 1969, a las 22:40 horas, una transmisión televisiva titulada *Land Art*, suscitó el mismo debate frente a un amplio público. En esta ocasión, John Anthony Thwaites, crítico de arte, comentó: “Salen a los desiertos y los mares. Allí donde la soledad es mayor, allí se entregan a sus juegos con los elementos. Solo la cámara registra lo que hace. El viento arrastra casi de inmediato sus efímeras creaciones, cuando no se ven cubiertas por las aguas... Una nueva mitificación de la naturaleza se ha posado sobre las artes plásticas”¹⁶.

El video fue dirigido, producido y grabado por Gerry Schum, quien buscaba un nuevo espacio para el arte y tenía la intención de encontrar en la televisión posibilidades hasta entonces inexploradas para la expresión artística.

¹⁵ LAILACH. Michael. *Land art*. Taschen, Grosenick, Uta, 2007, p. 11.

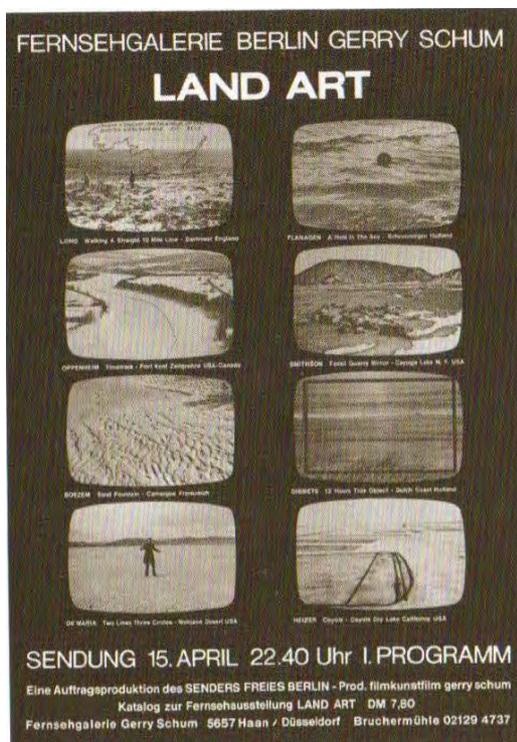
¹⁶ LAILACH. Michael. *Op. Cit.* p. 6.

En consecuencia, presentó su obra como una exposición televisiva en la que se mostraron ocho obras de artistas norteamericanos y europeos, las cuales fueron concebidas ex profeso para presentarse en la pantalla y tan solo durante el transcurso de la transmisión. Las obras fueron creadas en lugares remotos y hasta entonces inéditos en la actividad artística, por lo que otro medio de presentación hubiera sido inadecuado. En el video se podían ver intervenciones realizadas en un pantano, en la costa, en una cantera, en el desierto.

Esta muestra tan fugaz e inasequible representó un proyecto experimental y único que se convertiría en el principal difusor de las obras llevadas a cabo dentro de un entorno natural y con materiales propios del mismo.

Con este tipo de manifestaciones, al mismo tiempo que se generaban nuevos esquemas de intervención espacial, se continuaba con la liberación del artista del confinamiento de galerías y museos, tal y como lo expresara Robert Smithson, artista representativo del Land Art:

27



Cartel para difusión de la transmisión televisiva del video 'Land Art', de Gerry Schum. 1969

“El confinamiento cultural se produce cuando el director de una exposición impone sus propios límites sobre la misma en lugar de pedir al artista que establezca los suyos [...]. Los museos, al igual que los asilos y las cárceles, tienen guardianes y celdas, o lo que es lo mismo, salas neutras llamadas galería. Una obra de arte, instalada en una galería, pierde su carga y se convierte en un objeto o superficie portátil sin relación con el mundo exterior. Una sala vacía e iluminada sigue siendo una sumisión a la neutralidad. [...]. Mejor sería evidenciar el confinamiento, en lugar de crear ilusiones de libertad. Yo estoy a favor de un arte que tenga en cuenta el efecto directo de los elementos tal y como existen cotidianamente, alejados de la representación”.

28



Gerry Schum, director, productor y camarógrafo del video 'Land Art' 1969



Análisis de las obras más representativas de algunos de los autores del Land Art

CAPÍTULO 4

CAPÍTULO 4. Análisis de las obras más representativas de algunos de los autores del Land Art.

El presente capítulo obedece a la necesidad de conocer al Land Art a través del pensamiento de sus creadores. Como un hecho artístico, en cuyas expresiones no hay más elemento en común que la intervención en el espacio natural, fuera de las ciudades, resulta pertinente identificar a los personajes que lo representan para, de este modo, caracterizar a esa expresión artística del siglo XX.

La diversidad de los procesos y las maneras de intervenir en los espacios, obligaría a tratar a todos y cada uno de los artistas que compartieron esta propuesta, sin embargo, la finalidad de este documento es hacer referencia a las obras y autores representativos del Land Art, sin pretender hacer un estudio exhaustivo del movimiento artístico en cuestión.

El primer criterio aplicado para la selección de los artistas a ser analizados, consiste en su participación en la exposición *Earthworks*, de 1968, y en el video titulado *Land Art*, de 1969, que constituyeron las primeras exhibiciones de las obras de Land Art, sentando el precedente de esta propuesta artística espacial.

El segundo criterio empleado en la selección, consiste en la revisión de los artistas que, después de dichas participaciones, continuaron con la producción de obras y fue posible dar seguimiento bibliográfico a sus procesos y trayectoria artística.

Así, entre creadores europeos y norteamericanos, que, además de haber participado en la exposición y en el video, destacaron por la creación innovadora en sus conceptos, proyectos y materiales, se encuentran: Carl André, Alice Aycock, Christo y Jean-Claude, Walter de María, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Andy Goldsworthy, Michael Heizer, Nancy Holt, Peter Hutchinson, Richard Long, Mary Miss, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Nils Udo y James Turrel.

De este listado, únicamente se toman en cuenta a aquellos artistas que conforman referentes obligados al hablar del Land Art, en virtud de que han sido sujetos de amplios análisis en la bibliografía especializada, por su originalidad de propuestas, así como por la riqueza estética en la forma de percibir e intervenir el espacio natural.

Dicha riqueza estética puede contribuir al desarrollo de una mayor sensibilidad en el Arquitecto Paisajista, así como a enriquecer su relación con el espacio y la naturaleza, mediante la aplicación de herramientas de percepción sensorial, análisis de la realidad, experimentación plástica y exploración en los procesos de intervención espacial.

Por tanto, de cada uno de los siguientes artistas seleccionados, será revisado su proceso creativo y su aproximación a los espacios naturales mediante sus obras, *catalogadas* por teóricos e historiadores de Arte, como Land Art, con el fin de extraer y evidenciar las aportaciones sensibles que podrían ser útiles para la Arquitectura de Paisaje.

Tales aportaciones sensibles, conforman otro criterio para la selección de los artistas presentes en este capítulo. Mientras en América, específicamente en Estados Unidos, eran movidas grandes cantidades de tierra para modelar y esculpir en terrenos inhóspitos, en Europa, en cambio, la investigación artística de los ingleses, se enfocaba en el andar como aproximación al espacio natural, empleando el cuerpo como herramienta principal de trabajo.

Ambas formas de intervención, tan distintas, distantes e interesantes, arrojan significativas aportaciones sensibles, 'las herramientas sensibles' que mucho valen la pena retomar en el quehacer del arquitecto paisajista.

Las obras a analizar corresponden al periodo comprendido entre 1967 a 1970, con la finalidad de mostrar los ejercicios iniciales del periodo artístico denominado Land Art.

La intención de tomar en cuenta las obras tempranas, es recuperar las muestras artísticas tridimensionales que contribuyeron a generar nuevos paradigmas para la creación y apreciación de obra artística en la segunda mitad de la década de los sesenta e inicios de los años setenta.

De este modo, los artistas retomados en este capítulo, son:

1. Robert Smithson, quien realizó intervenciones a gran escala dentro de espacios previamente trabajados por el hombre, que posteriormente quedarían en desuso y olvidados, constituyó una pieza clave para el Land Art, ya que se convirtió en representante o vocal del periodo artístico en cuestión.
2. Michael Heizer, su trabajo se basó en la manipulación de grandes cantidades de tierra para esculpir y modelar el espacio en la superficie terrestre.
3. Richard Long, llevó a cabo intervenciones a partir de marcas (líneas), empleando su cuerpo como *herramienta* de trazo.
4. Hamish Fulton, trabajó el espacio a partir de la exaltación del recorrido del caminante, interviniendo de manera directa, con su presencia, en el entorno natural.

4.1. Robert Smithson

“En ese momento, yo aún no estaba seguro de la forma que tomaría mi obra de arte: estaba pensando en hacer una isla con la ayuda de botes y barcazas, pero a fin de cuentas, iba a dejar que el sitio determinara la construcción”



La obra artística de Robert Smithson es extensa y ha permitido ampliar los paradigmas de la escultura y, en general, del arte, ya que tanto sus obras construidas, como sus escritos, contienen aportaciones que han enriquecido la concepción del espacio abierto natural como sitio de trabajo y laboratorio para el despliegue de la creatividad.



La corta vida de Smithson (1938 – 1973) estuvo marcada por un interés extraordinario en la historia natural y el arte. Jack Flam, quien escribiera la introducción de su libro *Robert Smithson: The Collected writings*, señala que Smithson “fue ampliamente respetado (y rechazado por algunos) por la integridad no comprometida y la intensidad con que creó su arte y expresó sus ideas, así como por el crucial rol que jugó en redefinir las prácticas y los parámetros de arte contemporáneo.”¹

En el año de 1948, la familia Smithson se mudó de la localidad de Passaic, Nueva Jersey, donde nació Smithson, a Clifton. En su nuevo hogar, el padre de Robert construyó una habitación exclusiva para incentivar el interés del joven por los reptiles y los fósiles.

¹ R. SMITHSON. Robert Smithson, the collected writings. Berkeley: University of California, 1996, p. xiii.

Como una profundización en el interés de Robert Smithson por la naturaleza, le fue encargada la organización de las vacaciones familiares a distintos destinos turísticos como el Parque Yellowstone, las Cuevas de Oregon, los Bosques Rojos de California, El Gran Cañón, el Desierto de Mojave, y la Isla Sanivel.

Su *peculiar* interés por la naturaleza se ve reflejado en la afirmación, que el propio Flam subraya con una cita de Smithson dentro de su introducción: “No existe nada natural. La naturaleza es simplemente otra ficción de los siglos XVIII y XIX.”²

La inclinación artística de Smithson, se puso de manifiesto a la edad de 16 años, cuando ganó una beca para la Liga de Estudiantes de Arte (Art Students League) y, posteriormente, al unirse a las reservas de la armada, en 1956, en Fort Knox, Kentucky, al ser nombrado artista en residencia. Tenía a su cargo la realización de carteles para el campamento y murales para las salas de reuniones.

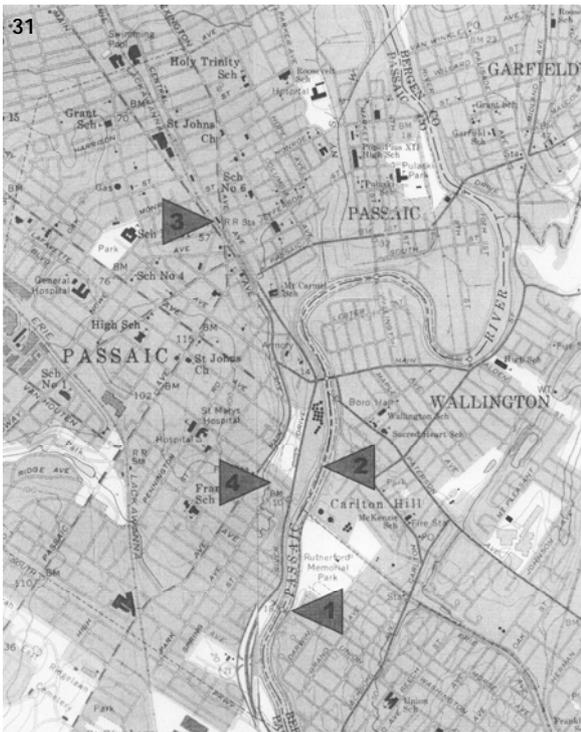
Durante su carrera artística, Smithson consiguió realizar exhibiciones individuales de pintura abstracta, en Roma y Nueva York, entre los años de 1959 y 1962. Sin embargo, la pintura no constituyó la disciplina por la que sería reconocido internacionalmente.

Después de su boda con la artista Nancy Holt, en 1963, y una pausa en su producción artística, Smithson retomó su carrera en 1965 con una obra escultórica en la Daniel’s Gallery.

² R. SMITHSON. Op. Cit, p. xiii.

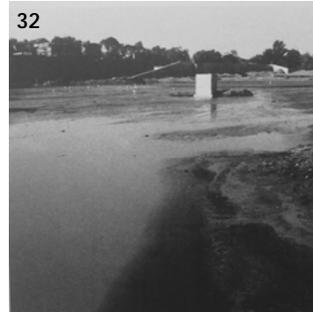
Su regreso a la vida artística lo llevó a realizar cuatro exhibiciones individuales de escultura en la Dwan Gallery, de Nueva York. Por ese tiempo (1966-1970) también comenzó a realizar excursiones, solo y acompañado por amigos, a las zonas decadentes de Nueva Jersey, como parques industriales, plazas y lugares abandonados o alejados de la mancha urbana.

En el año de 1967 realizó la obra *Recorrido por los Monumentos de Passaic* (*A tour of the Monuments of Passaic*), en Nueva Jersey. Esta pieza consta de un mapa en negativo (*Negative Map Showing Region of Monuments along the Passaic River*) y 24 fotografías en blanco y negro que *representan a los monumentos de Passaic*.



Mapa en negativo que muestra la región de los Monumentos a lo largo del Río Passaic.
(*Negative map showing region of Monuments along the Passaic River.*)
1967

La serie de imágenes pertenecen a objetos y escenas previas a la construcción de una obra de ingeniería civil (una carretera federal) en la periferia urbana y áreas marginales, que para Smithson fueron motivo de *creación de monumentos*.



The Monuments of Passaic project.
Cube monument
1967



The Monuments of Passaic project.
The Bridge Monument
Showing Wooden Sidewalks
1967



The Monuments of Passaic project.
Small fountain monument
1967

Ejemplos de algunos Monumentos de Passaic concebidos por Smithson en su recorrido a pie.



35

The Monuments of Passaic project.
Monument with Pontoons:
The Pumping Derrick
1967



36

The Monuments of Passaic project.
The Great Pipes Monument
1967



37

The Monuments of Passaic project.
The Sand-Box Monument
also called The Desert.
1967

Ejemplos de algunos Monumentos de Passaic concebidos por Smithson en su recorrido a pie.

Pero esa creación se trata más de un ejercicio intelectual-conceptual que técnico-plástico, puesto que no hubo un proceso de construcción manual, sino que durante su recorrido por Passaic, a manera de viaje turístico, Smithson llevó a cabo “una búsqueda de ‘una tierra que ha olvidado el tiempo’, donde no habitan el presente, el pasado y el futuro, sino distintas temporalidades suspendidas...; unos fragmentos de tiempo que se depositan en la realidad suburbana.”³ Con esta obra Robert Smithson alteró la ‘linealidad histórica’ de las situaciones que captaba con su cámara fotográfica.

“El nulo panorama parecía contener *ruinas en reversa*, es decir, toda la nueva edificación que finalmente sería construida. Esto es lo opuesto a las ‘ruinas románticas’, porque los edificios no *caen* en ruinas *después* de haber sido construidos, sino que se *levantan* en ruinas antes de serlo”⁴

“Algunas partes de la River Drive estaban destruidas, y otras partes intactas. Resultaba difícil distinguir la nueva autopista de la vieja carretera. Ambas se confundían en un caos unitario. Al ser sábado había muchas máquinas paradas, y ello hacía que pareciesen criaturas prehistóricas atrapadas en el barro, o mejor, dinosaurios mecánicos ya extinguidos con la piel arrancada”⁵

³ F. CARERI. Walkscapes: el andar como práctica estética. GG, Barcelona, 2002. p. 168.

⁴ R. SMITHSON. Robert Smithson, Selección de escritos. Alias. México, 2009, p 92.

⁵ R. SMITHSON. Op. Cit. p. 91.

Los *monumentos* consistían en ‘nuevos’ espacios y objetos, que constituían los preparativos para el inicio de una nueva obra fuera de la ciudad, y Smithson los recuperó o revaloró como si fueran parte de las ruinas de otros objetos o eventos anteriores, construyendo, de esta manera sus monumentos.

Al respecto Gilles A. Tiberghien, filósofo francés, profesor de Estética en la Universidad de París Panthéon-Sorbonne, señala: “Los artistas podían transformar la mirada del público sobre estos territorios, repropoñerlos bajo una óptica nueva, descubrir sus valores estéticos: la nueva disciplina estética del *estudio de la selección de los emplazamientos*.”⁶

Es esta selección de los emplazamientos, lo que llevaría a Smithson a realizar obras en sitios abandonados para dotarlos de valor estético y retomarlos como espacios para crear obras de arte.

En el verano de 1968, Smithson viajó a los desiertos de California, Nevada y Utah para buscar sitios dónde generar intervenciones artísticas. Así, entre 1969 y 1971 construyó obras que implicaban grandes movimientos de tierra, conformaciones de montículos o bahías y en general, significativas intervenciones en espacios deshabitados, *reciclados* y alejados de las ciudades.

⁶ F. CARERI. Walkscapes: el andar como practica estética. GG, Barcelona, 2002. p. 159.

Asphalt Rundown
Roma
1969



Spiral Jetty
Great Salt Lake
1970

*Partially Buried
Woodshed*
Kent, Ohio
1970



Broken Circle
Emmen, Holanda
1971

Spiral Hill
Emmen, Holanda
1971



De entre todas sus obras, existe una que por su magnitud física y conceptual, ha sido representativa de su trayectoria artística y sobre todo del Land Art. Esta obra es el *Spiral Jetty*, construida en el año de 1970 en el Great Salt Lake, Utah, en Estados Unidos de Norteamérica.

Spiral Jetty 1970

Se trata de una especie de *muelle* en forma de espiral, emplazado dentro de la laguna salada de Utah, en la proximidad del monumento Golden Spike, que *conmemora* la unión de las vías del ferrocarril que conectaba la costa este con la costa oeste de los Estados Unidos. Esta proximidad no es aleatoria; cada uno de los aspectos que Smithson contempló para la concepción de esta obra, atienden directamente al sitio en el que se desarrolló el proyecto.



"El ferrocarril transcontinental está completo"
("The transcontinental railroad is completed")
1869

La profesora de Historia de Arte y Arquitectura, Jennifer Roberts, de la Universidad de Harvard afirma que "El *Spiral Jetty* y el Golden Spike son geográficamente y vivencialmente inseparables, los dos monumentos están conectados de muchas maneras".⁷

Espacialmente, el Golden Spike y el *Spiral Jetty* están conectados por un camino de terracería creada en los años veinte para llegar de la estación ferroviaria Promontory (donde actualmente se encuentra el *Golden Spike National Historic Site*) hacia un pozo petrolero ubicado en el Great Salt Lake (en desuso desde 1980).



Contenedor de petróleo abandonado en un muelle cercano al *Spiral Jetty*.
Robert Smithson

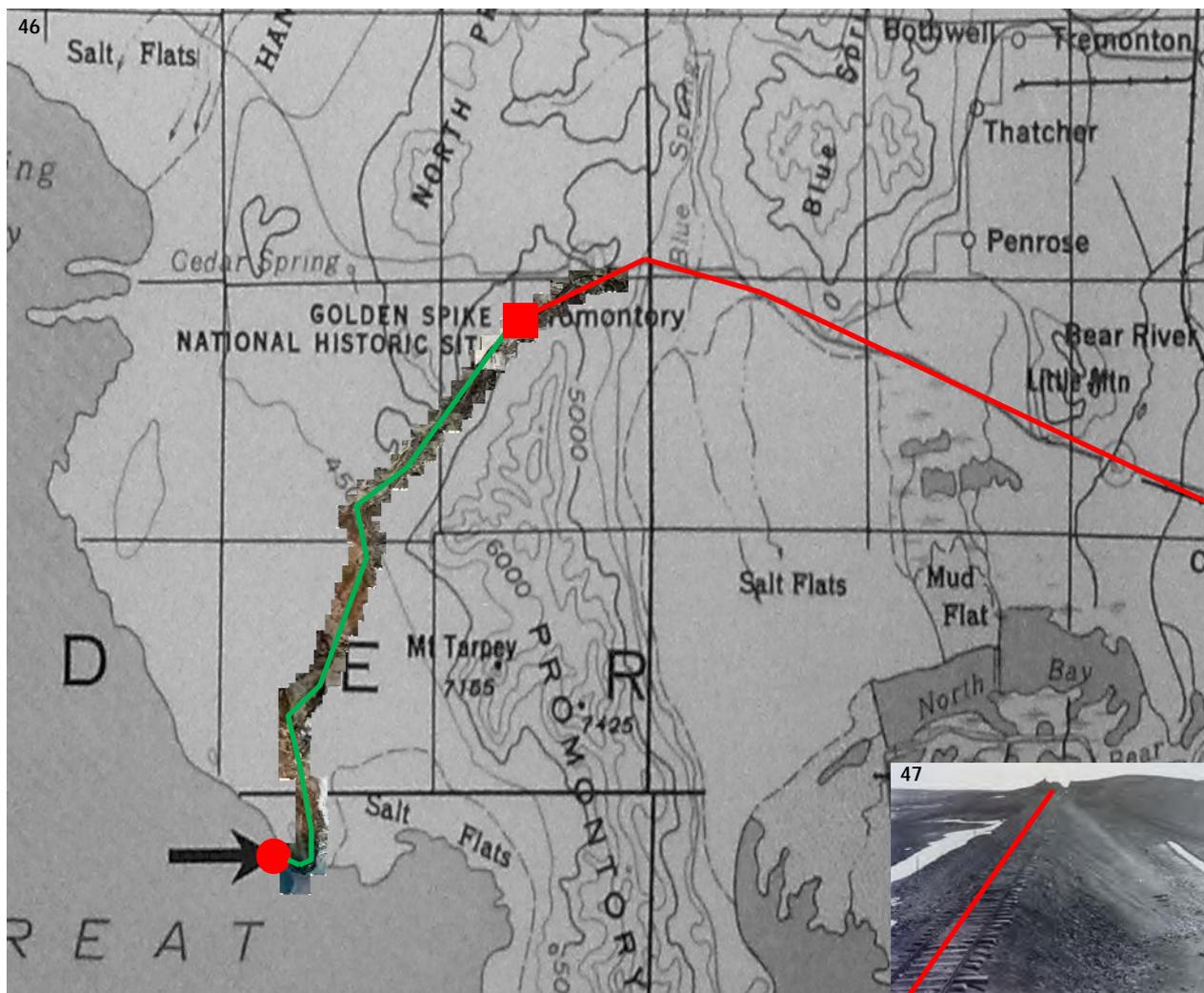


Camión abandonado cerca del *Spiral Jetty*.
Robert Smithson

⁷ J. ROBERTS. *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*. Yale University Press, Connecticut, 2004, p.115.

Con su obra, Smithson *modifica*, a nivel conceptual y formal, la linealidad histórica. La vía ferroviaria (una recta), se ve invadida por un espiral (recta que se recoge sobre sí misma) que, además de representar la continuación, más que una interrupción de la línea recta, implica una concepción alterna del tiempo.

“El *Spiral Jetty* se opone a la continuidad lineal que la vía del tren tuvo alguna vez. Por tanto, un elemento con las características del *Spiral Jetty*, que se *comporta* de forma drástica en el lago salado, permite pensar en un *descarrilamiento* del progreso lineal”⁸.

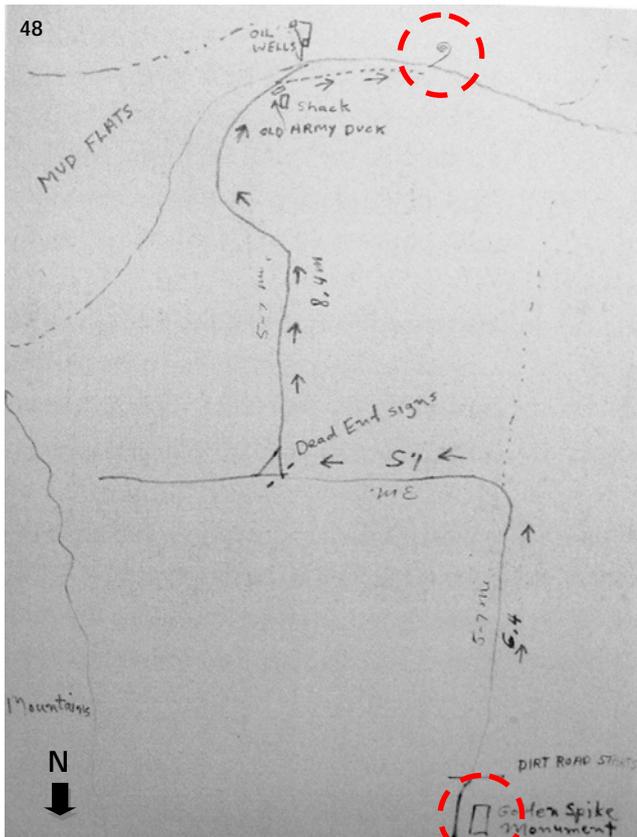


Plano del Great Salt Lake

- Golden Spike
- Spiral Jetty.

- Via férrea
- Terracería

⁸ J. ROBERTS. *Op. Cit.*, p 6.



Spiral Jetty

Por otra parte, La forma del *Spiral Jetty* remite al remolino acuático que, según una leyenda norteamericana, existe en medio del Great Salt Lake. Es probable que ese supuesto remolino - cuya imagen *fossilizada* sea el espiral de Smithson- haya sido producto de las corrientes subterráneas ahí existentes y de la comunicación entre el centro del lago y el Océano Pacífico a través de un *túnel*, que se produjo por el movimiento de las placas tectónicas cuando la Tierra se fragmentó en los continentes actuales.

El remolino constituye un contacto entre lo que actualmente **es** y lo que **fue** Estados Unidos. Esto fue contemplado por Smithson, quien consultó los mapas de la época prehistórica y les superpuso los planos más contemporáneos de su época, para generar una nueva cartografía donde ambos mapas *convivieran* simultáneamente: "Necesito un mapa que muestre el mundo prehistórico coexistiendo con el mundo del presente".⁹



Golden Spike National Historic Site
Golden Spike Monument.

Esquema en el que se ubica el Golden Spike Monument,
el Spiral Jetty y el recorrido que liga a ambos sitios.

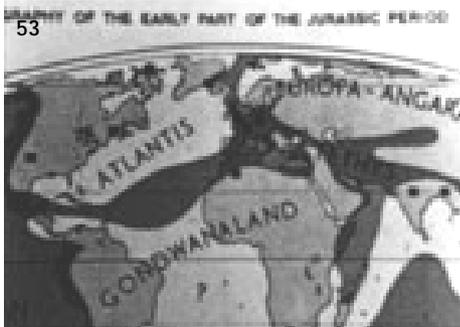
Robert Smithson

1969



⁹ T. RAQUEJO. *Land Art*. Nerea, Madrid, 1998, p. 57.

“GRÁFICO DEL PLANETA TIERRA EN EL PERIODO JURÁSICO”



Escenas del video Spiral Jetty, en el que se muestran planos empleados por Smithson, imágenes del proceso de construcción de la obra, así como la obra misma.
1970



Spiral Jetty
1970

Resulta interesante destacar que a pesar de los *motivos* conceptuales antes mencionados, para el diseño de la obra, Smithson no tenía contemplada forma alguna para su realización:

“En ese momento, yo aún no estaba seguro de la forma que tomaría mi obra de arte: estaba pensando en hacer una isla con la ayuda de botes y barcasas, pero a fin de cuentas, iba a dejar que el sitio determinara la construcción”¹¹.

El *Spiral Jetty* representa, entonces, la culminación de su idea, como señala la propia Jennifer Roberts de “desmantelar los modelos histórico-visuales”¹⁰ que conformaban el paisaje intervenido, *de la misma manera que ya lo había desarrollado fotográficamente, años atrás, con su proyecto The Monuments of Passaic.*

¹⁰ J. ROBERTS. *Op. Cit.*, p. 116.

¹¹ R. SMITHSON. *Op. Cit.*, Alias. México, 2009, p 159.

La esencia de un recorrido de Fulton es simplemente que él está ahí, moviéndose a través del paisaje en busca de un poco más que un lugar para dormir al final del día y un espacio abierto para cualquier imagen sonido o pensamiento que pudiera presentarse por sí mismos durante el viaje. El trabajo artístico resultante es un recuerdo en parte documental y en parte poético.

La experiencia de caminar, es una actividad mediante la cual “el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba”³⁹, definiendo espacios, conectándolos y relacionándose con el mundo. Al igual que los primeros seres humanos, Fulton no transformó el entorno natural con intervenciones masivas, se introdujo en el mundo y lo recorrió sin dejar huella permanente.

La principal herramienta de trabajo de Fulton es su cuerpo como *instrumento perceptivo*, en cada recorrido ese instrumento recaba nuevas experiencias del mundo, mientras que las huellas de su paso van cambiando y/o desapareciendo de la superficie terrestre.

“Los paseos son como las nubes. Vienen y se van”

Para la Arquitectura de Paisaje, el deambular, caminar, errar, recorrer, como obra artística permite: “expresar la experiencia del paisaje, [...] no representa el paisaje, sino que lo muestra...”⁴⁰

Pero además, el ir y venir de los paseos y de las huellas dejadas mediante el andar, son detonadores de una “transformación simbólica

³⁹ F. CARERI. Walkscapes: el andar como práctica estética. GG, Barcelona, 2002. p. 19.

⁴⁰ J. MADERUELO. Paisaje y pensamiento. Abada, Madrid, 2006. p. 164.

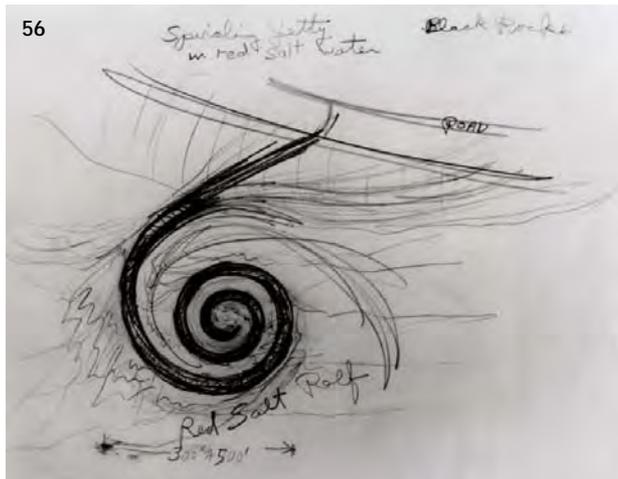
del territorio, una acción que no implica una transformación física del territorio, sino una travesía por el mismo [...] una frecuentación que no tiene necesidad de dejar huellas permanentes, que actúa sobre el mundo tan solo superficialmente, pero que alcanza grandes dimensiones...”⁴¹.

Los paseos, son efímeros, pero su relevancia cultural es inmensa, ya lo veía Fulton con la teoría de Alfred Watkins, al darse cuenta de la importancia que esos recorridos tenían para muchas personas, pues las ‘líneas’ ligaban iglesias, enormes rocas o montañas, lo cual atendía a una forma de pensamiento colectiva e individual: el paisaje puede ser definido como una representación cultural, como un territorio producido por las sociedades a lo largo de su historia.

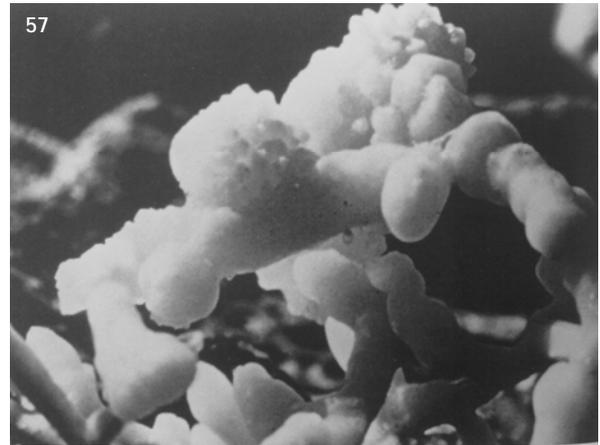


Red de senderos en una ladera
Santa Cruz Nundaco, Oaxaca, México.
2009

⁴¹ F. CARERI. Walkscapes: el andar como práctica estética. GG, Barcelona, 2002. p. 144.



"Spiral Jetty in red salt lake"
Boceto realizado por Robert Smithson.



Detalle de cristal de sal.
Imagen que forma parte del video *Spiral Jetty*

Al estar en el sitio, recorrerlo, analizarlo y conocerlo, comenzó a planear la obra, llegando a la forma de espiral a partir de los elementos históricos y geológicos, contemplando, también, un elemento de naturaleza mineral, imperante en el lago: la sal. "En términos de estructura molecular, cada cristal cúbico de sal hace eco del *Spiral Jetty*: en un cristal, el crecimiento avanza alrededor de un punto de desplazamiento, a la manera de un tornillo. El *Spiral Jetty* podría ser considerado como una sola capa de la estructura en espiral de los cristales, magnificada trillones de veces"¹².

La sal no solo fue uno de los motivos que inspiraron a Smithson para la forma de su obra, también formó parte de la misma, en conjunto con basalto, la tierra de la playa, existente a las orillas del malecón, rocas y agua.



Todos estos materiales del sitio dieron por resultado una obra de, aproximadamente, 6,783 toneladas de tierra, 1,400 metros de longitud y 45 metros de diámetro.

¹² Ibidem. 162.

La construcción del *Spiral Jetty* requirió más de 290 horas de acarreo de material y 625 de trabajo humano para desplazar 6,783 toneladas de tierra, dos camiones de volteo, un tractor y una gran excavadora de carga frontal.

Desde su construcción, esta obra ha sido transformada poco a poco por el mismo entorno en el que se encuentra, ya que en ocasiones se ve inundada por el rojo lago salado, para posteriormente emerger al descender la marea.

La obra completa, no solo es el *Spiral Jetty* construido, existen documentos y archivos que lo complementan: entre otras cosas, un video, mapas de la costa prehistórica de lo que ahora es el Great Salt Lake, numerosos libros e información acerca de la vía férrea transcontinental, y un artículo sobre Kutzavi (alimento tradicionalmente preparado por los indios Ute al secar los pequeños camarones salados encontrados en el lago).

El trabajo de Robert Smithson involucra a todos los componentes que existen en el sitio. Genera un espacio que se complementa con el resto del lugar, surge a partir de él y deja una huella del paso del hombre. La incidencia de Smithson en el gran lago salado se presenta como parte del paisaje, hecho a partir de los elementos palpables del lugar e incluso de los no materializados.

Una de las principales aportaciones de Robert Smithson, es la capacidad de realizar un análisis sensible de los elementos del paisaje que le motivaron a generar ideas, propuestas y reflexiones sobre lo ya existente, con lo que, además, logró integrar factores como tiempo, espacio, cultura y materialidad en su proyecto.

La propuesta de Robert Smithson redimensiona el tiempo, como un componente significativo de la intervención. Esta perspectiva permite tomar conciencia de la transformación del espacio con el tiempo, asumiendo que el espacio a intervenir ha tenido cambios y los seguirá teniendo, además de que el ser humano forma parte en el proceso de esas transformaciones.

A este respecto, el Filósofo y Doctor en Historia, Jean Marc Besse, en su ensayo: *Las cinco puertas del paisaje*, retoma la teoría de John Brickerhoff Jackson (historiador y teórico americano, fundador de la revista *Landscape*), que atiende a un enfoque teórico respecto al paisaje. Menciona que: el paisaje es un espacio organizado, compuesto y diseñado por los hombres en la superficie de la tierra, y además, es una obra colectiva de las sociedades, que transforman el sustrato natural.¹³

La teoría señala que el paisaje es una producción cultural, siempre y cuando la cultura se contemple a nivel material y espacial, reflejada en obras visibles y tangibles.

Lo anterior, enfatiza el hecho de que la presencia del ser humano es pieza clave para la concepción de un paisaje, por lo que, entender al ser humano o a un grupo de ellos, permitirá entender cómo está organizado el espacio que habita. De esta manera, la completa lectura del paisaje podrá arrojar más información que permita obtener los elementos necesarios para el análisis integral de cualquier sitio a intervenir.

¹³ J. MADERUELO. *Paisaje y pensamiento*. Abada, Madrid, 2006. p. 151.

Dicho análisis contempla aspectos culturales, técnicos, científicos, teóricos, históricos y también, artísticos-plásticos. Así, será posible *modelar* y *diseñar* con los materiales tangibles e intangibles, así como visibles y no visibles del lugar, para ofrecer una obra que permita ser vivida en diferentes estados o épocas de la *vida útil* del objeto construido.

Ante esto, el Arquitecto Paisajista debe ser consciente de que "El paisaje es como una obra de arte, y la tierra, el suelo, la naturaleza son como los materiales que los hombres moldean según unos valores culturales que evolucionan en el tiempo y en el espacio".¹⁴



Vista aérea del Spiral Jetty

¹⁴ J. MADERUELO. Op. Cit. Abada, Madrid, 2006. p. 153.

4.2. Michael Heizer

"La obra de arte no se expone en un lugar: el lugar mismo es la obra de arte"

"Me ocupo principalmente de propiedades físicas: densidad, volumen, masa y espacio"

"Pienso que la tierra es el material con el mayor potencial porque es el proveedor original del material"



60 Michael Madden Heizer nació el 4 de noviembre de 1944, en Berkeley, California. Sus padres fueron Robert Fleming Heizer y Nancy Elizabeth Jenkins.

Robert Heizer, creció en Lovelock, Nevada, fue uno de los más prominentes antropólogos de su tiempo, dio clases por casi treinta años en la Universidad de California, Berkeley y fue autor de numerosos libros relacionados principalmente con la cultura nativa del oeste de América.

Michael Heizer se vio fuertemente influenciado durante su juventud, por el trabajo antropológico de su padre, quien lo llevó a sitios remotos de California, Nevada, Perú y Bolivia, y también por la profesión de su abuelo materno, Olaf P. Jenkins, quien era geólogo. Tanto la antropología como la geología le permitieron dar forma a su proceso artístico.

Por un corto periodo, entre 1963 y 1964, Heizer asistió al Instituto de Arte de San Francisco (San Francisco Art Institute); y posteriormente, se mudó a Nueva York, donde estableció contacto con numerosos artistas reconocidos de su época, como: Carl Andre, Dan Flavin, Walter De Maria, Tony Smith y Frank Stella.

Los primeros trabajos artísticos de Heizer, consistieron en pinturas abstractas y esculturas convencionales; si embargo, su estancia en Nueva York, lo llevó a disminuir la producción de este tipo de obras, ya que como el propio artista señaló:

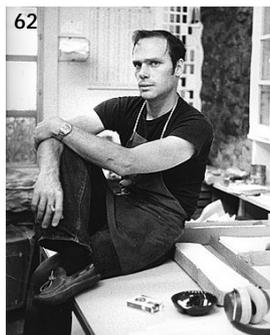
"En 1967 concluí un largo trabajo y determiné que lo físico de las pinturas había crecido al punto de que llegaron a ser esculturas. Habían llegado a ser diagramas de dimensión. Estas pinturas me dieron las bases de mi primera escultura alternativa [...]. Yo era pintor. No me gustaba la escultura. Yo no quería hacer objetos. Lo que era interesante era la oportunidad de hacer algo metafísico. Tenía fotografías de grandes rocas de Perú, Bolivia y México, y empecé a sentir que yo quería trabajar con esos materiales y formas. Solo empezaron a reunirse, aunque era muy complicado. Yo estaba interesado en objetos masivos así como en la ausencia de objetos".¹⁵



¹⁵ G. CELANT. Michael Heizer, Fondazione Prada, Milano, 1997, p. XVI.

Las reflexiones de 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. De esta manera, su proceso creativo reemplaza una línea o un trazo por luz y al lienzo por la tierra del terreno.

Los trazos o líneas se convirtieron en *incisiones*, en excavaciones sobre la tierra que, además, reemplazaron la construcción tradicional de la escultura con una *escultura transparente e invisible*, al tratarse de extracciones y no de adiciones de otros materiales.



Nueva York llegó a ser insuficiente para Heizer, y como señala el historiador de arte y curador italiano Germano Celant:

“Heizer se preguntó a sí mismo si sería posible extender su gigantismo más allá de sus confines, y así continuar el diálogo entre el arte y un ambiente diferente al urbano. Encontró la respuesta a esta pregunta en la tierra virgen, que ofrecía materiales intocados y la posibilidad de servir como un medio para el arte”.¹⁶

¹⁶ G. CELANT. *Op. Cit.* p. XIX.

Y así fue que Heizer exhortó a los artistas Walter De María y Robert Smithson a salir de Nueva York para aventurarse en territorio americano en busca de un espacio *alterno* para el arte, un espacio ajeno a la estética tradicional.

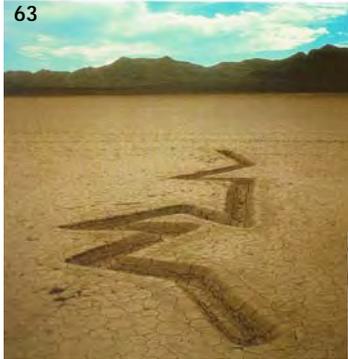
Como consecuencia, Michael Heizer viajó al oeste de Estados Unidos de Norteamérica, en 1967, y su lejanía le permitió cristalizar la idea de encontrar ambientes diferentes a lo urbano, alternativos, que le permitieron generar obras en las que utilizó tierra como su material plástico. Lejos de los límites de estudios, talleres, galerías y museos de Nueva York, las obras de Heizer alcanzaron grandes dimensiones, hasta culminar en lo que, tal vez, ha sido su obra más famosa: *Double Negative*, realizada en 1970.

“Yo estaba decidido a contribuir en el desarrollo del arte Americano, no simplemente para continuar el arte europeo. Por arte europeo, quiero decir pinturas en lienzos y esculturas que tu rodeas que miras como *Balzac* o *Moisés*. Yo estaba intentando intencionalmente desarrollar un arte americano, y las únicas fuentes que sentía que estaban disponibles eran americanas: sudamericana, mesoamericana o norteamericana.”¹⁷

Como parte del enriquecimiento en su proceso artístico y motivado por la herencia antropológica paterna, Heizer hizo consciente la vigencia del mundo antiguo americano, ya que revaloró los rituales religiosos de Mesa Verde, Colorado, la pintura de rocas, los centros ceremoniales y los sitios sagrados de las culturas americanas nativas, así como la belleza natural de esos lugares.

¹⁷ *Ibidem.* p. XVIII.

La búsqueda de lugares vírgenes y remotos, así como su necesidad de generar obras a partir de los elementos naturales existentes en dichos lugares, permitieron a Heizer crear obras en la superficie de la tierra entre los años 1967 y 1970, tales como: *North, East, South, West 1, Circular Surface Drawing Compression Line, Gesture, Ground Incision, Nine Nevada Depressions, Blue and White Dye and Powder Dispersal, Munich Depression, Sidewalk Depression.*



63
Nine Nevada Depressions
Massacre dry lake,
Nevada, EUA
1968



64
Gesture
El Mirage dry lake
Mojave Desert
1968



66
Imagen satelital: City
1999

En 1995, a Heizer le fue diagnosticada una polyneuropatía, que redujo la habilidad de sus manos. Actualmente reside cerca del proyecto *City*, del cual no se ha desprendido.

En el año de 1972, Heizer inició la construcción de una instalación masiva conocida como *Ciudad (City)*, en el desierto del condado de Lincoln, Nevada. Desde entonces, Heizer se ha alejado cada vez más de los medios. Sin embargo, ha continuado produciendo esculturas y pinturas de escala menor, que han sido mostradas en exhibiciones individuales. Actualmente, su trabajo se presenta en museos y espacios públicos alrededor del mundo.

Double Negative

1969-1970

Double Negative es una de las más importantes creaciones que Heizer realizó a gran escala. Desde una vista aérea próxima al borde de la obra misma y desde el espacio vía satélite, se observan dos zanjas dentro del perímetro oriental de la Mesa Mormon, al noroeste de Overton, Nevada.

La escultura se realizó desplazando una masa de tierra y rocas (rhyolita y granito, principalmente) de 245 mil toneladas, con ayuda de excavadoras que fueron sustrayendo el material de los lados de la pared de una colina. La tierra desplazada fue amontonándose delante de las excavadoras para constituir dos rampas horizontales.

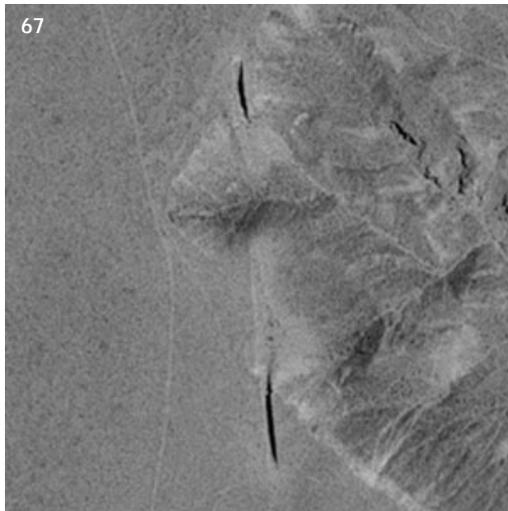


Imagen satelital

El resultado final consiste en una doble incisión en los lados de la Mesa Mormon. Las zanjas que se generaron por la acción de la maquinaria, se alinean con una larga brecha formada de manera natural en el borde de la meseta.

Si se incluye el área *abierta* a través de la brecha, las zanjas juntas miden 1,500 pies (457 metros), 50 pies de profundidad (15.2 metros) y 30 pies de ancho (9.1 metros), definidos por una pared de 90 grados y dos rampas descendentes a 45 grados.



Imagen satelital
2010





Efecto de explosivos en la Mesa Mormon.

Como puede verse, esta obra surgió más del *vacío* que de lo *sólido*, debido a que la transformación del espacio, tuvo lugar no por adición sino por sustracción de material. *Double Negative* fue creada dirigiendo colina abajo, con explosivos, tractores y excavadoras, la gran masa de terreno natural, que, mediante procesos de corte y descarga o volteo dejaron un *espacio* con dos bordes que lentamente llegaron a constituir la *forma* de la intervención.

"Para crear esa escultura lo que se hizo fue desplazar el material, más que acumularlo, aunque no existe nada ahí, se trata de una escultura."



Maquinaria removiendo material del sitio.

La obra se genera a partir de la remoción de material como un acto creativo, en el que el artista busca un balance visual entre el lugar y la escultura, entre las dos partes de la excavación y entre la suma total de los dos espacios negativos de los dos cortes simétricos y el lleno/vacío de la Mesa Mormon.¹⁸

En esta pieza de arte, los elementos del lugar, son *sustraídos* y *removidos* de la meseta, para posteriormente caer, por acción de la fuerza de gravedad, colina abajo de las paredes de los cortes realizados en la misma meseta. No se trata de un objeto escultórico tradicional, en el que se *concentran* y *acumulan* diferentes materiales para dar origen a una *forma* determinada.



El título *Double Negative* es una descripción literal de dos cortes pero que tienen implicaciones sumamente abstractas debido a que un doble negativo es imposible. Pero "Heizer *concentró sus energías en un* enfoque nihilista, reductivo, dirigido a la negación de la negación misma"¹⁹, y logró dar valor en su obra a la presencia y a la ausencia de masa, identificables ambas en materia e inmaterialidad.

¹⁸ *Ibíd.* p. XXVIII.

¹⁹ *Ibíd.* p. XXV.

Con esta obra, el interés de Heizer por la experiencia física directa de nuestro cuerpo en relación con el paisaje se hace evidente: "Michael Heizer no permite que el observador vea el conjunto. El recorrido marca las relaciones entre el sujeto y su entorno: él y la pared, él y el muro, del que solo puede ver una porción. La visión total es una metáfora de la ampliación del campo de visión, que, en este sentido, dejaría de ser autorreferencial y conduciría al individuo a salirse de sí mismo. Si pudiésemos ver *Double Negative* con ojos de pájaro, podríamos leer su totalidad".²⁰

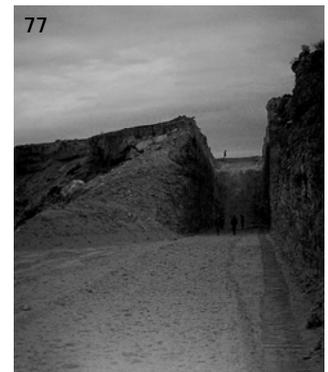


La obra puede apreciarse a partir de secuencias espaciales determinadas durante el recorrido individual de cada visitante, quien puede caminar por *Double Negative* como si ésta fuese un edificio o un espacio habitable al aire libre, con lo que se establece una *conexión* entre escultura, arquitectura y por qué no, arquitectura de paisaje, sin olvidar que se trata de una obra netamente escultórica.

²⁰ T. RAQUEJO. *Land Art*. Nerea, Madrid, 1998. p. 64.



Michael Heizer integró las disciplinas heredadas de su padre y abuelo con el arte, y en particular, con la escultura, para dar origen a este tipo de obras monumentales transitables, pero sobre todo vivenciales. Como menciona Celant: "la interacción entre la Arquitectura mítica y el arte contemporáneo asume la forma de una *escultura arquitectónica*",²¹ debido a que es posible caminar a través de la obra.



En consecuencia, es posible decir que el proceso creativo de Heizer, lo llevó a traspasar los límites de su disciplina escultórica y a indagar en el ámbito arquitectónico: "Yo sabía que estaba haciendo algo nuevo y sabía que esto tenía una vaga relación con otras disciplinas tales como la Arquitectura".²²

²¹ G. CELANT. *Op. Cit.* p. XXXI.

²² *Ibid.* p. XXXII.

Es probable que Michael Heizer, haya ignorado que su trabajo también se aproximó (tal vez en mayor medida) a la Arquitectura de Paisaje, dada su intervención en el espacio abierto, generando/diseñando una obra transitable que permite obtener experiencias perceptuales producto de la cohabitación con y en la obra, integrando, al mismo tiempo, el entorno en el que se encuentra.



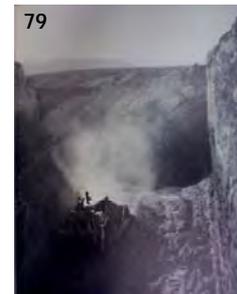
La intervención de Heizer explota el valor plástico de los materiales existentes y, literalmente, los hace explotar, para removerlos y reubicarlos de acuerdo con su pensamiento e intención en el terreno virgen.

Es por ello que, a diferencia de los escultores “tradicionales”, Heizer empleó siempre el mismo método: remover y excavar, para lo cual, requirió de explosivos, un equipo pesado y herramientas especializadas, que le permitieran insertar sus ideas en el entorno natural.

Tales herramientas, exigieron un análisis o estudio previo para lo que sería el proceso constructivo, ya que “el conocimiento del lenguaje de las maquinas permite proyectar el orden en serie de sus actuaciones en el tiempo”²³ y es por ello que, como parte de un proyecto integral, resulta fundamental identificar las posibilidades que ofrece un objeto utilitario empleado para modificar materia y espacio.

²³ T. GALÍ-IZARD. Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones. G.G., Barcelona, 2005, p. 264.

Un proyecto como *Double Negative* demanda, entonces, reconocer que “cada maquinaria tiene su lenguaje, sus características de funcionamiento y sus metodologías de aplicación”²⁴



Heizer fue capaz de usar maquinaria de gran impacto ambiental para su proyecto. Y muy poco hubiera logrado con palas manuales, cinceles o gubias, mucho menos con pinceles o espátulas.



Vista desde la brecha de la Mesa Mormon hacia una de las rampas de Double Negative.

La aplicación de la tecnología para modificar súbitamente un terreno, representa apenas un primer paso de la transformación de ese entorno; sin embargo, el artista, sea escultor o arquitecto paisajista, crea una relación dinámica entre el tiempo y el espacio. Las formas alteradas en la superficie terrestre, tienden a desaparecer paulatinamente con el paso del tiempo conforme actúa la erosión.

²⁴ T. GALÍ-IZARD. Op. Cit., 265.

De esta manera, queda evidenciada la acción transformadora de la naturaleza, la dinámica del paisaje, que continuamente se pone de manifiesto en el deterioro natural de la obra de Heizer, del mismo modo que llega a ocurrir con los proyectos arquitectónico – paisajísticos.

Actualmente, este proceso de deterioro es posible observarlo directamente en la *Double Negative* de Heizer ya que, como menciona Michael Lailach, Doctor en Historia del Arte, los anteriormente bien definidos perfiles de los cortes realizados por Heizer, se muestran ahora erosionados y recubiertos de maleza; en algunas zonas, diversos derrumbes han cubierto las rampas con piedra y arena, modificando la perspectiva lineal de las formas geométricas de la escultura.



Evidencia del deterioro natural de Double Negative.

Como se mencionó anteriormente, para poder apreciar *Double Negative* en su totalidad, la escultura debe ser vista desde una perspectiva aérea, o bien, a pie, paso a paso, pero es preciso considerar que debido a las dimensiones de la escultura, el propio artista ha sugerido tomar un tiempo considerable para poder contemplarla en su totalidad:

“Heizer aconseja dedicar al menos un día entero a la contemplación de la escultura para comprenderla, es decir, aprender qué es la escultura, su tamaño, sus superficies, su uso del espacio, el efecto de luz y sombra sobre la misma”.²⁵



Apreciación de la obra completa en una imagen satelital 2010

El recorrido puede iniciar en cualquiera de las rampas, de manera que sea posible descender e internarse en los pasillos generados por las excavaciones. Al caminar dentro de la obra, se está inmerso en la propia tierra, lo que permite experimentar las sensaciones producidas por las texturas de la arena y la roca riolita (roca ígnea extrusiva o volcánica) de color marrón – rojiza, existentes en el sitio.



²⁵ M. LAILACH. *Land art*. Taschen, Grosenick, Uta, 2007. p. 54.



Se puede *sentir* el espacio interior de esta escultura, que durante el día, genera sombras, útiles como resguardo de los intensos rayos del sol y del fuerte calor que llega a alcanzar los 50°C. Por la noche, la obra cobija de las bajas temperaturas (5-10°C), ya que las paredes conservan un poco de energía solar, absorbida en el transcurso de la jornada.



La experiencia sensorial del espacio exterior en este proyecto es árida, debido al clima cálido-seco, que presenta poca humedad en el entorno.

En la obra, también se pueden percibir los efectos producidos por la luz, dentro y fuera de ella, como el contraste de claro-oscuro durante el día y las gradaciones de grises de las sombras por la noche.



La obra de Heizer se presenta como toda una *experiencia* de vida para artistas, estudiantes y arquitectos, incluso acuden a este sitio los llamados 'geocachers', que con ayuda de un GPS esconden y encuentran objetos en diferentes lugares, a manera de cazadores de tesoros. Todos estos individuos *viven* la obra.

Esa cualidad de la escultura *Double Negative*, de ser *experiencia*, constituye una herramienta sumamente importante. Al respecto, Jean Marc Besse menciona que "el paisaje puede definirse como acontecimiento del encuentro concreto entre el hombre y el mundo que lo rodea. El paisaje es, ante todo, una *experiencia*, [...] una determinada manera de estar en el mundo".²⁶

Resulta pertinente destacar la importancia de este ejemplo como forma de intervención espacial, que permite acentuar la experiencia del paisaje, explotar y resaltar las características y cualidades plásticas del sitio, para exponer a las personas a su realidad, impresionarlas con los elementos que los rodean, generar acontecimientos intensos que involucren a todos los sentidos. Uno de los retos del artista, entonces, consiste en emocionar al usuario-espectador, tal como Heizer lo logra con su *Double Negative*.



²⁶ J. MADERUELO. Paisaje y pensamiento. Abada, Madrid, 2006. p. 161.

4.3. Richard Long

“Me gusta el arte simple, práctico, emocional, tranquilo, vigoroso. Me gusta la simplicidad de caminar”



Richard Long nació en Bristol, Inglaterra el año de 1945. No se tienen muchos datos sobre su vida, sin embargo, se sabe que de 1962 a 1965 estudió en el Colegio de Arte del Oeste de Inglaterra (West of England College of Art) y posteriormente, de 1966 a 1968 estudió en la Escuela de Arte de San Martín (St. Martin's School of Art). Actualmente, vive y continúa trabajando en Bristol.

La obra de Long consiste en recorrer el mundo a pie, pues para él la escultura se define por la acción de caminar. Su aproximación a la naturaleza y la incidencia en la misma, se da con la experiencia estética de habitar en el paisaje, donde con cada uno de sus pasos y con sus pies construye la obra de arte.

Los viajes de Long lo han llevado a varias áreas remotas del mundo, desde el Círculo Ártico de Sudamérica, de África a América y a Asia.

“Sus obras parecen mantener un diálogo con el entorno: no transforman la naturaleza mediante la perforación, excavación, o la inclusión de elementos externos, ni siquiera añade nada nuevo; es literalmente parte de ella”.²⁷

²⁷ T. RAQUEJO. Land Art. Nerea, Madrid, 1998. p. 69.

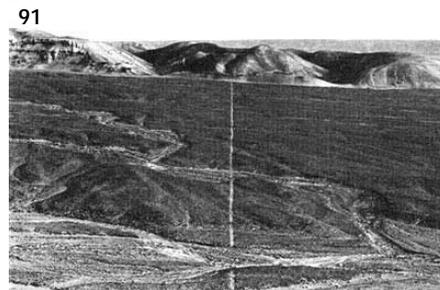
Caminar es el proceso creativo de Richard Long, el sendero es la imagen central o la constante formal de su trabajo. El acto de caminar sobre una línea es la acción más fácil que un ser humano puede hacer para poner su marca o dejar su huella en un lugar, con lo que genera un sendero. “La idea del sendero 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”.²⁸

Es justamente el concepto de sendero y trayecto, lo que llevó a Long a generar su obra más temprana: *A line made by walking*.

Posteriormente Long realizó más obras en las que sus pies dejaban huella temporal sobre el terreno natural, a manera de senderos efímeros.



England
1967



Walking line in Peru
1967

²⁸ R. LONG. Richard Long: walking circles, Thames and Hudson, London, 1994, p. 27.

A line made by walking 1967

Para la creación de esta obra, Long realizó un recorrido yendo y viniendo repetidamente por la misma línea en un campo de Inglaterra, abriendo un sendero al momento de pisar la hierba existente en el sitio.

Long deja una huella de su presencia en ese entorno, pero la marca es efímera, puesto que dura lo que la hierba tarda en recuperarse de las pisadas y vuelve a crecer. Esa marca en la tierra es algo que equivale a generar una incisión con los pies.

La efímera escultura llegó a constituir un *ritual privado*, capturando el sendero creado, a través de medios fotográficos, con el fin de exhibirlo y, así, dar cuenta de su actividad en el sitio.

A este respecto, el propio Richard Long afirmó:

"Nunca es un *performance*. Es usualmente muy privado, una actividad tranquila. Estoy feliz de hacerlo en soledad. Creo que parte de la energía en mi trabajo es que tengo la oportunidad de hacer arte en paisajes asombrosos y hermosos que son muy fuertes y poderosos. De alguna manera, parte de ese poder y de la energía viene de estar solo en ese lugar. La simplicidad y el sentimiento de estar solo es, de hecho, parte del trabajo." ²⁹

Por otra parte, el objetivo principal del sendero es el movimiento y la naturaleza del camino. Ese camino marca una línea, una continuidad entre dos espacios condicionados por la distancia del propio sendero, la naturaleza del terreno, el trayecto y la relativa rapidez del caminante. ³⁰



Registro fotográfico de la acción de caminar varias veces sobre una misma línea.
A line made by walking
1967

²⁹ R. LONG. *Op. Cit.*, p. 248.

³⁰ *Ibid*, p. 26.

Todo eso es comprendido y aplicado por el artista en el paisaje mismo, convirtiéndose éste en su taller o estudio de trabajo, alejado de la civilización y más específicamente del entorno urbano.

Para Richard Long cada lugar requiere una intervención única, así, la escultura es un complemento del lugar y de lo que sucede en ese mismo lugar. "Mi trabajo es real, no ilusorio o conceptual. Es acerca de tiempo real, acciones reales. Uso el mundo conforme lo voy encontrando".³¹ El lugar es parte de la obra y juega un papel primordial en el proceso.

Uno de las principales aportaciones de Long consiste en lograr la integración del cuerpo humano con la naturaleza, en el sentido más literal. Él utiliza a la naturaleza incorporando su acción con 'respeto y libertad', haciendo el trabajo 'a favor del paisaje, no contra él'. Él no mueve grandes cantidades de tierra o hace trabajos monumentales permanentes. Long es el primero en reconocer que: -la naturaleza tiene más efecto en mí que yo en ella-."³²

Como ejemplo de experiencia del paisaje, la acción de andar permite 'absorber' la información que existe en el entorno ya que: "devuelve al cuerpo su disposición y su *porosidad** ante el mundo, que le devuelve su capacidad de que los elementos sensibles del mundo le afecten."³³, lo cual permite que el espacio nos impresione y enriquezca.

³¹ *Ibid*, p. 8.

³² *Ibid*, p. 12.

*"La fatiga de la marcha, [...] te vuelve poroso, abierto al lenguaje de un lugar". Nicolas Bouvie, escritor, viajero, fotógrafo e iconógrafo suizo.

El trabajo de Long, revaloriza el potencial del paisaje en tanto experiencia o acontecimiento, retomando una actividad básica, primigenia, el andar. Su acción deja huella literalmente, sus pasos son la base de la intervención, pero más aún, sus pies, que juegan el papel de pincel, lápiz, gubia, cincel, podadora o excavadora, son los que inciden y marcan el terreno, para de esta manera, generar la obra de arte.

En el trabajo de Long la presencia del artista en el sitio es básica, no hay personal que trabaje la escultura o que modele el terreno, como ocurría con Heizer o Smithson, solo el caminante. Con Long, "se ha pasado del objeto a la ausencia del objeto"³⁴, y "la presencia del artista constituye ya de por sí un acto simbólico"³⁵.

Nota de *Les chemins du Halla-san*, en *Journal d'Aran et d'autres lieux*, Payot, Paris, 2001, p.126.

³³ J. MADERUELO. *Paisaje y pensamiento*. Abada, Madrid, 2006. p. 162.

³⁴ F. CARERI. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. GG, Barcelona, 2002. p. 124.

³⁵ F. CARERI. . *Op. Cit.*, p. 124.

4.4. Hamish Fulton

"Mi obra concierne la experiencia de caminar. La obra de arte (fotografía) 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".



93
Hamish Fulton nació en Londres, Inglaterra, en 1946, creció en Newcastle, una ciudad constructora de barcos en la costa noroeste de Inglaterra.

En preparatoria, adquirió un interés especial por los Nativos Americanos, a partir de lecturas sobre la historia y filosofía de los grupos que habían habitado Estados Unidos. La atracción de Fulton por las tribus nativas norteamericanas reside, principalmente, en su profundo respeto por la naturaleza.

Durante su época de estudiante en el Colegio de Arte San Martín en Londres (1966-68), conoció a su colega Richard Long, de quien desde entonces, ha sido amigo cercano. Ambos artistas, reconocidos por su propuesta *alternativa* de integración de arte y paisaje, así como por su actitud *aventurera* acerca de la definición de lo que constituye hacer una escultura, realizaron juntos diversos viajes y caminatas a partir del acto estético de *andar*.

Las primeras caminatas de Fulton en Inglaterra marcaron su atracción hacia los senderos o caminos que tienen una historia única.

De ahí que su proceso de creación no consistiera en trabajar aislado en un estudio o taller, sino llevar su estudio sobre su espalda con una tienda de campaña, utensilios de campamento, un diario, pluma y cámara fotográfica, disfrutando de recorridos a pie.



Hamish Fulton comenzó su obra artística haciendo caminatas cortas, posteriormente, sus recorridos fueron más largos, llegando a cubrir más de 130 kilómetros continuos sin dormir.

De sus viajes, Fulton empezó a realizar tomas fotográficas sobre su experiencia al caminar en los diferentes sitios que visitaba, *representando* cada recorrido a través de la combinación de palabras con fotografías, palabras con dibujos o simplemente palabras; extrayendo sus experiencias de un recorrido dado en hechos fundamentales que él documenta en un diario.



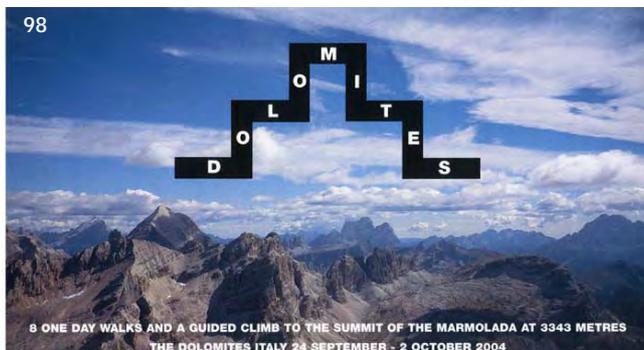
96



97



98



Los textos que acompañan sus fotografías son presentadas en láminas de gran formato y transmiten locaciones, tiempos, distancias, el clima o las condiciones topográficas durante el recorrido. Con eso, es posible tener una mayor aproximación a las condiciones naturales de su experiencia, en lugar de sólo apreciar un *escenario* en la imagen fotográfica. La obra se presenta como una documentación completa de la experiencia artística en el paisaje.

99

SKY
 SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY SKY CLOUD CLOUD TREE CLOUD CLOUD SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY SKY SKY SKY TREE TREE TREE SKY SKY SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY RAVEN SKY TREE TREE TREE TREE TREE SKY RAVEN SKY SKY
 SKY SKY SKY A 21 DAY COAST TO COAST WALKING JOURNEY SKY SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY TREE TREE ON ROADS AND PATHS TREE TREE SKY SKY SKY
 SKY SKY SKY TREE STARTING ON THE FIRST DAY OF MAY TREE SKY SKY SKY
 SKY SKY FROM THE MOUTH OF THE KAMENO RIVER IN WAKAYAMA SKY SKY
 SKY SKY TREE ENDING AT THE MOUTH OF THE MIYA RIVER IN ISE TREE SKY SKY
 SKY SKY TRAVELLING BY WAY OF SHIONOMISAKI KUMANOHONGU SKY SKY
 SKY SHAKAGATAKE OMINE MIWASAN MOUNT HEI MIUNE YAMA SKY
 TREE TREE TREE TREE KII PENINSULA JAPAN 1996 TREE TREE TREE TREE
 SEA SEA

100

A WALK
 TO THE SUMMIT OF PICO DE ORIZABA
 MEXICO NOVEMBER 1979 ONE NIGHT BIVOUAC ON THE CRATER RIM
DISTANCE AND TIME
 A WALK
 TO THE SUMMIT OF POPOCATEPETL
 MEXICO JANUARY 1990 ONE NIGHT BIVOUAC ON THE CRATER RIM

101

AN OBJECT CANNOT
 COMPETE WITH
 AN EXPERIENCE

Las imágenes obtenidas, constituyen la obra expuesta en galerías y museos, evidenciando su recorrido y sus experiencias, siempre constante en su reflexión sobre el quehacer del arte, que lo llevó a la premisa de que el arte podría ser "la forma de ver la vida", y no necesariamente la producción de objetos artísticos.



Fulton se refiere al arte simplemente como "caminatas." Él se comprometió a sí mismo con la siguiente ideología: "si no caminas, no hay trabajo" ('no walk, no work'), lo que significa que cada trabajo es el resultado de una caminata específica.

Para Fulton, caminar representa al nómada, pero sobre todo, es la creación de un diálogo elemental con la naturaleza. Es el movimiento a través de la superficie del planeta sin necesidad de apoderarse de ella. Se trata de un permanente aprendizaje sobre la naturaleza y sobre sí mismo. Su *escultura* no es un objeto, si no un estado temporal del ser. ³⁶

³⁶ H. FULTON. Selected walks, 1969-1989. Albright-knox art gallery, Buffalo, New York, 1990, p. 7.

"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." ³⁷

Las interpretaciones de Fulton con respecto a la naturaleza, son un resultado directo de su experiencia física en ella.



Esta es una experiencia real para Fulton, y sus imágenes fotográficas son los testigos de aquello que en realidad él ha visto y vivido. Sin embargo, el viaje es la acción más relevante al permitir al artista volver a sí mismo, adquirir experiencias sensoriales y "lograr ver aquello que no existe para hacer que surja algo de ello". ³⁸



³⁷ M. AUPING. Modern Art Museum of Fort Worth 110. Modern Art Museum of Fort Worth, 2002. p. 237

³⁸ F. CARERI. Walkscapes: el andar como práctica estética. GG, Barcelona, 2002. p. 13.

Durante las tres últimas décadas, el artista ha "recorrido" más de 15000 millas en Nepal, India, Bolivia, Canadá, Perú, Islandia, Inglaterra, Escocia, Gales, Irlanda, Estados Unidos, México, Australia, Suiza, Francia, Italia, Portugal, España, Japón y Laponia.

105

**SLOW SHADE LAYERS VULTURE ACROSS RIVER MOVE
HEAT BIRDS SHADOW FIREFLY BUSHES TREES ROCK
DOVE DRIFT CANYON DISTANT RIDGES RAVEN BEAR
WIND TRAIL CLOUDS FLOWERS FUTURE TRACK FLOW
RAIN SWARM CACTUS THUNDER COYOTE SKULL GREY
POOL STARS SPRING MIGRATE CICADE WATER TOAD
MOON MAYBE SNAKES TADPOLE STONES STILL SONG**
A FOURTEEN DAY WANDERING WALK FOURTEEN NIGHTS CAMPING BIG BEND CHIHUAHUA DESERT TEXAS MAY 1997

Straight Line Walk 1969

Esta obra del año 1969 está basada en "el sistema de 'ley' prehistórica", desarrollada por el anticuario y arqueólogo amateur Alfred Watkins quién descubrió, a partir de su andar durante los años veinte, que en Inglaterra la gente mayor realizaba muchas líneas largas, o senderos en el terreno que conectaban lugares antiguos. Andando a caballo a través de las colinas cercanas a Bredwardine en su pueblo natal, Watkins notó una cadena de 'líneas' que conectaban puntos específicos existentes en la zona como iglesias, enormes rocas, e incluso montañas.

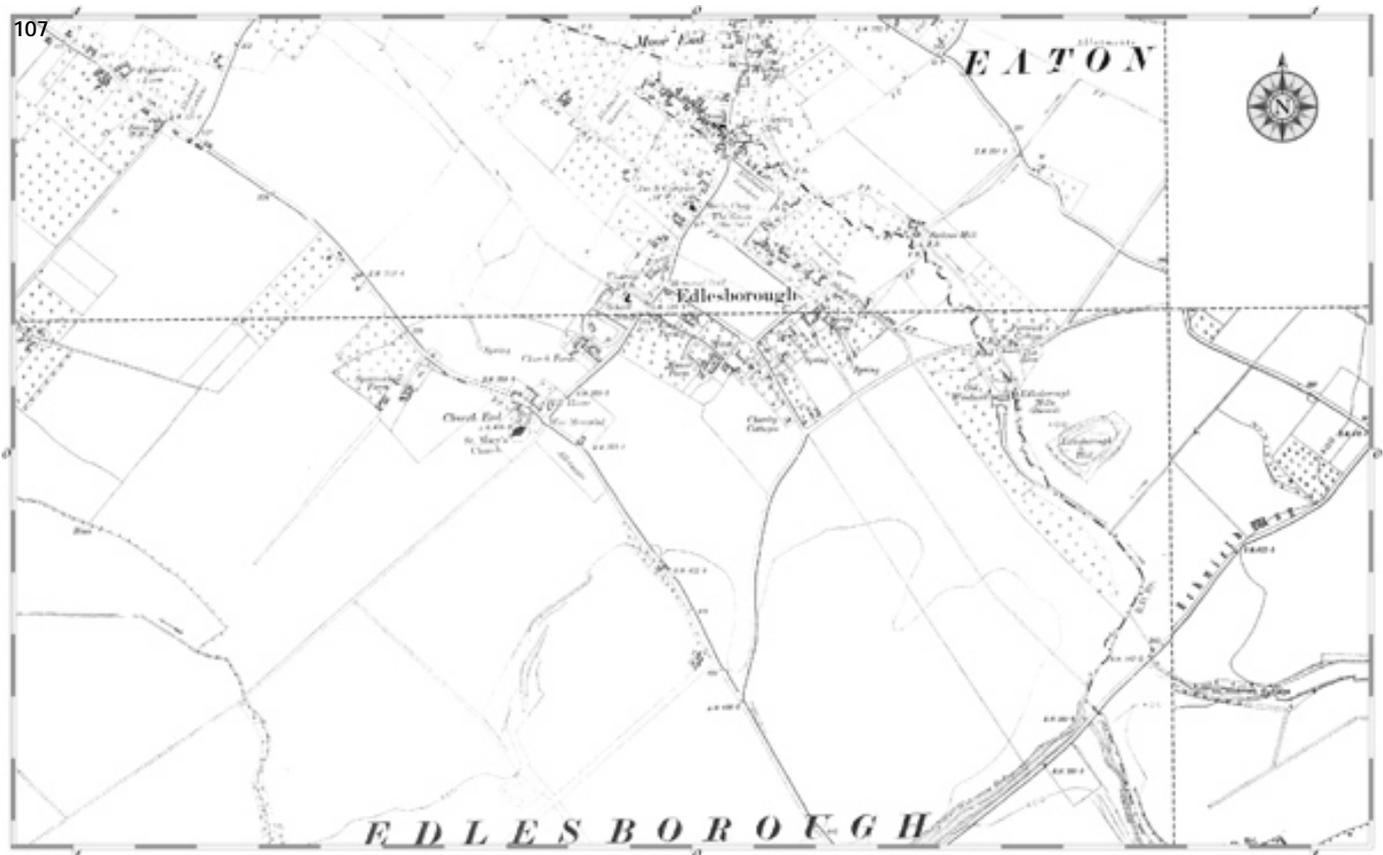
Fulton investigó esta '*ley lines*' y su interés se centró en el concepto de una línea realizada con propósitos de navegación o de rituales, o ambos.

Fue así que, retomando la teoría de Watkins, Fulton llevó a cabo su propia intervención que tomó la forma de un camino en línea recta a través del terreno agrícola que reúne los sitios prehistóricos de Five Knolls, Edlesborough Hill.

Dicho camino no fue representado en una imagen fotográfica y tampoco quedó la huella permanente en el sitio intervenido. Solo la experiencia sensorial de Fulton mantiene *viva* a la obra.



'Edlesborough Church across the fields'
Paisaje en el que probablemente Fulton realizó su obra
Straight Line Walk en 1969.



'Map of Edlesborough, 1922 – 1923



CAPÍTULO 5

Manifestaciones de Arquitectura de Paisaje + Land Art

CAPÍTULO 5. Proyectos de Arquitectura de Paisaje + Land Art.

“El arte es uno y cualquier distinción entre bellas artes y artes aplicadas es destructiva y artificial”.
Ruskin

“Dependemos de las experiencias”.
Juan Acha

Una vez establecidos los elementos subyacentes en las manifestaciones artísticas del Land Art y las premisas de sus principales expresiones, corresponde ahora reforzar la hipótesis de este documento con ejemplos de proyectos en los que la colaboración de artistas escultores con influencia consciente de las premisas del Land Art y la Arquitectura de Paisaje constituye parte importante del proceso creativo.

Dichos ejemplos son intervenciones espaciales llevadas a cabo como manifestaciones de las artes visuales que, particularmente, reflejan las premisas o ideas básicas que expusieron artistas del Land Art en su momento.

Es pertinente destacar que los proyectos que se presentan a continuación reflejan el uso de un lenguaje experimental, plástico, sensible, característico de los artistas del Land Art y sus seguidores, no son adaptaciones o copias de las obras escultóricas en exteriores remotos, de los años sesenta.

Los ejemplos presentados en estos capítulos dan cuenta de la trascendencia de los planteamientos que fundamentaron el Land Art, pero además, de la búsqueda no solo por dejar una huella impresa en el paisaje, sino de incidir en él y con él, para de este modo, hacerlo visible, destacando su monumentalidad natural.

Esa intervención, puede ser generada a partir de dos criterios y formas de participación de escultores y arquitectos paisajistas:

Dichos criterios o formas de creación, corresponden a:

- a) El arquitecto paisajista que resuelve el proyecto a manera de intervención escultórica, como ocurría en las muestras del Land Art; y
- b) El escultor que toma un papel similar al del arquitecto paisajista con una intervención que, además de ser una obra escultórica, permite ser usado por la gente, cumpliendo una función en ese sitio.

De esta forma, se presentan ejemplos que evidencian un diálogo entre disciplinas diversas en busca de un fin común y el trasfondo estético consciente en los proyectos.

Fue posible analizar dichos proyectos, gracias a la existencia de fuentes de información disponibles, que dan cuenta de los encuentros creativos de escultores y arquitectos paisajistas.

El primer ejemplo que se toma como testimonio de la materialización de la posibilidad de un vínculo entre la Arquitectura de Paisaje y el Land Art, es el proyecto **Punta Pite**, realizado en 2005.

Esta obra fue diseñada por el despacho de la Arquitecta Paisajista chilena Teresa Moller, en colaboración con los escultores Gerardo Aristia y Aymara Zégers.

Punta Pite se ubica en la Quinta Región de Valparaíso, Chile, en un territorio de 11 hectáreas, entre las localidades de Zapallar y Papudo, en el litoral central de Chile.



● Proyecto Punta Pite 2005

El emplazamiento de este proyecto se encuentra en la cordillera de la costa chilena que llega al mar en forma de acantilado, cubierto por una densa masa de vegetación autóctona.

111



El proyecto se orientó a generar espacios públicos para un área que contiene 29 lotes destinados a la construcción de una casa particular en cada uno de ellos.

Una premisa central del proyecto establecía la conservación de las cualidades naturales del sitio, lo que constituyó el mayor reto en esa intervención. Con esto, hay una tácita valoración estética del paisaje natural, lo que otorga identidad al sitio.

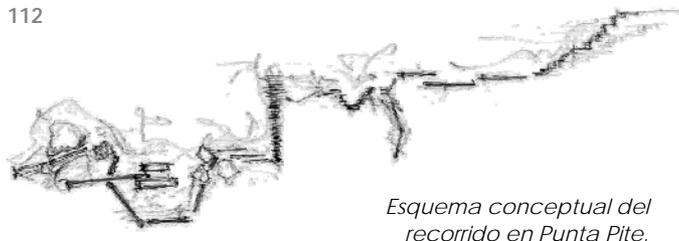


Lotificación para las 29 casas propuestas en el acantilado.

Con base en esa premisa, fueron *descubiertas* y reevaluadas las cualidades del acantilado, limpiándolo y conservando los elementos naturales existentes (como las rocas y la flora nativa). Gracias a esto, no fue necesario generar espacios vegetados de manera artificial, *únicamente* se localizaron, rescataron y destacaron las áreas que ya existían.

La intervención paisajística consistió, principalmente, en la construcción de un sistema de andadores para poder recorrer la zona desde la playa hasta un mirador, ubicado por encima de una entrada de mar, abierta en el acantilado.

112



Esquema conceptual del recorrido en Punta Pite.

Asimismo, fue creado un camino de piedra labrada, con un recorrido de aproximadamente un kilómetro y medio, que comunica a toda la zona por la costa, haciéndola accesible a los futuros propietarios de los lotes, y rescatando visuales atractivas del Océano Pacífico y el entorno en general.



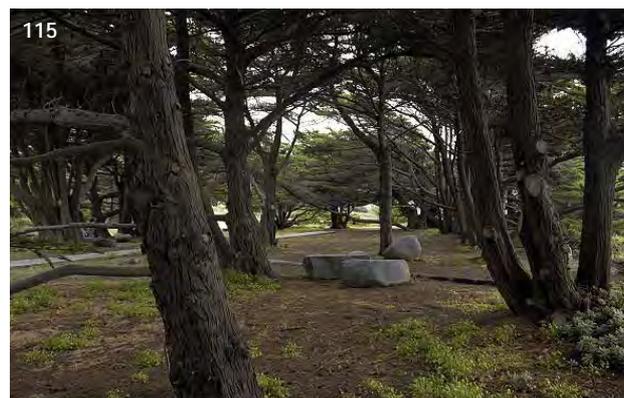
El recorrido permite transitar por el paisaje. Al andar, se va develando el carácter de los materiales pétreos, así como los contrastes de luz y sombra en los distintos tonos de roca.

También fueron construidos cuatro espacios públicos a lo largo de dicho sendero, que cumplen la función de estaciones o descansos.



En dos de esos espacios, la intervención de los escultores se hace evidente con objetos hechos a base del material pétreo del sitio, que complementan el diseño paisajístico.

La primera de esas intervenciones, fue realizada por el escultor Gerardo Aristía, en lo que se denomina *El Parque de la Punta*. En este sitio el artista dispuso algunas piedras, como mobiliario de descanso, bajo cipreses macrocarpa (*Cupressus macrocarpa*) ya existentes, conformando así, un lugar de reunión dentro del proyecto general.



La solución del diseño de Aristía, permite integrar objetos funcionales con elementos naturales, cumpliendo funciones estéticas y utilitarias para el proyecto.



La segunda intervención, *La Poza*, está conformada por una escultura de la artista Aymara Zégers, que se encuentra colocada en el centro de una poza natural, rodeada de plataformas de piedra labrada dispuestas como acceso hacia la poza misma.

El atrevimiento de incidir en este espacio: en "la poza natural del proyecto", refleja una búsqueda por acentuar un *lugar*, un espacio que recibe a la pieza, la integra y al mismo tiempo se ve complementado por ella. Además, manifiesta una fuerte intención de resaltar el valor estético y plástico de los materiales y las condiciones naturales del entorno, mostrando que la fuerza del proyecto recae en ver el paisaje desde el paisaje mismo, sentirse integrado en él, vivirlo.



Escultura de "La Poza", visible por marea baja.



Escultura de "La Poza", apenas visible cuando sube la marea en el Pacífico.

Esta intervención escultórica está en constante transformación por efecto del entorno en el que se encuentra, en ocasiones se ve inundada por el océano, para posteriormente emerger, al descender la marea, y permanentemente, la obra sufre los efectos de la erosión acuática y eólica, incluso se ve invadida por la flora marina que crece en el sitio.

Otro espacio diseñado para el proyecto, es *La Playa del Peral*, que consiste en una disposición de plataformas de piedra labrada en medio de una playa con piedras.



Es preciso señalar que el lugar para la ubicación de dichas plataformas, debió haber sido analizado conscientemente, aprovechando entradas al mar, visuales de buena calidad, áreas seguras y atractivas. Siempre manteniendo el carácter del contexto natural con materiales del sitio y un tratamiento armónico del espacio.

Finalmente, el cuarto espacio, *El Mirador de la Cala*, se diseñó como zona de contemplación en un punto estratégico del acantilado, dando continuidad al recorrido del sendero de piedra.

120



La fuerza de la naturaleza, enmarcada y aprovechada por la conciencia estética en el diseño del mirador.

121



El mirador, espacio de contemplación, se integra al entorno, obedeciendo al relieve natural de las formaciones rocosas del acantilado.

La huella es posible gracias al sitio.

Aunque artificial, el mirador no interrumpe súbitamente el acantilado, es modelado, labrado cuidadosamente continuando con el recorrido del proyecto.

Se desconoce hasta dónde, los escultores, estuvieron involucrados en el proyecto Punta Pite, sin embargo, por lo que es posible apreciar en las imágenes del mismo, cabe afirmar la existencia de una concordancia de reflexiones y pensamiento en torno al espacio y el paisaje.

Es posible observar cómo las esculturas y el proyecto arquitectónico-paisajístico se refuerzan y complementan. En un diálogo entre el arte y el entorno natural. Con esto, se van generando secuencias espaciales que ligan los diferentes puntos del acantilado antes mencionados.

Así, la solución formal que se dio tanto en andadores como en escalinatas y plataformas, permite recorrer el espacio de manera sorpresiva, ya que dichos elementos se 'pierden' entre las rocas del acantilado, se integran y se complementan con el entorno natural.



La intervención, genera un espacio que se complementa con el resto del lugar, surge a partir de él y deja una huella que permite el paso del hombre.

La huella parece haber sido creada, escuchando al material, a la roca. A manera de sistema Braille, se va palpando, se va leyendo el entorno, se descifra, se vive y permite imprimir una marca que obedece al contexto mismo.

Los elementos *esculpidos* en y con la naturaleza, crean un diálogo con la misma, se mimetizan en el contexto de Punta Pite, debido a la coherencia entre las formas y materiales que se emplearon en la realización de los objetos.

123



Es evidente el interés por generar una experiencia física, directa, del cuerpo y los sentidos en y con el paisaje. Mantener contacto con las rocas, la vegetación, el mar, el viento y todos los elementos que conforman el paisaje, resulta vital para el proyecto.

Esta obra se vive, el paisaje se convierte en experiencia cuando es suscitada la integración del cuerpo humano con la naturaleza. El recorrido conforma uno de los ejes primordiales en el diseño de Punta Pite.

El usuario descubre y recorre tanto los espacios artificiales como los naturales. El paisaje, en este proyecto, es la obra y quien lo recorre se vuelve *poroso* ante tan valiosa información sensorial.

Pero dicha percepción, no habría sido posible descubrirla con la misma intensidad sin un adecuado proceso constructivo, que en este caso, fue totalmente artesanal.

124



Los elementos naturales y los artificiales, se entretajan, modelan el espacio existente e integran recorridos que permiten develar las características estéticas del acantilado.

Con sumo cuidado, casi medio centenar de canteros *labraron* camino entre las formaciones rocosas del acantilado, dando forma y carácter a escalinatas, plataformas y andadores con piedra del sitio. Emplear maquinaria o equipo pesado habría significado generar una serie de graves afectaciones para el acantilado y en consecuencia, el drástico cambio de las condiciones espaciales y estéticas del mismo.

125



Esculpiendo, modelando e incidiendo en el acantilado de Punta Pite con su cuerpo, los diseñadores, escultores, canteros y usuarios, llevan a su máxima experiencia la intensidad y fuerza expresiva de los elementos que componen el paisaje del acantilado: agua, viento, roca, vegetación

El diseño, lo artificial, que surge de lo natural, logra una integración delicada, sensible y respetuosa con el medio ambiente, lo que da aún más valor al proyecto



En Punta Pite se descubren los valores plásticos del sitio, el diseño se *apropia* del acantilado y genera un recorrido donde la vegetación nativa y la geografía del lugar, son los estructuradores del paseo. Se *respetan* las condiciones y características del sitio, y al mismo tiempo, se imprime una huella que devela las características del espacio.



La conciencia plena de que los usuarios forman parte relevante en el proceso de las transformaciones del espacio, del paisaje, así como la gran preocupación por mantener y respetar el espacio natural en el que se insertó el proyecto, han llevado a la creación de lineamientos específicos para la proyección de las viviendas en esa área, como por ejemplo: la prohibición de edificar estructuras monumentales o la recreación de formas discordantes con el sitio.

Asimismo, se promueve la construcción de inmuebles con materiales que se integren en el paisaje como la madera, la piedra e, incluso, el concreto armado.

Además, se ha hecho énfasis en que los techos o azoteas de cada vivienda, sean tratados como una fachada más para guardar la continuidad de las visuales desde las diferentes alturas del acantilado hacia el Océano Pacífico.



La 'invitación' hacia los arquitectos, a mantener un diálogo con el lugar e intensificar sus cualidades espaciales, refleja una trascendencia considerable de las muestras de arte generadas por artistas del Land Art

Un aspecto relevante del proyecto concluido, es la creación de un inventario de especies vegetales autóctonas, que se entrega, como guía informativa, a todo aquel que adquiera un lote dentro de Punta Pite. Esto con la finalidad de dar a conocer, concientizar y motivar a los usuarios del proyecto, sobre la importancia y riqueza del ecosistema local, con lo que se busca fomentar el cuidado y preservación del paisaje inmediato. De esta otra forma, Teresa Moller trabajó el proyecto a favor del paisaje natural y no contra él.

Otro testimonio del vínculo entre la Arquitectura de Paisaje y el Land Art, lo constituye el proyecto *Passagen*, obra del escultor israelita Dani Karavan, realizada en 1994 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 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.



● Imagen satelital Portbou, 2010.
● Emplazamiento del proyecto PASSAGEN de Dani Karavan, 1994.

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." ¹

Además, Dani Karavan ha tenido afinidad con diferentes movimientos artísticos, como el minimalismo, el arte conceptual y el Land Art.

Sin embargo, a pesar de que algunas veces emplea el mismo lenguaje formal de dichas expresiones artísticas, y en particular del Land Art, Karavan trabaja en una forma diferente:

El artista explica el Land Art, señalando que este periodo artístico empleó el paisaje como un gigantesco objeto de arte, en el que las dimensiones juegan un papel importante.

Se refiere al *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, con objeto de aclarar sus propias intenciones en las intervenciones paisajísticas, afirmando que esa obra no fue creada primordialmente para ser usada por la gente; a diferencia de su proceso creativo, en el que involucra al usuario como parte relevante del proyecto: "no tenía idea de que los americanos estuvieran experimentando con el Land Art en algún lugar de Arizona. 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". ²

¹ U. WEILACHER Between landscape architecture and land art. Birkhauser, Basel, 1999, p. 75.

² U. WEILACHER Op. Cit., p.p. 75, 78.

La idea de realizar proyectos pensando en su uso por parte de la gente, ha permitido que su obra artística escultórica sea compatible con la de arquitectos, como Ricardo Bofill, con quien desarrolló, en 1980, el proyecto *The Axe Majeur* en Cergy-Pontoise, cerca de París, Francia.



132
 Proyecto: 'The Axe Majeur' en Cergy- Pontoise, París, Francia.
 Esta intervención consiste en una escultura que atraviesa jardines y plazas, generando un recorrido peatonal de 3km en línea recta.
 1980.

Incluso ha estado vinculado con arquitectos de paisaje, lo que se hizo evidente en el 2002, con su participación en el Congreso Internacional de Arquitectura del Paisaje organizado por la Federación Internacional de Arquitectura de Paisaje (International Federation of Landscape Architects: IFLA).

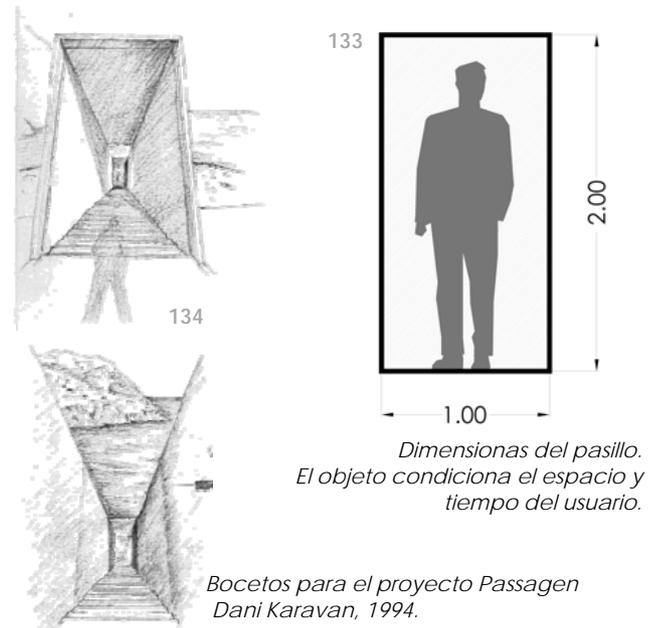
"Mi colaboración con los arquitectos siempre ha sido buena, y siempre los he visto como valiosos apoyos. La gente que siempre ha promovido mi trabajo o que me ha encargado realizar ciertas obras, nunca han sido curadores, directores de museo o críticos de arte, siempre han sido arquitectos. Ellos siempre han tenido en alta estima trabajar conmigo y asumir que el enfoque de mi

trabajo sería una valiosa contribución al conjunto de sus diseños".³

Una vez revisados, de manera general, los aspectos relevantes que contribuyeron a conformar el proceso creativo del escultor, cabe hacer la revisión del proyecto: *Passagen*, que nos interesa para este trabajo.

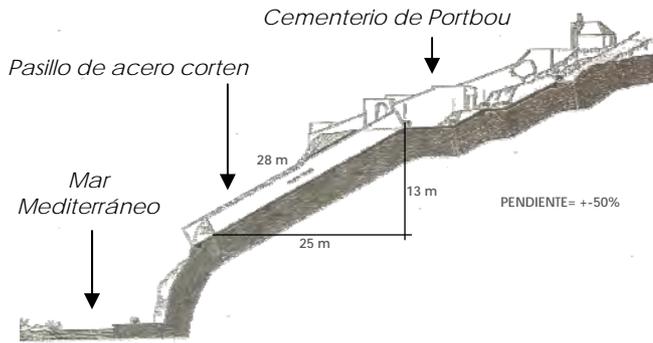
"Descubrí entonces que podía narrar la historia de Walter Benjamin con ayuda de la naturaleza, con elementos ya existentes" Dani Karavan

Esta intervención consiste en un pasillo de acero corten* (dos 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.

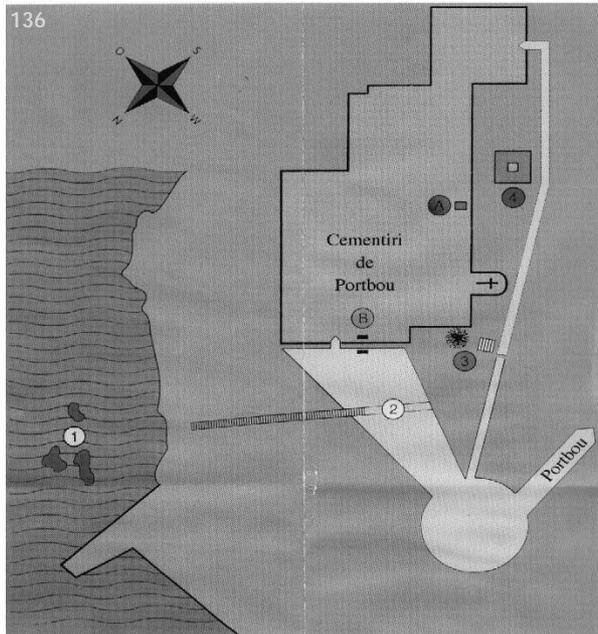


* Tipo de acero que, por su composición química, no se ve afectado ante la exposición atmosférica, al contrario, la corrosión le otorga una acción autoprotectora.

³ Ibidem. p. 80.

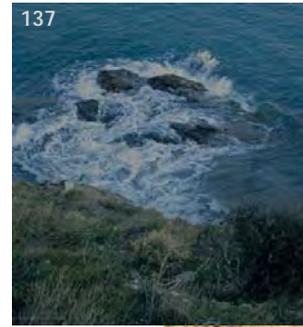


135 *Corte longitudinal del proyecto Passagen Dani Karavan, 1994.*



136 *Planta de conjunto del proyecto Passagen Dani Karavan, 1994.*

1. Remolinos, olas, rocas (elementos naturales)
2. Corredor/ Pasillo/Andador
3. Olivo
4. Plataforma de acero
- A. Tumba de Walter Benjamin
- B. Placas conmemorativas



1

138



140

139



2



3



4

142

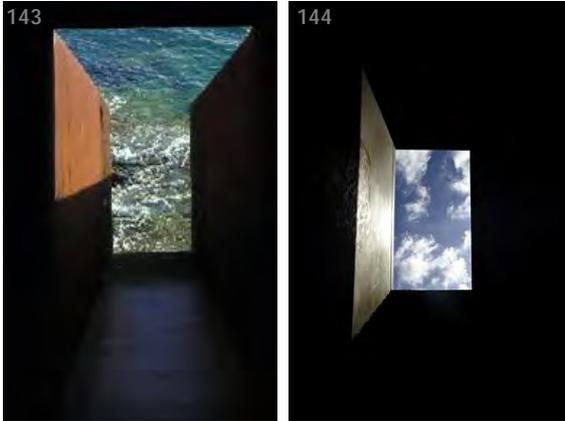


A



B

El pasillo, está incrustado en las rocas del acantilado, de manera que 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. Cuando se asciende por el mismo pasillo, solo es posible contemplar el cielo y las nubes.



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.



El usuario queda alejado, aislado de los elementos naturales (mar, viento, rocas) y solo la vista permite la aproximación a ellos. Entonces, la obra adquiere el carácter de objeto funcional que permite aproximarse (andador) a los elementos naturales mediante la contemplación (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 texto que remata el recorrido, otorga mayor sentido a la intervención de manera simbólica y espacial. La frase, ancla la obra al paisaje y éste le confiere su identidad, pero además, al pertenecer, la inscripción, a Walter Benjamin, y al situarse, la obra, en el sitio del suicidio, el objeto diseñado se convierte en parte del lugar, lo complementa y se complementa al mismo tiempo.



La intervención de Karavan, surge de los elementos culturales, ambientales, geográficos existentes en el sitio, y también, de una intención por acercar a las personas a recorrer y conocer el *paisaje*, mediante el *uso* de su obra:

“La obra ya está aquí, sólo tengo que conseguir que la gente sea capaz de verla”.



‘Passagen’ enmarca e intensifica los elementos naturales existentes en el sitio.

Passagen, toma al paisaje como base y materia de trabajo, siempre con plena conciencia de que trabaja para un usuario, por lo cual atiende cuidadosamente a los requerimientos del objeto diseñado: ubicación, visuales, costo, dimensiones, escala, materiales.

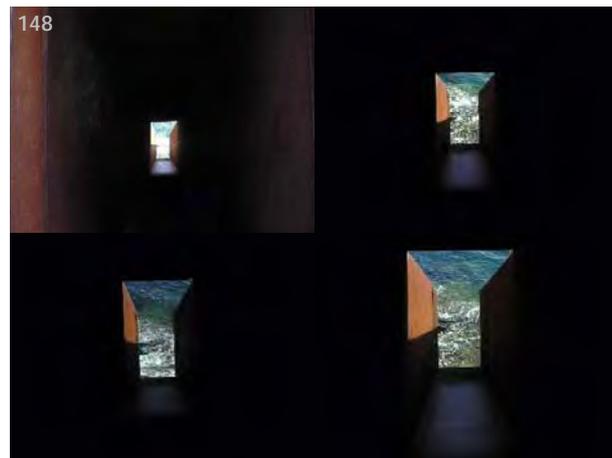
“Lo que primeramente intento hacer es llevar a cabo mi trabajo de tal manera que tenga el acuerdo del cliente y esté en la línea del presupuesto y el tiempo disponible. Para mí es particularmente importante llevar al usuario a considerar por qué es importante para mí emplear materiales que la gente conoce en su vida cotidiana”.

Su trabajo es una búsqueda constante de las posibilidades plásticas y conceptuales que el sitio, el paisaje, ofrece para ser intervenido. Así, Karavan recupera los valores del paisaje,

incluyendo los culturales, y provoca o *comunica* experiencias a los usuarios.

Todo esto mediante diferentes sensaciones, generadas con texturas: como la del metal, las rocas, el cristal; con contrastes de luz: durante el recorrido del pasillo cubierto; con colores: del mar, la vegetación, el acero corten, las rocas; e incluso con aromas: de la vegetación y la brisa marina.

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, por un lado; y el azul infinito del cielo, por el otro, provoca angustia y desesperación. Sentimientos que, posiblemente, Walter Benjamin, el escritor al que se hace homenaje, experimentó al momento de sentirse perseguido y su única esperanza, su única *salida*, era la muerte.



Es evidente la intención de Karavan por generar sensaciones y sentimientos durante el recorrido en el pasillo de acero corten. Esta impactante huella condiciona totalmente al usuario, prolonga la experiencia, la vivencia del lugar; incrementa el tiempo, la angustia del espacio y la percepción de la pendiente.

En su continua búsqueda, Karavan también tiene presente que los materiales usados sufren cambios por el paso del tiempo, la influencia del clima y los cambios estacionales, por lo que reconoce que cada material requiere su particular tipo de uso como un reflejo de sus posibilidades inherentes.

“Cada material tiene su propio significado, y el propósito del trabajo consiste en intensificar ese significado”.



El objeto artificial se ‘integra’ en el contexto natural, interrumpiéndolo, marcándolo, al mismo tiempo que lo complementa.

Esta escultura, de material frío, es una huella lineal, una recta que corta el paisaje, perfora la tierra, se inserta y nos sumerge en ella. Penetramos en el acantilado de Portbou y éste nos envuelve a través del acero corten.

Todos los elementos y materiales de la obra generan un diálogo entre sí, comunicando e involucrando a los visitantes del lugar.

Ya sea con hierbas, agua, luz del sol, acero corten, concreto o piedra, este escultor demuestra con *Passagen*, cómo a partir de la redimensión del tiempo y la historia, se obtiene un componente significativo para aplicarlo en un objeto que incide en un determinado espacio. Pero además, Dani Karavan lleva a cabo un análisis cuidadoso del paisaje, de tal manera que logra generar un diálogo con el sitio y *transforma* o emplea la memoria del mismo, la de los usuarios involucrados con la obra y del propio homenajeado escritor, en una impactante experiencia sensorial, con una labor comunicativa de lo acontecido en ese lugar.



El vértigo que genera el diseño de esta obra es provocado por Karavan para dar énfasis al proyecto, confirmando la presencia de la intervención en ese contexto.

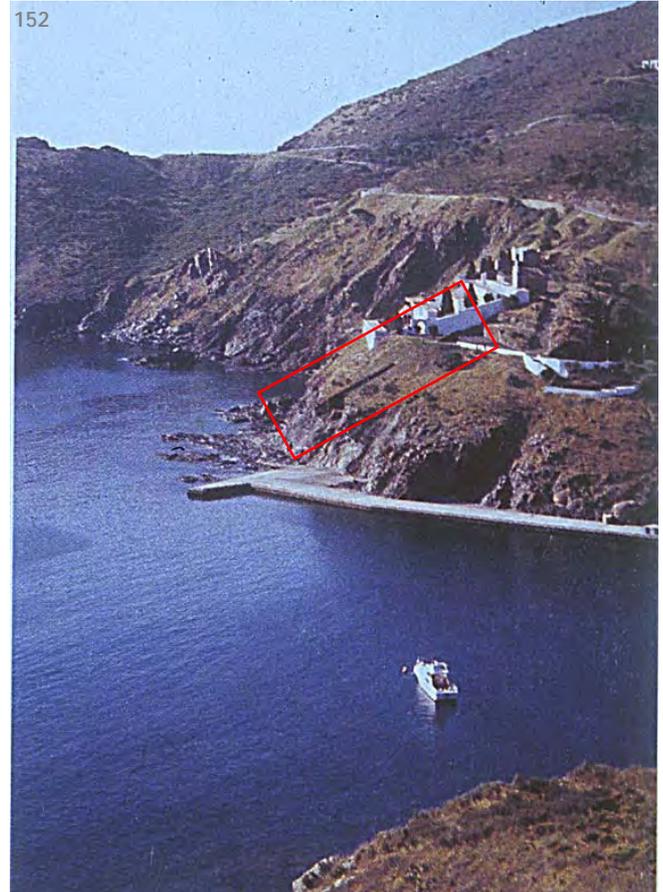
151



La intervención de Karavan penetra en el acantilado, pero más aún, en el paisaje de Portbou, irrumpiendo con una línea, rígida, fría que contrasta significativamente con el entorno natural: mar, roca, vegetación, viento, luz, tiempo, historia, espacio...

La huella del escultor consistió en incrustar material, acero corten en la tierra, para enterrar e involucrar física y emocionalmente al usuario con el acantilado y la historia de Portbou.

152



CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El planteamiento inicial que titula a esta tesis, determina al Land Art como una herramienta sensible para la Arquitectura de Paisaje.

Ahora bien, resulta pertinente definir la idea de *herramienta sensible* en la que se sustenta la propuesta de este trabajo.

Con la revisión y estudio de las experiencias realizadas por los artistas que formaron parte del Land Art, a partir de sus procesos de intervención y sus soluciones espaciales, se puede establecer la idea de una herramienta sensible como el instrumento que posibilita el *análisis y reflexión de un hecho estético*.

El análisis y la reflexión implican acciones conscientes y orientadas por finalidades específicas, en tanto que el hecho estético representa la expresión de la sensibilidad. Es así que la acción consciente de la sensibilidad constituye la aportación fundamental del Land Art en el binomio que ocupa a este trabajo.

Pensar en la aportación de una herramienta sensible, refiere a una serie de recursos, opciones y formas de expresión diversas que no necesariamente corresponden a las de una herramienta práctica, formal o técnica.

El Land Art como uno de tantos medios de expresión de la sensibilidad, se aparta del planteamiento de un *método* de trabajo preestablecido para el arquitecto paisajista. En este trabajo, no se postula que el Land Art determina pasos específicos para la creatividad, en la búsqueda de fines estéticos de intervenciones espaciales.

La forma en la que ha sido concebida y trabajada la herramienta sensible, a lo largo de este documento, la define como un recurso para el arquitecto paisajista, sin llegar a constituir *lecciones de creatividad o de expresión de la sensibilidad*. Por esta razón es que tampoco se puede formular un manual o catálogo de expresión estética.



Esquema conceptual en el que se muestra que tanto Land Art como Arquitectura de Paisaje, constituyen expresiones artísticas, y como tales, *comparten* factores o elementos que las 'hermanan', pero sobre todo, las complementan y *enriquecen*, manteniendo cada una sus propósitos y objetivos particulares en cuanto a intervenciones en el espacio descubierto, en el paisaje.

En consecuencia, el vínculo establecido en este trabajo es la propuesta de una *aportación teórico-estética* a considerar en la preparación del arquitecto paisajista, y, sobre todo en la formación de su proceso creativo de diseño; a la vez, que representa una invitación para escultores y arquitectos paisajistas a establecer un diálogo creativo en el que se comparten, entre otras cosas, técnica, teoría y sensibilidad.

Dado que la arquitectura de paisaje como una expresión artística más, aplica la sensibilidad en el diseño de objetos funcionales, el Land Art, como herramienta sensible constituye un conocimiento que despierta y orienta esa sensibilidad, que, además, promueve procesos conscientes de creación.

En este trabajo, fueron revisados los procesos escultóricos y arquitectónico-paisajísticos de proyectos que tienen un interés común: intervenir en el espacio abierto con una evidente expresión estética.

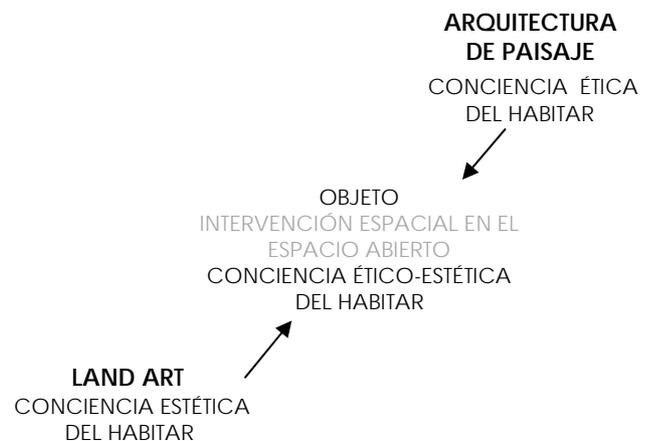
En esos procesos de diseño o creación, destacan algunas de las acciones que se suscitan en la producción creativa de los artistas: el registro sensible del espacio, como la suma de sensaciones y percepciones; la escritura, como reflejo de la experiencia; y la introspección, como acto íntimo de asimilación de lo percibido en el paisaje.

El vínculo del Land Art con la Arquitectura de Paisaje constituye un hecho tangible, no arbitrario ni aleatorio, que resulta de la colaboración de ambas formas de intervención espacial.

Esa colaboración, para ser armónica y significativa, requiere una acción interdisciplinaria, en donde la unión de ideas, provoque y conmueva a quienes viven una obra.

La interdisciplina supone la preservación de los propios principios de acción de cada una de las disciplinas que intervienen en un proyecto. Sin embargo, en este caso es posible afirmar que existe una delgada línea que une el Land Art con la Arquitectura de Paisaje, la cual reside en la función estética de generar experiencias, siguiendo una 'lógica de las sensaciones' capaz de crear espacios o lugares a partir de intervenciones en el paisaje.

La lógica de las sensaciones, empero, se traduce de manera diferente tanto para los escultores como para los arquitectos de paisaje. Para los primeros, prevalece la conciencia estética; en tanto que para los segundos, la conciencia funcional (ética) representa uno de sus ejes de acción primordiales.



De esta manera, es posible afirmar que modelar, esculpir, intervenir en el paisaje para habitarlo, constituye un acto estético-ético, en el que el Land Art, en este caso, como reforzador de la sensibilidad, hace evidente la fuerza de acción que tiene el hombre en la fragilidad de la naturaleza y el paisaje.

La integración del cuerpo humano en el paisaje, en el sentido más literal, también constituye una acción estética, de la misma forma que un proyecto paisajístico o escultórico interviene y modifica el paisaje.

Escultores y arquitectos paisajistas, como modeladores o labradores, tienen en sus manos la capacidad de definir el grado de intervención, la forma e intensidad de las huellas que construyen y así, establecen las pautas de la reacción y 'conducta', de todo aquel que las recorra y habite, procurando respeto a los elementos del paisaje.

El paisaje, delimitado por el hombre, existe para ser habitado, para que se reflexione sobre él y puedan ser descubiertos sus valores estéticos: todo lo que impacta a los sentidos y produce sentimientos, sensaciones, emociones, recuerdos, evocaciones y demás afectaciones al cuerpo y al *espíritu*.

La lectura estética de los elementos del paisaje, descubre su potencial y posibilidades para ser habitado e intervenido, siempre en busca de generar acontecimientos intensos que involucren y comprometan a todos los sentidos, mediante obras espaciales que susciten la experiencia de vivir y experimentar las huellas generadas.

El artista, como todo ser humano, forma parte relevante en el proceso de las transformaciones del espacio que habita, y en su búsqueda permanente de suscitar emociones en otros, refleja un comportamiento, una forma de pensar, un estado o situación ante el paisaje que se le presenta.

Los artistas (escultores, paisajistas, diseñadores) conciben intervenciones a diferentes escalas, y según sea la intervención y la huella que dejan, será la actitud o respuesta que se genere en usuarios/espectadores ante la materialización de los proyectos.

Pero, además, la huella puede detonar un fuerte impacto en la naturaleza, que ha sido gravemente afectada con intervenciones desmesuradas, a causa, entre otras cosas, de una falta de sensibilidad estética, carencia de conciencia ambiental y desconocimiento de los elementos naturales del paisaje que conforma su espacio habitable.

El conjunto del trabajo y estas conclusiones llevan a formular una aseveración que abstrae las reflexiones aquí planteadas: el Land Art se ofrece al arquitecto paisajista, como referencia estética en la realización de diseños de intervenciones espaciales, con sensibilidad, conciencia y valoración de los elementos naturales del paisaje.

Es pertinente subrayar que este trabajo está lejos de haber agotado el tema, y que, por el contrario, se presenta como la simiente de nuevos proyectos de investigación y trabajos de análisis que contribuyan a enriquecer la formación académica y profesional de los futuros arquitectos de paisaje.

Nuevos proyectos o ideas de investigación en la línea de este trabajo, podrían ser: la profundización en el análisis de otros autores del Land Art; el estudio de intervenciones posteriores a este periodo artístico de la segunda mitad del siglo XX; el análisis de obras arquitectónicas que intuitiva o conscientemente evidencian una herencia de las aportaciones del Land Art, e, incluso, la formulación de proyectos de Arquitectura de Paisaje con base en los planteamientos del Land Art, en la idea de la búsqueda de nuevos paradigmas en el proceso de diseño.

Con esta tesis se hace un llamado a los arquitectos paisajistas a hacer de la *sensibilidad* la clave para generar un proceso reflexivo y creativo consciente, que se vea manifestado en sus proyectos de intervención espacial en el paisaje.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. **La estética cotidiana**. Excélsior, México, jueves 12 de julio 1991.
- AISENBERG, Diana. **Historias del Arte. Nuevo Diccionario de Certezas e Intuiciones**. Grafimor S.A., Buenos Aires, Argentina, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf. **Consideraciones sobre la educación artística**. Paidós Estética, Barcelona, España, 1993.
- ARQUINE. **Revista internacional de Arquitectura y Diseño. 10 años 1997-2007**. No. 40, México D.F., Arquine S.A. de C.V., 2007.
- ASENSIO Cerver, Francisco. **Arquitectura del paisaje internacional**. Barcelona, 1997.
- ASENSIO Cerver, Francisco. **Artistas del Paisaje**. Atrium International, España, 2001.
- AUPING, Michael. et. al. **Modern Art Museum of Fort Worth 110**. Modern Art Museum of Fort Worth, 2002.
- BAAL-TESHUVA, Jacob. **Alexander Calder**. Taschen, Portugal, 1999.
- BANN, S. The garden and the visual arts in the contemporary period: arcadians, post-classicist and land artists. En: MOSSER, M. **The History of Garden Design**. Thames & Hudson, London, 1991.
- BARAÑANO Letamendía, Kosme María. **Chillida, Heidegger, Husserl: El concepto de espacio en la Filosofía y la Plástica del siglo XX**. Universidad del País Vasco, País Vasco, 1992.
- BESACIER, Hubert. **Nils-Udo: art in nature**. Flammarion, Paris, 2002.
- BOZAL Fernández, Valeriano (coord.). **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas**. Vol. II. La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, España, 2002.
- BRODA, Johanna. **Arqueoastronomía y etnoastronomía en mesoamérica**. UNAM, México, 1991.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como práctica estética**. GG, Barcelona, 2002.
- CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
- CHILLIDA, Eduardo. Escritos. **Eduardo Chillida**. La Fábrica, Madrid, 2005.
- DONDIS, D. A. **La sintaxis de la imagen**. Gustavo Gili, España, 2003.
- EHRLICH, Doreen. **Henry Moore**. Greenwich Editions, London, 2002.
- FOSTER, Hal, et al. **Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad**. Akal, Tres Cantos, 2006.
- FOSTER, Hal. **La Posmodernidad**. Kairós, Barcelona, 1985
- FULTON, Hamish. **Selected walks, 1969-1989**, Albright-knox art gallery, Buffalo, New York, 1990.
- GALÍ-IZARD, Teresa. **Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones**. G.G., Barcelona, 2005.
- GALOFARO, Luca. **Artscapes: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo**. G.G., Barcelona, 2002.
- GRANDE, John K. **Diálogos arte-naturaleza**. Teguisse, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2005.
- HEIZER, Michael. Taylor, Mark C. **Michael Heizer: Double Negative - Sculpture in the Land**. New York: Rizzoli, in association with The Museum of Contemporary Art, Los Angeles and the Nevada Institute for Contemporary Art at the University of Nevada, Las Vegas, 1991.
- HOFMANN, Werner. **La escultura del siglo XX**. Seix Barral. Barcelona. 1960.
- HUCLIEZ, Marielle. **Contemporary Parks and Gardens in France**. Vilo Publishing, Paris, 2000.
- JELLICOE, G. Landscape from art. En: **Studies in Landscape Design**. Oxford University Press, 1966.
- KASTNER, Jeffrey (ed.). **Land Art y Arte Medioambiental**. Phaidon, London, 2005.

- LAILACH, Michael. **Land art**. Taschen, Grosenick, Uta, 2007.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. **Rodin y la revolución de la escultura: de Camille Claudel a Giacometti**. Fundación La Caixa, Barcelona, 2004
- LONG, Richard. **Richard Long: walking circles**, Thames and Hudson, London, 1994.
- MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. Abada, Madrid, 2005.
- MADERUELO, Javier. **La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos**. Akal, Madrid, 2008.
- MADERUELO, Javier. **La pérdida del pedestal**. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.
- MADERUELO, Javier. **Paisaje y arte**. Abada, Madrid, 2007.
- MADERUELO, Javier. **Paisaje y pensamiento**. Abada, Madrid, 2006.
- MARCHAN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. Akal, España, 2001.
- MARTER, Joan M. **Alexander Calder**. Cambridge University, Cambridge England, 1991.
- MARTINEZ Aguinagalde, Florencio. **Palabra de Chillida: "me interesa más el conocer que el conocimiento"**. Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, Bilbao, 1998.
- QUESADA, Francisco. **El problema de lo escultórico en el arte contemporáneo** Ponencia presentada por el escultor, en el Museo Rufino Tamayo el 22 de octubre de 2001.
- RAQUEJO Grado, Tonia. **Land Art**. Nerea, Madrid, 1998.
- ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
- ROCCA, Alessandro. **Natural Architecture**. Princeton Architectural, Milán, Italia 2007.
- RODIN, Auguste. **Conversaciones sobre el arte. Auguste Rodin; recogidas por Paul Gsell**. Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1991.
- ROSELL, Quim. **Rehacer paisajes. Después de**. G.G., España, 2001.
- SERRA, Richard. **Writings, interviews. Richard Serra**. University of Chicago, Chicago, 1994.
- SMITHSON, Robert. **Robert Smithson, Selección de escritos**. Alias. México, 2009.
- SMITHSON, Robert. **Robert Smithson, the collected writings**. Berkeley: University of California. 1996.
- SOSA DÍAZ SAAVEDRA, José A. **Contextualismo y abstracción. Interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura**. Universidad de las Palmas Gran Canaria, España, 1995
- SWAFFIELD, Simon. **Theory in Landscape Architecture**. University of Pennsylvania. Philadelphia, 2002.
- TIBERGHIEU, Gilles. **Land Art**. Princeton Architectural, Nueva York, 1995.
- VROOM, Meto J. **Lexicon of garden and Landscape Architecture**. Birkhäuser, Basel, Switzerland, 2006.
- WEILACHER, Udo. **Between landscape architecture and land art**. Birkhäuser, Basel, 1999.

SITIOS DE INTERNET

- <http://club.telepolis.com/javiergrande/Portbou/memoriale.htm>
- <http://doublenegative.tarasen.net>
- <http://rasark.wordpress.com/2008/06/30/teresa-moller-punta-pite-chile/>
- <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/homenaje.html>
- http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol3/ctfull.html
- <http://teresamoller.cl/>
- <http://walterbenjaminportbou.cat>
- <http://www.artsandecology.rsablogs.org.uk/2010/02/land-art-and-changing-perspectives/>
- <http://www.aski.org>
- <http://www.danikaravan.com>
- http://www.espaivisor.com/h_fulton.html
- <http://www.hamish-fulton.com/>
- <http://www.lasvegassun.com/news/2008/jun/05/sculpture-entrenched-earth/>
- <http://www.l-a-t-i-t-u-d-e-s.org/blogger/2010/02/year-ago-on-maasvlakte-beach-rotterdam.html>
- <http://www.leftmatrix.com>
- <http://www.memorialwalterbenjamin.com>
- http://www.onlinenevada.org/michael_heizer
- <http://www.pbase.com/theblackleague/image>
- <http://www.revistaca.cl/2005/10/punta-pite/>
- <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx>
- <http://www.richardlong.org>
- http://www.robertsmithson.com/index_.htm
- <http://www.scribd.com/doc/7305619/El-Arte-y-El-Espacioheidegger>
- http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
- <http://www.veoverde.com/2009/09/punta-pite-naturaleza-y-hombre/>

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

CAPÍTULO 1

1. Imagen de Javier Gómez en: <http://sobreitalia.com/2008/06/15/el-david-de-miguel-angel-arte-y-belleza/#comments>
2. Imagen de Jufranco en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AUGUST_RODIN_Balzac.jpg
3. <http://blogs.elcorreo.com/virovesca/category/arte>
4. GEA Ferrer, Eva. **Auguste Rodin**. NUMEN, Londres, Inglaterra, 2005, p. 69
5. www.miguelangelbetancur.com/.../2009/06/
6. blogrunner.posterous.com/alberto-giacometti
7. Imagen de J. Howe en: www.bc.edu/.../avp/cas/fnart/art/giacometti.html
8. lorry.org/baa/sheep.html

CAPÍTULO 2

9. Imagen de John Loengard en: <http://www.gallerym.com/work.cfm?ID=992>
10. <http://tribunadeljurista.foroes.net/arte-y-subproductos-que-pretenden-serlo-f5/arte-contemporaneo-sobrevaloracion-del-abstracto-como-dar-gato-por-liebre-en-el-mundo-del-arte-y-la-genialidad-del-hiperrealismo-metafisico-de-dali-t355.htm>
11. www.ingeba.org/argazkia/escult/chillid2/peine.htm
12. <http://www.erratica.us/2007/06/17/richard-serra-the-moma/>
13. Imagen de Solipsist en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:RichardSerra_Fulcrum.jpg
14. <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1376>
15. <http://www.latrobeschool.com/enrichment/computers/trackstars.html>
16. http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2008_06_01_archive.html
17. BAAL-TESHUVA, Jacob. **Alexander Calder**. Taschen, Portugal, 1999, p. 87

CAPÍTULO 3

18. <http://corriente.bitacorras.com/archivos/2006/06/19/el-caballo-blanco-de-uffington>
19. Imagen de Richard A. Cooke en: <http://kids.britannica.com/eb/art-88204/The-effigy-mound-called-Serpent-Mound-was-built-by-Native>
20. <http://ibettssinchez.blogspot.com/2008/11/lineas-de-nazca.html>
21. <http://www.peru.hi.pe/page/11/>
22. <http://elultimoquecierrelapuerta.wordpress.com/2007/12/04/las-lineas-de-nazca/>
23. http://www.latinarealperu.com/es/individual/excursiones/707-viaje_por_la_costa_6d_5n.htm
24. LAVADO, Joaquín S. (Quino). **Ni arte ni parte. Recopilación de humor gráfico por Quino**. Promexa, México D.F., 1992, p. sin número.
25. LAILACH. Michael. **Land art**. Taschen, Grosenick, Uta, 2007, p. 1.
26. LAILACH. Michael. **Land art**. Taschen, Grosenick, Uta, 2007, p. 8.
27. LAILACH. Michael. **Land art**. Taschen, Grosenick, Uta, 2007, p. 7.
28. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/schum00/frame.htm>

CAPÍTULO 4

29. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004, p. I.
30. <http://www.robinsonarchive.com/viewImage.asp?pid=1319>
31. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004, p. 65.
32. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
33. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
34. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
35. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
36. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
37. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
38. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
39. <http://www.robertsmithson.com/earthworks/ew.htm>
40. <http://www.robertsmithson.com/earthworks/ew.htm>
41. <http://www.robertsmithson.com/earthworks/ew.htm>
42. <http://www.robertsmithson.com/earthworks/ew.htm>
43. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004, p. 117.
44. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004, p. 123.
45. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004, p. 123.
46. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004, p. 119. (editada digitalmente con imagen aérea de Google Earth).
47. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
48. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
49. <http://www.evyl.org/tour2001/Day18d.htm>
50. <http://www.flickr.com/photos/mooncowboy/2635290184/>
51. <http://smudgestudio.blogspot.com/2009/11/spiral-jetty-in-new-york-times.html>
52. SMITHSON, Robert. **Robert Smithson, the collected writings**. Berkeley: University of California. 1996.
53. SMITHSON, Robert. **Robert Smithson, the collected writings**. Berkeley: University of California. 1996.
54. SMITHSON, Robert. **Robert Smithson, the collected writings**. Berkeley: University of California. 1996.
55. ROBERTS, Jennifer L. **Mirror-Travels. Robert Smithson and History**. Yale University Press, Connecticut, 2004.
56. http://www.robertsmithson.com/drawings/spiral_jetty_800.htm
57. SMITHSON, Robert. **Robert Smithson, the collected writings**. Berkeley: University of California. 1996.
58. SMITHSON, Robert. **Robert Smithson, the collected writings**. Berkeley: University of California. 1996.
59. KASTNER, Jeffrey (ed.). **Land Art y Arte Medioambiental**. Phaidon, London, 2005.
60. <http://doublenegative.tarasen.net/heizer.html>
61. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
62. <http://the-artists.org/artist/Michael-Heizer>
63. KASTNER, Jeffrey (ed.). **Land Art y Arte Medioambiental**. Phaidon, London, 2005.
64. http://eyday.blogspot.com/2008_05_25_archive.html
65. <http://doublenegative.tarasen.net/city.html>
66. <http://doublenegative.tarasen.net/city.html>
67. http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html

68. Imagen satelital Google Earth
69. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
70. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
71. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
72. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
73. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
74. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
75. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
76. <http://landscapeandurbanism.blogspot.com/2008/11/land-art-influence.html>
77. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
78. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
79. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
80. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
81. http://www.portlandart.net/archives/2008/11/revisiting_mich.html
82. Imagen satelital Google Earth
83. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
84. <http://www.lasvegassun.com/photos/2008jun044993>
85. arch.ttu.edu/wiki/Land_Arts_2009_Journey_1_Update
86. http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol3/ctfull.html
87. <http://gaslightsandgingerbread.blogspot.com/>
88. CELANT, Germano. **Michael Heizer**, Fondazione Prada, Milano, 1997.
89. http://www.mycontemporary.com/gallery/artist/name/brooke_alexander
90. <http://www.richardlong.org/sculptures/sculptures.html>
91. <http://www.richardlong.org/sculptures/sculptures.html>
92. LAILACH. Michael. **Land art**. Taschen, Gosenick, Uta, 2007, p. 71.
93. <http://www.walkinginplace.org/converge/participants.htm>
94. <http://www.hamish-fulton.com/>
95. http://www.espaivisor.com/h_fulton.html
96. http://www.espaivisor.com/h_fulton.html
97. <http://www.hamish-fulton.com/>
98. <http://www.hamish-fulton.com/>
99. <http://www.hamish-fulton.com/>
100. <http://www.hamish-fulton.com/>
101. <http://www.hamish-fulton.com/>
102. <http://www.hamish-fulton.com/>
103. <http://www.hamish-fulton.com/>
104. <http://www.hamish-fulton.com/>
105. <http://www.hamish-fulton.com/>
106. <http://www.yourlocalweb.co.uk/images/pictures>
107. <http://www.francisfrith.com/edlesborough/maps>
108. Cortesía de Raúl FERIA PÉREZ, tesista de la UAAP-UNAM.

CAPÍTULO 5

109. Imagen satelital de Google Earth, editada digitalmente.
110. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
111. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
112. ARQUINE. **Revista internacional de Arquitectura y Diseño. 10 años 1997-2007.** No. 40, México D.F., Arquine S.A. de C.V., 2007, p. 79.
113. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
114. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
115. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
116. ARQUINE. **Revista internacional de Arquitectura y Diseño. 10 años 1997-2007.** No. 40, México D.F., Arquine S.A. de C.V., 2007, p. 83.
117. ARQUINE. **Revista internacional de Arquitectura y Diseño. 10 años 1997-2007.** No. 40, México D.F., Arquine S.A. de C.V., 2007, p. 80.
118. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
119. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
120. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
121. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
122. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
123. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
124. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
125. <http://www.veoverde.com/2009/09/punta-pite-naturaleza-y-hombre/>
126. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
127. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
128. http://www.subercaseauxpropiedades.cl/?page_id=264
129. http://www.trendir.com/house-design/coastal_homes/?start=30
130. http://www.trendir.com/house-design/coastal_homes/?start=30
131. Imagen satelital de Google Earth, editada digitalmente.
132. <http://www.cergyponoise.fr/sortir/axemajeur/site.php>
133. http://www.takatotamagami.net/works/Journey/europe/e_spain.html
134. Dibujo personal. Junio 2010.
135. WEILACHER, Udo. **Between landscape architecture and land art.** Birkhäuser, Basel, 1999.
136. <http://club.telepolis.com/javiergrande/Portbou/memorale.htm>
137. <http://safed-tzfai.blogspot.com/2008/03/pasajes-walter-benjamin-dani-karavan.html>
138. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/homenaje.html>
139. <http://safed-tzfai.blogspot.com/2008/03/pasajes-walter-benjamin-dani-karavan.html>
140. <http://safed-tzfai.blogspot.com/2008/03/pasajes-walter-benjamin-dani-karavan.html>
141. <http://safed-tzfai.blogspot.com/2008/03/pasajes-walter-benjamin-dani-karavan.html>
142. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/homenaje.html>
143. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/homenaje.html>
144. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/homenaje.html>
145. LAILACH, Michael. **Land art.** Taschen, Gosenick, Uta, 2007, p. 69.

146. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/homenaje.html>
147. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/homenaje.html>
148. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/homenaje.html>
149. <http://safed-tzfat.blogspot.com/2008/03/pasajes-walter-benjamin-dani-karavan.html>
150. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/homenaje.html>
151. http://www.uebersmeer.atblogpivotimagesfriedhof_memorial_walter_benjamin.jpg
152. <http://www.planum.nettopicsthemesonline-massa-it.html>