

LUGARES DESDIBUJADOS : DESDIBUJAR LUGARES

ARQUITECTURA Y LAND ART

Autora: Alejandra Güimil Luna

DNI 76649518 V

Tutor: José María Gentil Baldrich

Grado en Fundamentos de la Arquitectura 2015-2016

TFG 2.1



"Nature is never finished."
_Robert Smithson

ÍNDICE

0. Sinopsis.....	Pág. 4
1. Introducción: delimitación del ámbito del estudio	
1.1 Objetivo.....	Pág. 4
1.2 Metodología.....	Pág. 4
1.3 Palabras clave.....	Pág. 4
2. Estudio e investigación	
2.1 Land Art como concepto.....	Pág. 5
2.2 Contexto histórico del movimiento artístico del Land Art.....	Pág. 7
2.3 Análisis del proceso de producción de los distintos artistas seleccionados, sus diferentes obras, y posterior comprensión en el contexto territorial	
2.3.1. Integración.....	Pág. 12
2.3.2. Interrupción.....	Pág. 17
2.3.3. Implicación.....	Pág. 24
2.3.5. Comunicación.....	Pág. 28
2.4 Land Art y arquitectura.....	Pág. 35
3. Conclusiones	
3.1 Experiencias personales relacionadas con los casos analizados.....	Pág. 44
4. Anexo de imágenes.....	Pág. 50
5. Bibliografía.....	Pág. 52

0. SINOPSIS

El territorio entendido como una porción de superficie terrestre engloba no solo aspectos físicos y tangibles propios del lugar, está vinculado a su vez a una serie de elementos sociales, culturales, políticos y económicos que dan lugar a un contexto en el que desarrollamos nuestra existencia. La identidad del ser humano se ve condicionada por su entorno, esta relación tan esencial justifica la continua evolución de ambos a través de una serie de transformaciones.

El movimiento artístico conocido como Land Art o Earth Art representa como bien describe su nombre al arte generado a través del territorio. Este movimiento de ideas contundentes y transgresoras realizado con medios básicos pone en evidencia la relación del ser humano con su entorno. El Land Art debido a sus características y cualidades podría entenderse como el punto de encuentro entre dos importantes disciplinas: la arquitectura y la escultura.

1. INTRODUCCIÓN: DELIMITACIÓN DEL ÁMBITO DE ESTUDIO

1.1. OBJETIVOS

- Reflexión sobre el movimiento Land Art y su relevancia para comprender el contexto cultural y social de la época.
- Evolución histórica del concepto de arte vinculado al territorio. Orígenes y desarrollo a través del tiempo.
- Análisis de las obras pertenecientes a artistas representativos del Land Art agrupados en distintas categorías según el proceso de producción y posterior comprensión en el contexto territorial.
- Se estudiará la relación entre arquitectura y Land Art.
- A raíz de las fuentes consultadas y el conocimiento adquirido sobre el tema investigado, realizar como experiencia personal una intervención en el territorio.

1.2. METODOLOGÍA

- Información teórica de la evolución de la expresión gráfica a través del territorio.
- Reunión de información descriptiva de distintos artistas para su posterior análisis.
- Consultando distintas fuentes de información, desde artículos en diversos medios que tratan el tema, hasta libros especializados o recursos web, poner en relación conceptos aparentemente distantes sobre la línea temática elegida.
- A través de los conocimientos adquiridos realizar una intervención en el entorno utilizando materiales básicos.

1.3. PALABRAS CLAVE

Territorio_ arquitectura_ paisaje_ Land Art_ dibujar_ construir_ trazar_ lugar_ marca

2. ESTUDIO E INVESTIGACIÓN

2.1. LAND ART COMO CONCEPTO

La relación del hombre como individuo con el medio ambiente es una conexión primaria. Aspiramos a dejar nuestra huella dibujando reacciones y gestos en el propio entorno buscando traspasar el espacio en el que nos encontramos.

La continua fascinación con el territorio es testimonio tanto del potencial como de la restricción que significa nuestra condición de seres terrestres. Sujeto de la ciencia y del arte, el entorno funciona como espejo y como lente, en el cual somos conscientes del espacio que ocupamos y a su vez, de cómo lo ocupamos. Esta persecución constante en la búsqueda de la conexión con el territorio nos ha llevado a los humanos a crear formas con la intención de honrar el territorio en el que se encuentran y en otros casos como acto desafiante en su contra. Se han creado objetos con la intención de situarlos en puntos concretos del territorio para alimentarse y enriquecerse de él, pero también se han recreado sus patrones naturales para aislarlo del mismo, inventado imágenes diseñadas para documentar, idealizar y despreciar los apacibles aunque otras veces violentos estados en los que se encuentra el medio natural.

El Land Art comprende estas respuestas artísticas al territorio de mayor complejidad y fascinación. Lo que comenzó en 1960 con un pequeño número de artistas implicados en el movimiento del conceptualismo (artistas desencantados con el modernismo y animados por el deseo de medir el poder de una obra artística extraída del cubo blanco que comprende cada una de las estancias de un museo contemporáneo), acabó incluyendo una gran colección de formas, aproximaciones y posturas teóricas de gran valor.

El término Land Art es variable y complejo. De cierta manera tiene su origen en los Estados Unidos, más concretamente en Nueva York y los inmensos espacios abiertos de los desiertos del oeste. Aun así, involucró a artistas de distintas partes del mundo que abrieron nuevas fórmulas de creación de este movimiento artístico. Todas estas nuevas creaciones giraban en torno a la misma idea principal: el territorio, las respuestas individuales hacia él y la actividad que se origina en él.

Estos proyectos son fundamentalmente de carácter escultórico y/o basado en el arte del performance. Se centran en el impacto que tiene el paso del tiempo y las distintas fuerzas naturales sobre los objetos creados o las acciones desarrolladas.

La extensión de obras que pertenecen al movimiento Land Art o Environmental Art engloba una amplia serie de intervenciones que, trabajando en conceptos del pasado utilizan herramientas mecanizadas que pertenecen a la actualidad, de esta manera, consiguen exteriorizar distintos discursos culturales estrechamente vinculados al entorno, desde ciudades altamente industriales hasta desoladores desiertos, encarnando las propias disonancias de la era contemporánea.

La década de los 60 supuso el despertar de una conciencia ecologista y feminista ligada a los movimientos sociales de la época. La rápida integración de la tecnología en la vida diaria y la resultante nostalgia de una vida más sencilla y natural dieron lugar a posturas ambivalentes en cuanto al progreso socio-cultural. El Land Art surge a mediados de esta década buscando de alguna manera la ruptura con el culto hacia lo trascendental expresado en el arte abstracto de posguerra americano. Se propone de esta forma un acercamiento conceptual al objeto artístico

y su intrínseca vinculación al contexto dado. Estos artistas encontraron alternativas a las galerías o museos ocupando otros edificios o trabajando en espacios al aire libre.

Otro de los aspectos más destacables de este movimiento es la amplia e inusual serie de materiales utilizados en cada obra. Materiales raramente utilizados anteriormente en la creación de esculturas que poseen ciertas características en común: fácilmente manipulables, comunes, flexibles, y de texturas visibles. Estos artistas protagonizan una búsqueda exhaustiva de nuevos materiales tales como: aire, alcohol, cenizas, bambú, gasolina, velas, tiza, polvo, tierra, virutas, fuego, espuma, grafito, grasa, heno, cables, hielo, mercurio, sangre, aceites minerales, musgo, rocas, cuerdas, goma, arena, semillas, nieve, ramas, hilo, agua y cera.

El tratamiento de los materiales por parte de los artistas es menos diverso que la propia cantidad de elementos usados, y su manipulación viene dictada por las características de cada uno. Romper, doblar, curvar, trocear, colgar, amontonar, enrollar, estos procedimientos pueden parecer habituales pero nada queda "hecho" de forma tradicional. A los materiales se les permite asumir su forma final de forma natural sin ser coaccionados para adoptar una forma preconcebida. Las herramientas utilizadas son muy básicas. Un denominador común de las propiedades físicas que se focalizan en las distintas creaciones serían la densidad, opacidad y rigidez, por encima de propiedades geométricas.

La consecuencia natural a estas especificaciones comentadas es la íntima relación que desarrolla la obra con su entorno. Muchas creaciones se improvisan in situ, por ello la distribución de su contenido material es intuitivo e informal, y el esfuerzo quedaría para la ordenación de los elementos. Las obras emanan anonimato y temporalidad. Es de especial importancia en el entorno la relación que posee la obra con el suelo o la tierra, la nueva escultura no se mantiene remota y distante sobre un pedestal, se encuentra recostada sobre el suelo o seccionada bajo la superficie. El terreno conforma una parte integral de la pieza, de esta manera, los espectadores participan pasando sobre ella o rodeándola.

-Michael Heizer (1944-), Robert Smithson (1938-1973), Dennis Oppenheim (1938-2011), Walter De Maria (1935-2013) – compartían la creencia de que las expresiones artísticas podían existir fuera de las instituciones y encontrarse más próximas al territorio, en localizaciones orgánicas en las que la temporalidad y la variabilidad formaban parte de la propia obra, integrándose y formando parte del paisaje. De Maria sugirió la idea de utilizar las obras creadas con la función de activar distintos espacios urbanos abandonados en 1961. Smithson, en 1966 comenzó con la propuesta de proyectos que implicaban el concepto "earthwork". Un año más tarde, Michael Heizer comienza con la ejecución de sus obras en el desierto de Nevada, participando en algunos de ellos con el artista De Maria.

Otro importante aspecto fue el aumento de mujeres artistas y el impacto del feminismo en sus obras. Artistas como Ana Mendieta (1948-1985) o Mierle Laderman Ukeles (1939-) comenzaron a contextualizar e incorporar el potencial, y a su vez, las restricciones de la figura tradicional femenina en sus distintas creaciones. Los trabajos enfocados al territorio se componían de labores del día a día propios del hogar (limpieza, jardinería, cuidados) que formaban la propia materia prima de futuras investigaciones artísticas.

El concepto de participación trasciende del simple hecho de la apreciación sensitiva. El auge del ecologismo que se produce en esta década se refleja a través de las obras de Land Art contribuyendo a la evolución del pensamiento ecologista. Las creaciones basadas en estos conceptos tratan de remediar o buscar soluciones al problema. Materiales concebidos como mundanos o poco artísticos son ahora vistos como estéticamente interesantes. El uso no

funcional de materiales prácticos tiene un sentido paradójico, muchas de las obras son reacias a ser absorbidas por la cultura existente.

Con el creciente énfasis en creaciones que eran producto tanto de meditaciones personales como de la integración de aspectos diarios de interés social, el Land Art se convierte en uno de los movimientos artísticos de posguerra más influyente e igualitario.

2.2. CONTEXTO HISTÓRICO: ORIGEN DEL LAND ART



El acto de dibujar sobre el territorio utilizando la propia superficie como lienzo tiene un origen difuso. El ser humano siempre ha tenido la necesidad de crear marcas en el paisaje, marcas que en ciertas ocasiones tenían funciones orientativas o de creación de límites y fronteras, en otras, ayudaban en aspectos técnicos como la irrigación o canalización de aguas, y en otros casos, el dibujo sobre el entorno tenía un impacto que traspasaba los límites tangibles y reflejaba una comunicación directa entre personas y dioses. Es el caso de las líneas Nazca, antiguos geoglifos ubicados en las Pampas de Jumana, en Perú. Las figuras que alcanzan un número de 800 en total fueron trazadas por la cultura nazca entre el 700 a.C. y 200 d.C. utilizando grandes cuadrículas formadas con estacas y cordeles que permitían mantener la rectitud de los trazos en líneas de varios kilómetros de longitud.

En el año 1966, Tony Smith (1912-1980), arquitecto, escultor y pintor, publica en la revista *Artforum* su relato sobre un viaje por una autopista en construcción en la periferia de Nueva York realizado en 1951. Este viaje *on the road* se compone de una serie de caminatas por el desierto y por distintos suburbios. Una de las noches Smith decide introducirse dentro de las obras de una autopista con tres de sus alumnos para recorrer esa cinta de asfalto negro atravesando espacios marginales del extrarradio americano. Durante su viaje, Smith cataloga su experiencia como “el fin del arte” y reflexiona: “ El asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial, pero no es posible considerarlo como una obra de arte”, por tanto aparecen preguntas del tipo: ¿la calzada es una obra de arte o no lo es? Y si lo es, ¿cómo? ¿Cómo gran objeto *readymade*? ¿Cómo signo abstracto que cruza el paisaje? ¿Cómo objeto? ¿Cómo espacio en sí mismo o como travesía? Parecía haber descubierto una realidad que no tenía ninguna expresión en el arte. Citando al propio Smith en una de sus entrevistas: “Esa realidad no podía ser descrita, era algo que alguien tenía que experimentar.”

Esta serie de reflexiones abrieron muchas vías que serán analizadas por el arte minimalista y por el Land art: la primera es la calle como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía: la segunda es la propia travesía como experiencia, como actitud que se convierte en forma.

A partir de este momento la práctica del andar empieza a convertirse en una forma de arte autónoma en la cual artistas, la mayoría de ellos escultores, que se formaron a finales de los años sesenta tomaron como base para sus creaciones artísticas y que fueron etiquetadas con la expresión genérica de Land art. Este paso resulta de fácil comprensión conociendo artistas como Carl Andre (1935-) y Richard Long (1945-) que prolongaron mediante sus obras la experiencia de Tony Smith en direcciones muy distintas.

Para comprender el paso del objeto mínimo a la experiencia sin objeto debemos comprender que Carl Andre realiza objetos sobre los cuales es posible andar, mientras que el arte de Richard Long se materializa andando, el arte consiste en el propio acto de andar, en el hecho de vivir esa experiencia. Con Long se pasa del objeto a la ausencia de objeto. El recorrido errático vuelve a ser una forma estética dentro del campo de las artes visuales. Los primeros intentos de utilizar el hecho de andar como forma de arte o anti-arte se dieron en las primeras décadas del siglo XX. En 1921 el grupo de artistas Dada organiza en París una serie de "visitas-excursiones" a los lugares más banales de la ciudad, de esta manera se rechaza de forma novedosa los lugares más reputados con el fin de reconquistar el espacio urbano. En 1924 los dadaístas parisinos organizan un vagabundeo a campo abierto, donde descubren en el andar un componente onírico y surreal, y definen dicha experiencia como una "deambulación" capaz de revelar las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras de la ciudad. Se trata de la primera atribución estética al espacio. Una reivindicación simbólica del espacio urbano que posteriormente dará lugar al situacionismo del proyecto New Babylon de Constant Nieuwenhuys (1920-2005). Guy Debord¹ (1931-1994) comienza a construir su *Teoría de la deriva* en el que se presentan las primeras imágenes de una ciudad basada en la deriva.

"Las diferentes unidades de atmósfera y residencia no están delimitadas hoy por hoy con precisión, sino rodeadas de márgenes fronterizos más o menos grandes. El cambio más general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos hasta su completa supresión. En la arquitectura, la inclinación a la deriva lleva a preconizar todo tipo de nuevos laberintos que las posibilidades modernas de construcción favorecen. La prensa hablaba en marzo de 1955 de la construcción en New York de un edificio donde se pueden percibir los primeros signos de posibilidad de derivas en el interior de un apartamento: "Los habitáculos de la casa helicoidal tendrán forma de rebanada de pastel. Podrán aumentarse o reducirse a voluntad desplazando tabiques móviles. La disposición de los pisos en niveles evitará la limitación del número de habitaciones, pudiendo el inquilino pedir que le dejen utilizar el nivel superior o el inferior. Este sistema permitirá transformar en seis horas tres apartamentos de cuatro habitaciones en uno de doce o más." *Teoría de la deriva*_ Guy Debord¹

De esta manera se traslada el tema del nomadismo al ámbito de la arquitectura, sentando con ello las bases de las vanguardias que surgirán los años posteriores.

Volviendo a los años sesenta, distintos artistas interesados en el espacio escénico de las performances y de los *happenings* urbanos derivados del Dada, y también los escultores que

¹ _DEBORD, Guy, *Teoría de la deriva*. Traducción extraída de Internacional situacionista vol.1: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999. Pág. 3

prestaban atención al espacio de la arquitectura y del paisaje propagarán esta corriente de pensamiento que defiende la deriva y el propio acto de andar. Se trata de un hilo que une el andar con todo un campo de actividades que opera como transformación de la corteza terrestre, un campo de acción común a la arquitectura y al paisaje.

Como en el arte conceptual, el Land Art no se basa únicamente en la búsqueda de la belleza y en la propia satisfacción de lo estético. Las obras incluidas en este movimiento rechazan el estado de comodidad y normalidad que ofrecen las exhibiciones artísticas tradicionales, se centran por tanto, en lo efímero. Mientras la mayoría de Earth Art era visualmente impactante, esencialmente todas las obras tenían en común la aplicación de estos conceptos.

Los artistas del Land Art eran producto de la era del Vietnam, algunos fueron forzados a luchar en la guerra y otros pudieron realizar sus estudios artísticos en distintas universidades como Michael Heizer (1944-) o Robert Smithson (1938-1973). Smithson comenzó a trabajar de ayudante para una firma de ingenieros ubicados en Nueva York, esta ocupación le inspiró a plantear un proyecto denominado "Aerial Art" o arte aéreo que consistía en la realización de una monumental intervención artística entre dos pistas aéreas que pudieran ser visualizadas una vez que el avión despegara de la superficie. Este proyecto nunca se llevó a cabo pero inspiró a varios de sus compañeros, Carl Andre, Nancy Holt, Robert Morris y Michael Heizer, a explorar territorios inhóspitos que ofrecían espacios abiertos de grandes dimensiones.

Los artistas americanos pertenecientes al Land Art dependían de adinerados mecenas y fundaciones para financiar los elevados costes de sus proyectos. Virginia Dwan (1931-) una influyente galerista de la época que acompañaba frecuentemente a los artistas a estos territorios desérticos, proporcionándoles el soporte necesario para realizar sus proyectos y ofreciendo una visibilidad al Land Art que obtuvo su máxima representación en la exhibición llamada "Earthworks", en Octubre del año 1968, en su galería de arte en Nueva York. La exposición catalogaba la concepción de distintas obras pertenecientes a catorce artistas, a través de mapas, fotografías, transparencias, vídeos y dibujos. Debido a que se situaban en lugares remotos y poseían grandes dimensiones o estaban fabricados de materiales pesados eran imposibles de coleccionar, algunos trabajos solo eran representados a través de una fotografía, lo cual enfatizaba su resistencia a ser adquiridos. Esta cualidad permitía una vez más, escapar estas obras de ser entendidas como meros objetos.

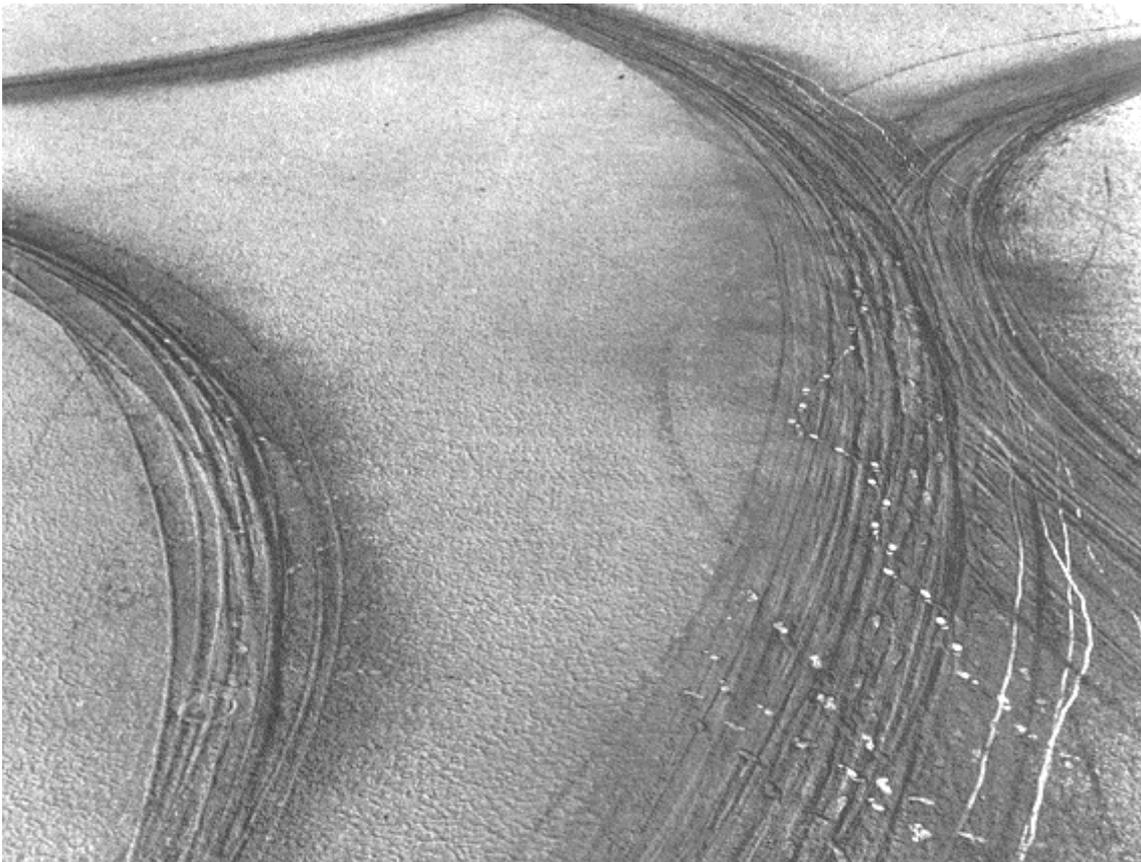
Esta perspectiva era coherente con la atmósfera política del momento en la que, distintos movimientos ecológicos crecían con rapidez, y el activismo político, particularmente los que se oponían a la guerra del Vietnam, imperaba entre los artistas. La exhibición "Earthworks" se posicionaba claramente en contra del arte confinado en el estudio o la galería.

Como muchas de las tendencias políticas de la década de los 60, la ecología surgía como reacción a los triunfos y fracasos del Modernismo. No consistía únicamente en una campaña moral en contra del consumo exacerbado del medio ambiente, sino también de una respuesta a la globalización electrónica y tecnológica. Guerras, amenazas nucleares, explosiones, decadencia económica y elementos naturales contaminados sugerían el fracaso de las promesas utópicas de progreso.

Smithson delimitó en su ensayo: "The Sedimentation of the Mind: Earth Projects", escrito en 1968, los conceptos de *lugar* y *no-lugar* para designar diferencias teóricas del contexto físico en el que se producían las obras. El concepto *no-lugar* hacía referencia a las obras de interior o "indoor earthwork" que engloba las piezas que podían ser exhibidas en una galería, desplazando materiales naturales de su contexto original acompañadas de dibujos y fotografías. Mientras que

el *lugar* representaba esas obras creadas en el exterior en lugares específicos y utilizando materiales propios del entorno. La indagación de estos términos por parte de Smithson consiguió resaltar los intereses de muchos artistas de Land Art en la relación primaria que existe entre el ser humano y la tierra. Smithson, a su vez, defendía que el Land Art tenía poco que ver con las nociones convencionales de paisajismo o naturaleza. El desierto es menos un elemento natural que el concepto de un lugar en el que los límites no existen. Con esto el artista trata de hacer referencia a la relación conceptual entre los espectadores y los límites del propio espacio, fuera o dentro, centro o periferia.

La problemática del espacio es un tema crucial para la concepción del Land Art y otros movimientos artísticos contemporáneos. Como los *readymade* de Marcel Duchamp, la llave hacia el *no-lugar* es el concepto de desplazamiento, como el significado de un objeto cambia a través de su reubicación en otra localización. Pero, a diferencia de los *readymade*, las obras asociadas al término *no-lugar* retienen una conexión irrompible con su lugar de origen (a través de la marca que deja en el terreno o de la documentación que lo acompaña), de este modo se abre un diálogo sobre contexto, sustracción y recombinación que cuestiona los términos de los objetos coleccionados en los museos. Tal como escribió Smithson cuando comparó los términos *lugar*, *no-lugar*: " En vez de poner algo en el paisaje decidí que sería interesante transferir el objeto a un lugar interior, el *no-lugar*, el cual representa un contenedor abstracto".



//

Los artistas de la tierra estaban influenciados por antiguos monumentos prehistóricos como Stonehenge y los túmulos creados por Nativos Americanos que poseían una gran escala y dimensiones. Heizer experimentó estos paisajes prehistóricos de primera mano desde su infancia, visitando numerosos restos arqueológicos con su padre. El paso del tiempo en monumentos

prehistóricos cuya continuada existencia en la actualidad se refleja en la propia decadencia y erosión de los elementos. Las obras creadas en el exterior mostraban esta disolución y decadencia de elementos que formaban parte de su significado y posterior entendimiento. La conservación de la materia era entendida como un acto presuntuoso y antinatural.

Durante la década de los 70, la recesión económica tuvo un impacto dramático en la creación de obras de Land Art. Además de la crisis económica, la temprana muerte de Robert Smithson en 1973, cambió la dirección de este movimiento artístico. Aquellos que consiguieron cierta relevancia dentro del Land Art como De Maria, Heizer, Morris y Carl Andre llevaron su carrera artística hacia otros caminos. Comenzaron a generar obras apropiadas para el interior de las galerías, reconfigurando las nociones intrínsecas al lugar para adaptarlas a las instituciones mundiales de arte. Estos artistas marcaron el comienzo de un nuevo periodo de arte que favorecía la creación de instalaciones de gran repercusión que desafiaba las expectativas de la producción artística. Es el caso de la obra de Walter de Maria llamada "*New York Earth Room*", ejecutada en el año 1977, el artista ocupó una de las salas de una galería con 300 kg de tierra. De esta forma creaba un espacio ambiguo limitado por un contenedor abstracto generando percepciones propias de un lugar de exterior.

Los principios del arte conceptual ganaron relevancia en el mundo del arte durante este periodo, varios movimientos artísticos comenzaron a compartir ideas y a incitar a artistas a producir obras de múltiples campos. Las corrientes post minimalistas estaban fuertemente vinculadas al Land Art y, por tanto, estas obras reflejan algunos de sus conceptos básicos desafiando las nociones tradicionales de arte y su respectiva comodidad propia de una naturaleza transitoria. Los materiales orgánicos utilizados en el espacio interior de un museo hacían énfasis al carácter efímero que daba significado a las obras temporales.



///

2.3. ANÁLISIS DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LOS DISTINTOS ARTISTAS SELECCIONADOS, SUS DIFERENTES OBRAS, Y POSTERIOR COMPRENSIÓN EN EL CONTEXTO TERRITORIAL.

2.3.1. INTEGRACIÓN



Las obras que se encuentran aquí agrupadas manipulan el paisaje como si se tratara de materias por sí misma. Los artistas añaden, sustraen o desplazan materiales naturales pertenecientes al propio entorno dónde se ubican para crear una forma de escultura que refleje conductas propias del Minimalismo, poniendo énfasis en la materialidad, la geometría elemental y su emplazamiento. Cada una de estas obras resalta la intervención humana. Optan frecuentemente por la escala monumental, simulando grandes extensiones espaciales en el lugar dónde se encuentran situadas. Estos trabajos introducen la expresión fundamental en la cual se basa el fenómeno del Land Art: la integración del entorno y el territorio. El proceso participativo en el que se fundamentan las estrategias formales está basado en la creación de marcas físicas, la aglomeración o la recolocación.

2.3.1.1. WALTER DE MARIA_ Mile Long Drawing, 1968

Walter De Maria (1935-2013) nacido en Albany, California, estudió Arte e Historia en la Universidad de Berkeley, se mudó a Nueva York en 1960 donde vivió hasta su muerte. Constituye una figura pionera en el desarrollo del Land Art.

En el caso de Mile Long Drawing (1968) se trata de una obra efímera en la que De Maria traza dos líneas paralelas de una milla de longitud en el desierto de Mojave, California. Estas líneas trazadas sobre el territorio actúan como una referencia, no como experimentación de la propia línea, sino más bien para la concepción total del lecho seco del lago.

Los lechos de los lagos crean espacios confusos, los límites se vuelven difusos dificultando la distinción entre primer plano y fondo. El reconocimiento de las distancias se diluye. No hay manera de orientarse. De Maria traza con la ayuda de tiza blanca dos líneas paralelas separadas unos 12 pies (3,65 m) y de una milla (1,60 km) de longitud. La milla es quizás la medida más larga en la que una persona aún conserva una buena intuición de las distancias en el espacio, queda en relación a la escala humana y para hacerlo más evidente el propio artista sale retratado en una de las imágenes acostado en el suelo entre ambas líneas. Nos recuerda que se trata de medidas y tamaños, es una obra, en la que un simple gesto, establecemos una relación con el espacio que nos rodea. Dimensionar a través de una longitud que conocemos, algo que no es posible medir.

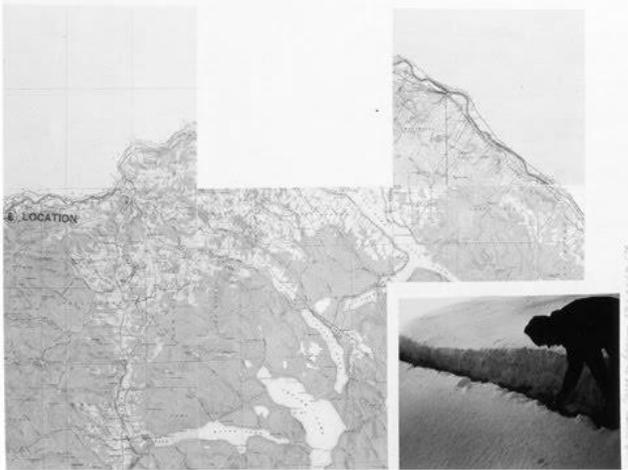


IV

2.3.1.2. DENNIS OPPENHEIM_ Negative Board, 1968



NEGATIVE BOARD. 1968. St. Francis, Maine. 3' x 4' x 50'. Snow and sawdust.



Dennis Oppenheim nació en Washington en 1938. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de California. Posteriormente se trasladó a Nueva York, donde residió y trabajó hasta su muerte en 2011. Se convirtió en uno de los precursores del arte conceptual y representante del movimiento Land Art de la década de los 60.

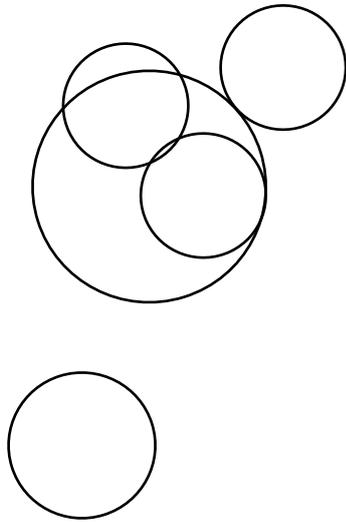
Negative Board (1968) es una de las obras más tempranas del artista. Oppenheim secciona y sustrae profundas capas de hielo y nieve en un área natural del estado de Maine, cubriendo la senda con serrín creando una oscura cicatriz en el territorio con unas dimensiones de 91 x 122 x 1500 cm. La obra se exhibió a través de una fotografía de la propia intervención junto con un mapa que mostraba la localización exacta de la marca temporal en el territorio.

V

La carencia de materia debida a la sustracción realizada en la superficie da lugar a la generación de un espacio negativo que actúa de barrera o frontera visual replanteándonos el concepto de límite.

Se evidencia el significado simbólico del mapa ya que al tratarse de una obra temporal sujeta a cambios hasta su completa desaparición, cuya ubicación exacta carece de función práctica. El mapa junto a la fotografía hacen referencia a la situación de espacio exterior, creando dos maneras distintas de visualizar y experimentar la obra. Así consigue que la galería de arte deje de ser el centro donde se concentran los objetos artísticos para ser contemplados.

2.3.1.3. MICHAEL HEIZER_ Circular Surface Planar Displacement Drawing, 1969

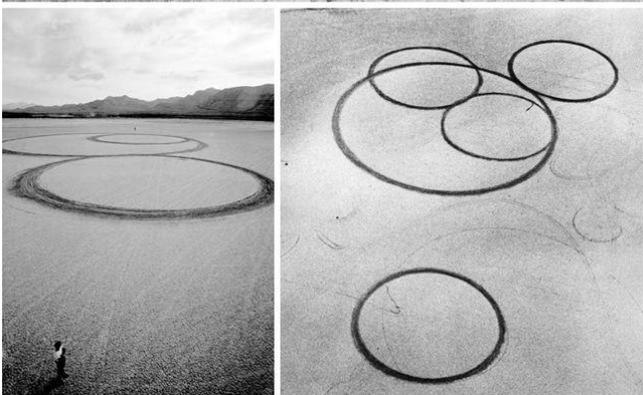


Michael Heizer nació en Berkeley, California, en 1944. Fue a la escuela de Arte de San Francisco y acabó mudándose a Nueva York dónde comenzó a producir pinturas y esculturas de tamaño medio. En 1960 se trasladó a Nevada dónde empezó a producir obras artísticas de gran escala que no podían ser contenidas en un museo de arte tradicional.

Heizer se interesó de forma temprana por la transformación de la superficie terrestre a través de la acción humana. Las líneas Nazca de Perú, imágenes arcáicas algunas abstractas otras figurativas que evocaban la acción de ser dibujadas por unas manos gigantes, inspiraron el trabajo creativo del artista. Crear formas en el territorio a través de máquinas y la utilización de vehículos como herramientas.



En *Circular Surface Planar Displacement Drawing (1969)*, el artista conduce una motocicleta formando figuras circulares en el lecho seco del lago Jean en Nevada. Las huellas dejadas por los neumáticos crearon un patrón circular de líneas generando una pieza efímera de Land Art. Una serie de fotografías describe el proceso desde un punto de vista cercano, la cámara fotográfica fue pegada con cinta a un andamio a la altura del nivel del ojo humano, la cual iban desplazando guardando siempre la



vi misma distancia para crear cada nueva

imagen, de esta manera las huellas de neumático podían entenderse como una composición visual. Las imágenes aéreas que fueron tomadas posteriormente consiguieron recoger la inmensidad del entorno y la integridad de la intervención del artista en él, aunque Heizer prefirió su propia representación gráfica de la obra desde el punto de vista cercano ya que se recuperaba la percepción de la superficie terrestre y la textura de las huellas neumáticas.

La acción humana sobre la motociclera está congelada en el tiempo mediante estas líneas circulares en el paisaje desértico, el acto que representa el movimiento sobre una extensa superficie recrea el propio concepto de dibujar.

Esta intervención artística en el territorio encarna completamente el deseo de Heizer de construcción del paisaje a través de una intervención a gran escala impulsando la desmaterialización del objeto artístico.



VII

2.3.2. INTERRUPCIÓN



Los proyectos que se encuentran incluidos en esta categoría intersectan el entorno y la actividad humana mediante el empleo de materiales fabricados por el hombre que abarcan desde la utilización de asfalto o pegamento hasta objetos cotidianos tan dispares como coches o cerillas. Utilizan elementos y estructuras manufacturadas (fabricados o elaborados manualmente o con medios mecánicos a partir de materias primas), máquinas y tecnología para enmarcar o aprovechar elementos naturales como costas o zonas de frecuentes tormentas eléctricas. El artista, de este modo, enfatiza las cualidades transgresoras a través de su obra, cuestionando la definición de lo que es “natural”. Paradójicamente, estos artistas participan, pero a su vez critican, la explotación terrestre que responde al desarrollo industrial y urbano.

La interrupción del entorno también se lleva a cabo, de forma análoga, utilizando como materia prima elementos propios de un entorno natural, como tierra o restos orgánicos, reubicándolos en lugares convencionales como las tradicionales galerías, o alguna de las numerosas habitaciones cúbicas de un museo, generando atmósferas alteradas en las cuales contenedor y contenido nunca logran un equilibrio.

2.3.2.1. MICHAEL HEIZER_ Dissipate (Nine Nevada Depressions 8), 1968

Traducido por el autor:

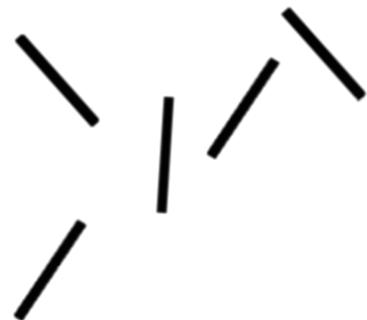
“A la vez que físicamente se produce el deterioro, prolifera lo abstracto, intercambiando distintos puntos de vista.”_Michael Heizer ²

Dissipate fue realizado en 1968. Su autor, Michael Heizer creó nueve obras de Land Art en zonas rurales del estado de Nevada; la octava fue Dissipate, que se sitúa en el desierto de Black Rock. Se encuentra sobre la superficie de un lecho seco de un lago, localización emblemática que ha dado lugar a varias actividades artísticas desde películas hasta diversas intervenciones dentro del movimiento Land Art.

Heizer excava una serie de rectángulos en la tierra colocando distintas piezas de madera en su interior, estas zanjas poseen unas dimensiones cada una de 12 x 1 x 1 pies o lo que es igual, 365 x 30,5 x 30,5 cm que ocupan un área de 45 x 50 pies (13,71 x 15,24 m).

La colocación de estos elementos se basa en el lanzamiento arbitrario sobre el pavimento mojado de una serie de cerillas. Un concepto duchampiano en el cual, a través de varias cerillas domésticas lanzadas hacia el húmedo acerado se consigue un falso espacio negativo. Un lugar alternativo que ayuda a crear.

El artista es consciente la rapidez con la que el entorno se apropiará de la obra. Su principal interés en la creación de esta pieza es la transformación y deterioro gradual a través del tiempo como un proceso natural en el que el medio acaba borrando su intervención en el territorio. Los elementos serán fotografiados durante varios años para documentar su disolución.



²_HEIZER, Michael. Texto extraído de la entrevista realizada por Artforum, 1969. Texto original: “As the physical deteriorates, the abstract proliferates, exchanging points of view.”



VIII



IX



X

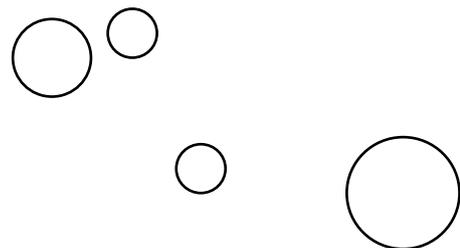
2.3.2.2. NANCY HOLT_ Sun Tunnels, 1973-76

Nancy Holt nació en Massachussetts en 1938. Desarrolló distintas obras de escultura, instalaciones y proyectos dentro de lo que conocemos como Land Art. Durante su trayectoria, Holt también produjo trabajos en diversos campos como el cine, la fotografía y a su vez, escribió varios libros y artículos relacionados con el arte. Estudió Biología en la universidad de Tufts en Medford, tres años después de graduarse contrajo matrimonio con el artista Robert Smithson (1938-1973).

Sun Tunnels se encuentra ubicado en el gran desierto de Basin, a las afueras de la ciudad fantasma de Lucin en Utah. Se compone de cuatro tubos de hormigón de unos 5 metros y medio de largo y 2,70 metros de diámetro dispuestos horizontalmente sobre el terreno formando una cruz cuya diagonal mide 26 metros. Los tubos se encuentran alineados en dirección a la salida y puesta de sol en los solsticios de verano y de invierno (21 de junio y 21 de diciembre, respectivamente).

La parte superior de cada túnel posee pequeñas perforaciones cuya disposición representa las constelaciones de Draco, Perseo, Columba y Capricornio. Los diámetros de cada orificio varían entre 17, 20 y 23 cm, están en relación con la escala de las estrellas representadas. Cuando la luz del sol o de la luna atraviesa las perforaciones se proyectan una serie de figuras elípticas que cambian a través del tiempo en la parte inferior del túnel.

Holt crea en este entorno inhóspito una referencia visual incorporando la escala humana, en el espacio y el tiempo, a la inmensidad del paisaje. Unos sencillos tubos de hormigón originan una conexión única entre la superficie terrestre y el cielo.





2.3.2.4. WALTER DE MARIA_The Lightning Field, 1977

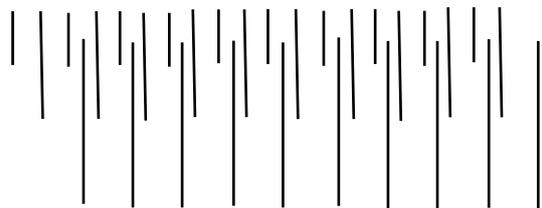
En 1977, en un área al oeste de Nuevo Méjico famosa por sus numerosas tormentas eléctricas, 2195 metros sobre el nivel del mar, el artista Walter De Maria (1935-2013) crea una de sus obras más destacadas.

The Lightning Field es una instalación permanente en pleno territorio desértico compuesta por cuatrocientas barras de acero inoxidable de 5 cm de diámetro acabadas en punta formando una trama ortogonal. Cada barra se encuentra separada 67 metros de la siguiente barra más próxima. La trama se compone de 16 barras (1 km) a lo ancho con orientación norte-sur, y 25 barras (1,6 km) a lo largo siguiendo el eje este-oeste. Solo cuando un rayo ha conseguido alcanzar un área a 61 metros por encima de la intervención es capaz de detectar estas barras de acero.

La percepción de la escala y el tiempo del espectador se magnifican debido a la espera para participar de forma directa con un fenómeno natural como es una tormenta eléctrica, que produce efectos de luz, dinamismo y calor. Aun contemplando esta intervención en un día tranquilo se es capaz de apreciar como la obra se adueña del paisaje haciéndolo suyo creando juegos de luces y colores a través de los reflejos de las barras.

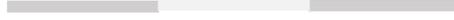
"Una escultura creada para participar caminando a la vez que para ser observada, *The Lightning Field* tiene la intención de ser experimentada a través de un largo periodo de tiempo. La experiencia completa de *The Lightning Field* no depende exclusivamente de la acción de una tormenta eléctrica, y los espectadores son animados a estar el máximo tiempo posible en el campo, especialmente durante el atardecer y el amanecer." De Maria, Walter

"A sculpture to be walked in as well as viewed, *The Lightning Field* is intended to be experienced over an extended period of time. A full experience of *The Lightning Field* does not depend upon the occurrence of lightning, and visitors are encouraged to spend as much time as possible in the field, especially during sunset and sunrise." De Maria, Walter





2.3.3. IMPLICACIÓN



Las obras reunidas en esta categoría se entienden como una acción íntima e individualista del artista y su entorno. El artista participa del propio paisaje llegando a formar parte de él. Algunos de ellos utilizan su propio cuerpo para originar una relación directa con el entorno orgánico, la escala de estas obras, por tanto, tienen como referencia el propio cuerpo humano. Enfatizan la conexión primitiva y simbólica con la tierra, creando de esta manera, distintos rituales utilizando expresiones artísticas contemporáneas.

Otros autores reaccionan contra la monumentalidad de obras anteriores y que también forman parte del Land Art a través de gestos transitorios y efímeros. Utilizando estas técnicas, cuya esencia es la temporalidad, una escultura puede comprender una serie de acciones, como el andar a través de un territorio dibujando con su propio cuerpo una línea que origina una marca en el paisaje. El cuerpo del artista se entiende como una herramienta gráfica que es capaz de crear cartografías del entorno. Este tipo de obras requieren la presentación de documentos como fotografías, dibujos o textos que contengan sus experiencias y viajes.

Algunas de las estrategias gráficas empleadas por estos artistas conceptuales incluyen la utilización de textos, en sustitución de recursos fotográficos del paisaje para evocar una experiencia física.

El paisaje puede entonces entenderse como una zona de invasión o de exclusión dividida por invisibles pero complejas redes políticas y étnicas que lo limitan.

2.3.3.1. DENNIS OPPENHEIM_ Parallel Stress, 1970



Parallel Stress- A 10 minute performance piece- May 1970
Photo taken at greatest stress position prior to collapse.
Location: Masonry-block wall and collapsed concrete pier
between Brooklyn and Manhattan bridges.
Bottom Photo: Stress position resumed
Location: Abandoned sump, Long Island



Dennis Oppenheim (1938-2011) realizó la obra llamada *Parallel Stress* en Nueva York en 1970. Este trabajo comprendía dos fotografías individuales en blanco y negro, y una sección de texto, están dispuestos en una columna, uno sobre el otro.

En la primera imagen aparece el artista alargando su cuerpo entre los restos de dos muros de mampostería en un muelle ubicado entre Brooklyn y Manhattan. Mantuvo esta posición durante diez minutos, luchando contra la fuerza de gravedad para mantener la horizontalidad de su cuerpo, imitando los dos puentes que aparecen detrás de él. Según el texto, la fotografía fue tomada en el momento de mayor desestabilidad previo al colapso. La imagen muestra el cuerpo del artista curvándose hacia el suelo, con una posición boca abajo hacia el espacio vacío. La siguiente fotografía muestra el cuerpo del artista en una posición similar paralela a la adoptada en la imagen superior. En este caso Oppenheim se encuentra en una posición de reposo formando una V entre dos montículos de

tierra localizados en un vertedero abandonado en Long Island. El texto que encuentra cerrando la composición reúne características básicas de la performance realizada.

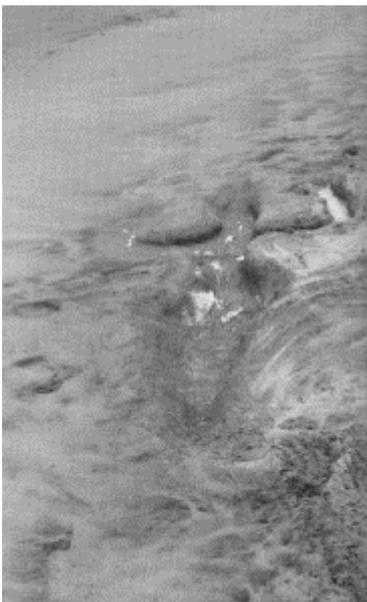
Oppenheim, como en otras de sus creaciones, documenta la obra a través de la composición de un formato con imágenes y textos donde capta los detalles fundamentales de la misma. El artista concibe una acción en la que por medio de la desestabilidad de su propio cuerpo interacciona con el lugar generando un diálogo con el exterior. Esta obra huye, por tanto, de la necesidad de las instituciones artísticas de adquirir objetos para ser almacenados, al tratarse del desarrollo de una acción en un lugar apartado.

2.3.3.2. ANA MENDIETA_ Untitled (Siluetas Series), 1976

Ana Mendieta (1948–1985) nació en La Habana, Cuba. En 1960 fue enviada junto con su hermana a Estados Unidos debido a la situación política del país. En 1967 estudió arte en la universidad de Iowa.

De 1973 a 1980 Mendieta creó una serie de obras tituladas *Siluetas* en algunas áreas rurales de Méjico y en el estado de Iowa. Usando materiales naturales como tierra, sangre, flores, hojas, ramas y piedras junto con fuego, pólvora, velas y trapos. Estas siluetas se encuentran dentro del concepto artístico *earth-body works* que ella misma inventó, en ellas, Mendieta inscribe su presencia de una forma literal en el territorio. Extrañamente se diferencian las piernas, aparecen unidas y los brazos, alzados o en alguna de sus obras, pegados al torso. Estas intervenciones sobre la superficie, a menudo, representaban rituales personales curativos y purificantes. La serie de *Siluetas* sintetiza aspectos de la cultura cubana, mostrando la conexión física y espiritual entre cuerpo y tierra.

La artista documentaba su efímera obra, la cual se deterioraba con rapidez haciendo difusas las líneas que delimitaban las siluetas a través de fotografías en color.



XIV



XV



XVI

2.3.3.3. CHRISTIAN PHILLIPP MÜLLER_ *Green Border*, 1993

Müller es un artista conceptual nacido en 1957 en Biel, Suiza. Reside en Berlín desde 2011. Actualmente es considerado uno de los artistas más importantes de arte contemporáneo conceptual. Sus obras examinan problemas de carácter social jugando con la estética del espacio. Los temas tratados en sus creaciones se basan en el arte, la ciencia y la sociedad.

En 1993, el artista diseña el pabellón de Austria para la Bienal de Venecia, nombrando su obra: *Green Border*. Esta instalación efímera, compuesta de símbolos, dibujos y un vídeo, mostraba al propio Müller en la naturaleza, vestido como un senderista, cruzando ilegalmente las fronteras de varios países europeos como Austria a Italia, Liechtenstein, Alemania, República Checa, Hungría, Eslovenia, hasta Suiza y Eslovaquia.

En esta performance cruzó fronteras, bordes naturales o límites verdes que no se encontraban vigilados. Su vestimenta deportiva, como camuflaje, escondía una simbología codificada que hacía resaltar su afinidad por la naturaleza y librándolo de caer bajo sospechas.

Müller realizó cruces ilegales de fronteras para preguntarse su propio papel durante el proceso: si un artista cruza ilegalmente límites nacionales, ¿es arte o es ilegal?, ¿la libertad de un artista también termina en la frontera?

Esta performance tuvo más de un incidente policial cuando se encontraba atravesando la frontera de República Checa, con la consecuente prohibición de la entrada del artista al país en los siguientes tres años.

En este proyecto de performance el artista detalla en un mapa militar de itinerario u hoja de ruta, el medio de transporte utilizado y el tiempo transcurrido, los puntos de partida, las zonas de peligro, el nivel de dificultad y el camuflaje utilizado. Müller no se mueve exclusivamente en la frontera entre arte e ilegalidad, si no, a su vez, se rebela contra el papel del arte representativo e idílico y el sentimiento nacional asociado al territorio en el que te desenvuelves.



XVII



XVIII

2.3.4. COMUNICACIÓN



Las continuas innovaciones formales y estéticas originadas por el Land Art, precipitaron una serie de investigaciones sobre el medio ambiente entendiéndolo como contenedor de realidades socio-políticas.

Estos artistas conciben la naturaleza como un lienzo en blanco o como una fuente infinita de recursos explotables. De esta manera, exploran el entorno natural como un sistema dinámico e interactivo buscando paralelismos con la estructura social y política y su inevitable impacto mutuo.

El alcance de las transformaciones emprendidas por algunas artistas feministas llegó también a abarcar cuestiones relacionadas con el medio ambiente. Las obras creadas demostraban como las relaciones humanas con el entorno natural están basadas además de la propia percepción y el placer, en la explotación y la destrucción.

El desarrollo industrial, la expansión urbana, el mercado agrícola y la intervención científica en los procesos naturales se perciben como causas de la contaminación ambiental y la alienación social del momento.

Por tanto las obras generadas a partir de estos pensamientos inconformistas mantienen el carácter experimental de las categorías anteriores comprendiendo desde creaciones escultóricas hasta performance.

Estas obras artísticas por tanto ofrecen respuestas que combinan críticas y estrategias prácticas para la consideración de todo individuo.

2.3.4.1. MIERLE LADERMAN UKELES_ Maintenance Art, 1973

Traducido por el autor:

“Soy una artista. Soy una mujer. Soy esposa. Soy madre. Hago muchísimo la colada, limpieza, cocinar, renovar, asistir, preservar, etc. Además, (hasta ahora, separadamente) hago arte. Ahora, simplemente haré todos estos trabajos diarios de mantenimiento, y concienciar, a través de su exhibición, como arte. Viviré en el museo y haré lo que hago habitualmente en casa con mi marido y mi hijo durante la exhibición. (¿Verdad?, y si no queréis que esté por allí de noche, vendré cada día). Haré todas estas cosas como actividades públicas de arte: fregaré y enceraré el suelo, desempolvaré todo, limpiaré las paredes, [...] cocinaré, invitaré a gente a comer, acumularé y planearé qué hacer con los desperdicios.

El área de exhibición puede parecer estar vacía de arte, pero se mantendrá abierta al público.” _ Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Manifesto*

“I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately I do Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. I will live in the museum and I customarily do at home with my husband and my baby, for the duration of the exhibition. (Right? or if you don't want me around at night I would come in every day) and do all these things as public Art activities: I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (floor paintings, dust works, soap- sculpture, wall-paintings) cook, invite people to eat, make agglomerations and dispositions of all functional refuse.

The exhibition area might look empty of art, but it will be maintained in full public view.” _ Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Manifesto*

Ukeles nació en Denver, Colorado en 1939. Es una artista residente en Nueva York, es conocida fundamentalmente por sus creaciones artísticas basadas en el feminismo militante a través de la idea del proceso como arte conceptual, realizando performance que tratan la domesticidad y el mantenimiento cívico.³

En 1969 escribió el *Maintenance Art Manifesto* como propuesta para la exhibición “CARE”, manifiesto donde la artista desafiaba el papel doméstico de la mujer, proclamándose a sí misma “maintenance artist” o artista del mantenimiento. A parte de los cuidados domésticos de mantenimiento del hogar, el manifiesto abarcaba desde el mantenimiento público y del medio ambiente, a la denuncia a la contaminación del agua. Sus exhibiciones tenían la intención de concienciar a la sociedad sobre la baja aceptación de las labores hogareñas y los cuidados domésticos, trabajos que para las amas de casa no poseen ninguna ganancia económica. Para Ukeles este concepto de mantenimiento para Ukeles incluía las actividades del hogar que permitían el desarrollo normal de la vida diaria, como la cocina, limpieza y cuidados infantiles. Por tanto en sus performance realizaba las mismas labores que haría en su día a día, involucrando a veces distintos espacios artísticos de interés.

En una serie de 13 performance que se desarrollan desde el año 1973 hasta 1976, limpió la calle de SoHo en Manhattan junto con distintos museos, realizando todas las labores propias de un encargado de mantenimiento.

³ _UKELES, Mierle Laderman, *Maintenance Art Manifesto 1969!* Pág.1

Maria Lederman Ukeles
 A Woman's Home Village
 New York, New York, 1968

Maintenance Art
 Workshop Abstracts, Princeton, NJ, 1968
 Title: "Walking, Tracing, Maintenance" © 1968

Activity 1: Walk several areas of museum plus updates
 These areas:
 • First entrance steps (Coca-Cola)
 • King Court, midday position
 • The Lobby
 • Staircase

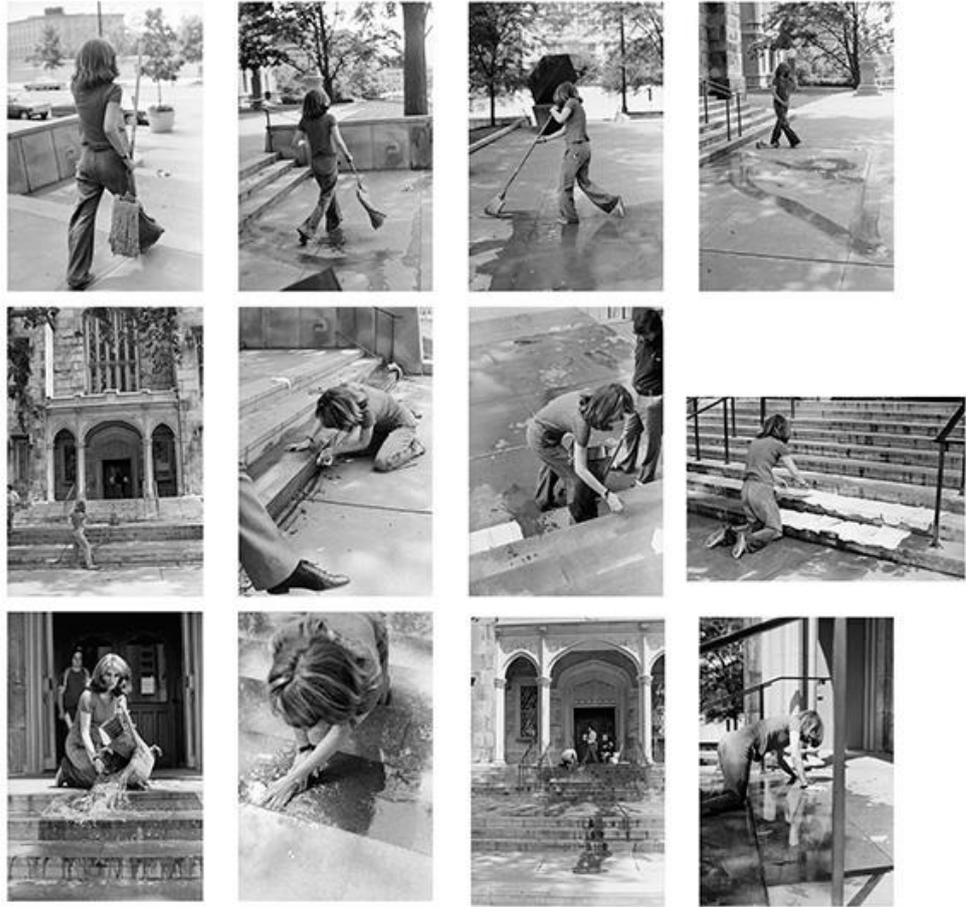
• Walk on people & track it up. Walking (they) will not be the act to create a drawing of steps and what will some people enjoy to be moved

• Research long walking all museum steps. They will still be essential and glad to see the Museum go while they

• Area will be changed with Maintenance Art Group

Dear Spectator,
 The cleanliness of this area is now being maintained as MAINTENANCE ART by Maria Lederman Ukeles, artist. Please feel free to continue on your way right through the "dust painting" as she will be continuing to maintain it this whole day.

Maria Lederman Ukeles



XIX



XX



XXI

2.3.4.2. ALAN SONFIST_ Time Landscape, 1965-1978

Alain Sonfist nació en Nueva York en 1946. Es un artista americano cuya obra se asocia al movimiento artístico del Land Art. Mediante sus obras trata de defender una idea de ecología y sostenibilidad tan necesaria a la hora de encontrar el equilibrio en la convivencia entre el ser humano y la naturaleza. En el Land Art o Earth Art encontró la fórmula perfecta para expresar mediante intervenciones artísticas estos pensamientos fundamentales a la vez que conseguía una alta visibilidad que le ayudaba a estimular la concienciación global ante los problemas de la contaminación y destrucción de espacios naturales.

Time Landscape es una obra paisajística narrativa. Comenzó su ejecución en 1965 en un solar localizado en la esquina formada por el encuentro de las calles Houston y La Guardia Place en la ciudad de Nueva York. Originalmente, este solar con unas dimensiones de 14 x 61 metros se encontraba en estado de abandono y no parecía tener ninguna función en concreto. Sonfist plantó en este descampado repleto de escombros, plantas autóctonas de la zona, recreando la naturaleza que durante un tiempo existía allí antes de la colonización. La escultura fue diseñada para evolucionar de manera continua a la vez que la vegetación crecía. De esta manera, el artista, expresaba la importancia de recuperar zonas de naturaleza autóctona impidiendo que la ciudad perdiera su patrimonio.



Este acto paisajístico ofrece al espectador los tres estados naturales que podemos encontrar en un bosque propio del lugar: una zona de flores y matorrales bajos, un área media de abedules, cedros y florecidos arbustos, y una tercera zona de mayor longevidad en el que se disponen varios ejemplares de cedros. Distintas aves migratorias han convertido la intervención *Time Landscape* en su hogar dentro de la gran ciudad, devolviendo al habitante urbano el contacto con la naturaleza, buscando su integración y queriendo así, buscar la participación ciudadana en temas tan trascendentales como la ecología y el medio ambiente.



XXIII

2.3.4.3. AGNES DENES_ *Wheatfield – A Confrontation*, 1982

Agnes Denes nació en 1931 en Budapest, es una artista conceptual que reside en Nueva York. Ha trabajado en distintos campos artísticos, desde poesía y filosofía, hasta escultura e instalaciones que desarrollan conceptos para la defensa del medio ambiente.

En su obra *Wheatfield*, después de varios meses de preparación, en mayo de 1982 consiguió plantar un campo de trigo de dos acres (90m x 90m) en un vertedero ubicado en la zona de Manhattan, a dos manzanas de distancia de Wall Street y el World Trade Center, cerca de la estatua de la Libertad. Doscientos camiones transportaron tierra hasta el área para la excavación de 285 surcos a mano, despejando anteriormente la zona de residuos y piedras. Las semillas fueron plantadas manualmente y los surcos tapados con abono. Se llevó a cabo una labor de mantenimiento y cuidado de la zona durante cuatro meses, se implantó un sistema de irrigación y se desmalezó. El 16 de agosto se realizó la siega y se cosechó unos 450 kg de saludable trigo.



XXIV

Con esta acción de plantar y cosechar un campo de trigo en pleno contexto urbano, Denes centró la mirada en los recursos humanos y en distintas inquietudes ecológicas. La paradoja de cultivar trigo en un área de terreno con un coste tan elevado debido a su ubicación, produjo una reflexión hacia el hambre y la mala administración de recursos que afecta a algunas partes del mundo mientras otras prosperan. Parte del trigo recolectado fue expuesto en distintos países a través de una exhibición titulada: "Muestra de arte internacional para el fin del hambre en el mundo" con

el objetivo de mostrar los conceptos adquiridos a raíz de la intervención sobre el contexto territorial desarrollada por Agnes Denes.



XXV

2.4. LAND ART Y ARQUITECTURA

El proceso de creación de una obra reconocida como Land Art requiere o bien, de la exploración errante en busca de lugares inhóspitos o residuales en los que su propia percepción refleje una serie de conceptos, o la utilización en el contexto urbano de zonas en estado de abandono o disfuncionales. En el primer caso las intervenciones llevadas a cabo se realizan para potenciar la idea de esos conceptos que el propio paisaje transmite, mientras que con la utilización de tejidos urbanos se produce una respuesta crítica o denuncia a distintos ideales socioculturales o ecológicos. Estas transformaciones artísticas de la corteza terrestre utilizando espacios ausentes de signos de historia y civilización como son los desiertos o los *terrain vagues* de las periferias urbanas, marcan el punto de encuentro entre arquitectura y paisaje.

El Land Art es producto de la confrontación de la escultura con sus propios límites, una experimentación en el que dejaba de ser representada a través del objeto estático expositivo, buscando de esta manera la acción y el espacio en el que se ejerce esa acción. En el caso de la arquitectura, se delimitaría el espacio para desarrollar esa acción que consistiría en vivir o habitar. Con la nueva estética artística surgida en la década de 1960 se trató de categorizar cada obra creada etiquetándola a raíz de su construcción o elaboración. Como es de esperar esta catalogación se volvió muy compleja, ya que estas nuevas creaciones artísticas estaban formadas por: desperdicios amontonados en la superficie terrestre, o toneladas de tierra excavada en el desierto, o hendiduras que formaban marcas en el paisaje llevadas a cabo por distintas herramientas o maquinarias, o dibujos trazados en el suelo con tiza. El término escultura pronto empezó a quedarse pequeño para designar a toda esta multitud de nuevas obras cuyos criterios de elaboración se alejaban unas de otras. Por muy frenéticos que sean los intentos de búsqueda de diversas influencias históricas tales como Stonehenge o las líneas de Nazca para su justificación, de ningún modo podemos entender las creaciones propias del Land Art como una evolución de estos referentes históricos, ya que, ni siquiera estos mismos entran en lo que conocemos como escultura.

Una escultura como tal, es una representación conmemorativa concebida para ocupar un lugar concreto, expresando simbólicamente el significado o uso de ese lugar. Es una categoría artística históricamente limitada y con su propia serie de reglas que no están abiertas a demasiados cambios. Normalmente, las esculturas son figurativas y poseen un pedestal que comprende una parte fundamental de la misma ya que vincula la obra con su lugar de emplazamiento y le da ese carácter representacional intrínseco a las creaciones escultóricas. A lo largo de su evolución, en la escultura modernista se crean nuevas bases en las que se descarta el pedestal, apoyándose sobre sí misma, ganando de esta forma independencia y mostrando los materiales de los que está elaborada. Rosalind Krauss, crítica estadounidense de arte nacida en 1941, define el contexto de la escultura en la década de los sesenta en su ensayo *Sculpture in the expanded field*: " La escultura entró en una tierra de nadie [...] era aquello que, situado encima o delante de un edificio, no era un edificio; o aquello que inscrito en un paisaje, no era un paisaje [...]. En aquellos momentos era la categoría resultante del no-paisaje y de la no-arquitectura [...]. Sin embargo, la no-arquitectura no es más que otra forma de definir el paisaje, y el no-paisaje es, sencillamente, la arquitectura". Rosalind describe así en qué consiste el área de acción en el cual se desarrolla la escultura en estos años. En la parte inferior del diagrama se encuentra la escultura moderna, que surge del binomio no-arquitectura y no-paisaje, mientras que en la parte superior ocuparían lugar los elementos positivos (paisaje y arquitectura) que dan lugar a la construcción de lugares,

éstos serían los laberintos, los jardines japoneses y lugares destinados a los juegos y a las procesiones rituales.

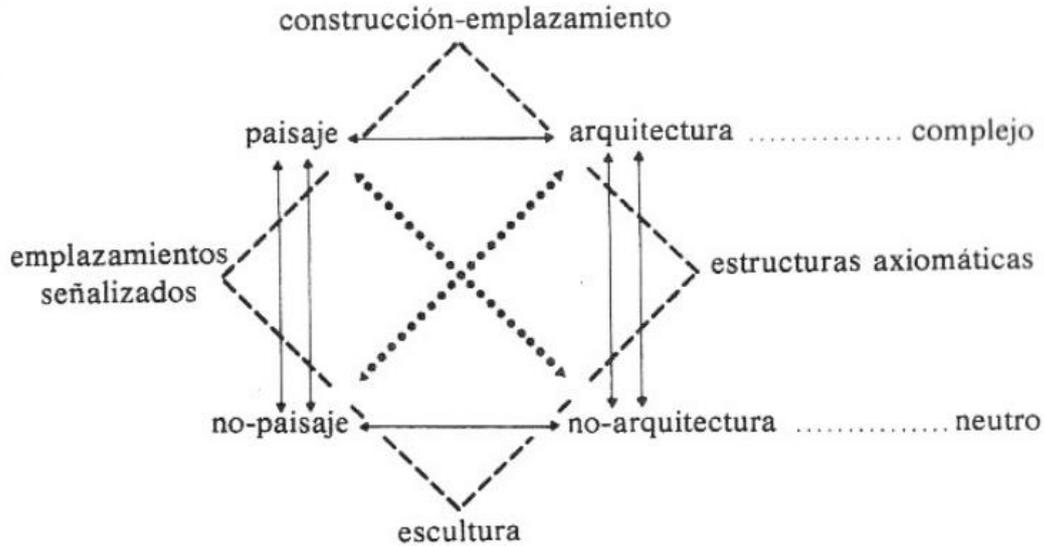


Diagrama I. Problemática de la escultura moderna. Autor: Rosalind Krauss

De esta manera se problematiza el modo en el que categorizamos distintas obras artísticas. El estudio de Rosalind abarca los complejos límites de la escultura moderna, pero las creaciones pertenecientes al Land Art no están sometidas a estos criterios. Las obras de Land Art crean nuevas condiciones que rompen los límites de la escultura modernista, aun teniendo características propias de ella también se vinculan con la arquitectura, el paisajismo y las actuaciones o performance. Se produce, por tanto, una ruptura histórica, en el que combinando los conceptos paisaje y no-paisaje, arquitectura y no-arquitectura, obtenemos obras que surgen de emplazamientos señalizados y estructuras axiomáticas respectivamente. Las manipulaciones físicas del territorio constituyen el principio de obras creadas por artistas como Smithson, Heizer o Nancy Holt, aunque a veces estas manipulaciones se producen a través de marcas no permanentes como en *Depressions* de Michael Heizer o en *Mile Long Drawing* de De María, por ejemplo, o mediante el uso de la fotografía.

En cuanto al campo de acción formado por los conceptos arquitectura-no arquitectura, los artistas intervienen en espacios reales de la arquitectura, utilizando a veces métodos de reconstrucción parcial, y otras a través del dibujo, elementos reflectantes como espejos y vidrios o materia como tierra. Los métodos errantes de los artistas del Land Art no quedan definidos a través de un medio dado (escultura, arquitectura y dibujo) sino más bien en relación con una serie de términos culturales para los cuales cualquier medio es útil como forma de expresión. Esta nueva forma de entender las distintas intervenciones en el territorio ya no se organiza en torno a la definición de un medio dado, en base a su materialidad o su percepción, sino que se organiza a través de una amplia gama de medios dentro de una situación cultural. Estos artistas del territorio entraron en tierra de nadie en su propia disciplina, creando objetos ajenos a la

naturaleza que se oponían al paisaje natural mediante los signos artificiales de la cultura. Estos elementos aun siendo extraños al paisaje, toman posesión del espacio, obligando al espectador a participar y compartir una experiencia que va más allá de lo visible y que afecta, al igual que la arquitectura, a todo su cuerpo en el tiempo y en el espacio.

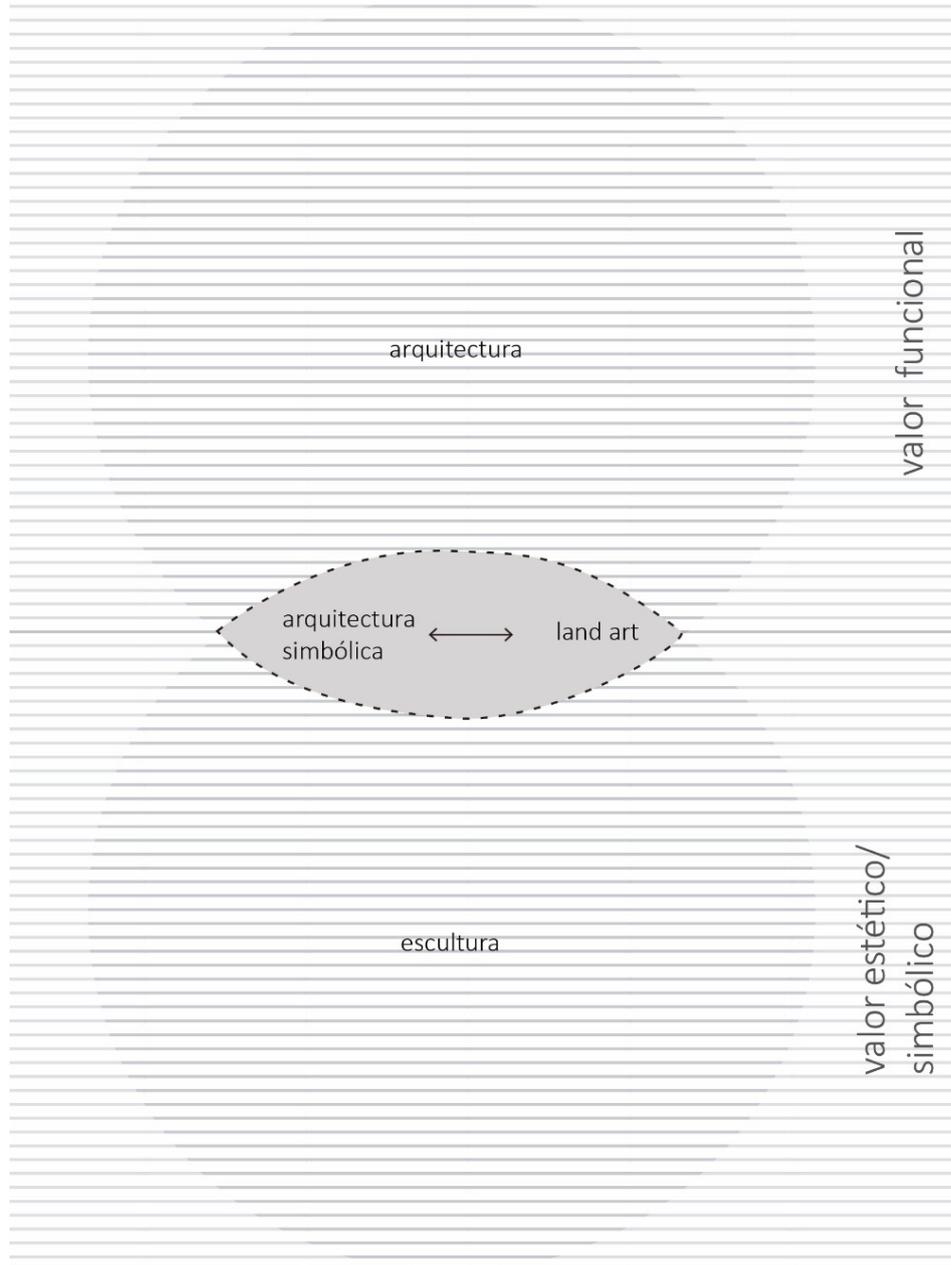


Diagrama II. Descomposición Land Art. Elaboración propia

La histórica división entre arquitectura y escultura (ver diagrama I), proviene al parecer de una división de funciones, en la cual, la arquitectura tendría la función de lugar de restauración, de culto y de reunión, mientras que la escultura tendría la función de mostrar la imagen del hombre y de su relación con entes divinos. Antes de esta división de funciones, la arquitectura y la escultura formaban parte de una misma cosa, compartiendo una función exclusivamente simbólica como la que encontramos en obeliscos, en estatuas colosales y en las pirámides.

Los artistas del Land Art se proponen recuperar esos orígenes en los que arquitectura y escultura se funden, de esta manera se estimulan las cualidades de ambas para expresar de la mejor forma

distintos conceptos. Estas obras, son a la vez escultura y arquitectura, utilizando el territorio de soporte para distintas creaciones abstractas que trascienden lo exclusivamente simbólico. De esta manera estas obras contienen en sí mismas valores escultóricos, arquitectónicos y paisajísticos, sin tender al moldeado del objeto sino a la transformación física del territorio a través de técnicas propias de la arquitectura para la construcción de una nueva naturaleza y la creación de paisajes artificiales.

La superficie de la Tierra durante milenios ha sido transformada a través de la arquitectura por medio de marcas, dibujos y construcciones de capas que reflejan los distintos contextos socioculturales. Los *landartists* a través de acciones primarias como dibujos, excavaciones, recortes, sustracciones y demás, se apropian de los espacios inhóspitos, desprovistos de arquitectura y por tanto de una presencia humana, se trata de vacíos en los que sus obras son las únicas marcas de un paisaje atemporal. El mundo se convierte entonces en un inmenso soporte gráfico preparado para todo tipo de intervención.

Conociendo ya esta vinculación intrínseca de las obras del Land Art con las reminiscencias de la arquitectura del pasado, podemos entender cómo este movimiento influyó en la manera de entender las distintas disciplinas coetáneas. Se puso en crisis la forma de creación artística del momento, quizás demasiado influenciada por la necesidad de reflejar los avances tecnológicos y futuristas, y por la estandarización de los productos que alimentaba el hambre del creciente consumismo. Esta situación alejaba cada vez más al ser humano del entorno natural, tratando de industrializarla, concibiéndola así como un recurso para ser explotado sin control. De esta forma el Land Art ayudó a la recuperación de las relaciones primarias del ser humano y la naturaleza, esto se tradujo en, no sólo una significativa relevancia de la conciencia ecológica y otros aspectos sociales, sino al desarrollo por parte de disciplinas como la arquitectura de una necesidad de experimentación que resolviera la necesidad primaria de la relación con la naturaleza, a la vez que involucraba distintos avances tecnológicos de la época, mejorando entre ambos la calidad del espacio producido.

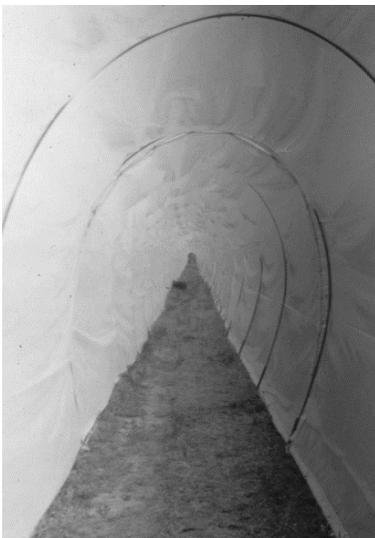
Es el caso de José Miguel de Prada Poole (1938-), arquitecto que desde mediados de los años sesenta, decide abandonar líneas mediocres de la arquitectura pseudo funcionalista que predominaba en Madrid, su arquitectura es el resultado de la aplicación de filosofías occidentales no-europeas, la ecología, las ciencias naturales, la ingeniería experimental o la política. En su estancia en EEUU realiza investigaciones con arquitecturas hinchables aprovechando las posibilidades que la universidad le proporciona. Realiza maqueta y ensayos, y forma parte del equipo de investigación Earthwatch, cuyo propósito general es el de apoyo a proyectos artísticos contemporáneos que tengan lugar en condiciones medioambientales remotas y al mismo tiempo crear una audiencia participativa de entusiastas que lo expandan. Las obras tenían que integrar de manera intencionada, las características astronómicas, geológicas, antropológicas y etnográficas de la región seleccionada. De esta manera, Prada Poole proyectará un pasillo de plástico en nuevo México que se denominaría "río del desierto" en el año 1984, cuya coherencia se articula a través de la obra poética *Coplas a la muerte de su Padre* de Jorge Manrique. Esta construcción se trata de un ensayo material, pero también una acción artística, una arquitectura que siguiendo la línea marcadas por las obras del Land Art posee un límite difuso entre construcción y escultura o instalación. Esta obra sigue la línea desarrollada por el propio autor encaminadas a soluciones de emergencia. La idea de proyecto consiste en la realización de un



XXVI



XXVII



XXVIII



XXIX

pasillo de unos 100 a 200 m construido con lámina de plástico transparente ocupando la superficie de un lugar remoto.

Posteriormente la instalación recibiría el nombre de "Corredor Manrique", y estaría formada por un largo corredor transparente en medio de un paisaje desértico. Como el mismo Prada Poole expone: "Este sería el objetivo principal. Colocar nuestra pieza en el paisaje y referenciarlo. Darle un sentido con nuestra acción y dejar libre el cuerpo y el espíritu para llenarse de sensaciones y evocaciones."

En la memoria del proyecto se define este pasillo como una construcción sin ningún fin más que el de ser un recorrido entre dos puntos. Este camino produce una distorsión en el usuario, ya que al transitar observa, la inexistencia de un objetivo concreto. Una sensación que el mismo autor define como: "el flujo del paisaje que lleva al paisaje", mezclando de esta manera arquitectura, paisaje y poesía.

La construcción se lleva a cabo en apenas un día, la estructura se compone de una serie de arcos realizados con redondos de acero de 12 mm de diámetro, plástico de polietileno, cuerda, alambre y grapas. El pasillo de plástico es

una construcción sencilla que permite ser montado y desmontado fácilmente.

El carácter poético de la obra hace que su construcción quede en un segundo plano, como dice uno de los versos de la obra de Manrique: "Nuestras vidas son los ríos, que van a dar en la mar que es el morir...", evitando la banalidad de utilizar como imagen un curso de agua, Prada Poole prefiere jugar más con el espacio, la luz, los cambios de día y la noche, los reflejos y los sonidos del viento. De esta manera expresa al máximo las cualidades del paisaje que le ofrece el emplazamiento elegido.

Como ya hemos comentado anteriormente, la instalación es difícil de clasificar, existiendo dudas si se trata de un género por sí mismo, o una variante o subgénero, atendiendo sobre todo a sus formas tridimensionales que se expanden por o en el espacio, ocupando tanto el interior o el exterior de un edificio, un jardín, una plaza pública o en medio de la naturaleza. Una instalación, por tanto posee un gran potencial como reflejo de la realidad del mundo en que se encuentra. Gran cantidad de autores no se ciñen a una técnica concreta, cambian según lo que sea necesario para expresar formalmente de la mejor manera el discurso.

Nacho Criado (1943-2010) nacido en Mengíbar en la provincia de Jaén, estudió arquitectura en Madrid. Es considerado una de las figuras centrales del arte experimental español de los últimos 40 años, recibiendo el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2009. Su obra analiza el comportamiento material y la evolución física del objeto de arte, su proceso y los aspectos espaciales. Desarrolla un interés hacia el arte conceptual, cuestionando la relación entre la idea, su materialización formal, el paso del tiempo, el devenir, la identidad y la condición híbrida de la práctica artística. En una de sus obras realizada en el Palacio de Cristal en Madrid, llamada *Piezas de agua y cristal* (1991), propone ocho proyectos donde confluyen las obras con la materialidad de la arquitectura y el estratégico emplazamiento realizando las cualidades del lugar, ante un pequeño lago en el parque del Retiro. En el Palacio de Cristal realiza una de sus piezas, *Umbrá Zenobia*, que se trata de un *site specific work* (obra concebida para un lugar determinado) mostrando su influencia directa con las obras de Land Art. Esta creación se basa en la idea de velar la parte norte del palacio, cubriendo las paredes acristaladas del edificio y favoreciendo el crecimiento de microorganismos, estableciendo un criadero de hongos que refleja el devenir en estado de ruina. Una creación anti-arquitectónica que nace como reflexión sobre la mutabilidad y el uso del tiempo como un material artístico más.

Utilizando las pautas marcadas por el Land Art de la década de los sesenta y conceptos de la arquitectura aplicados a la vida urbana, el artista sevillano Juan Carlos Robles (1962-) comienza a realizar una serie de proyectos fotográficos y videográficos, así como también instalaciones e intervenciones *site specific*. Juan Carlos reflexiona sobre la desterritorialización del espacio urbano y el anonimato del individuo postindustrial, abarcando desde el surrealismo al situacionismo. Una de sus obras, como la estación de metro *Las Vegas*, fue instalada en la plaza San Francisco de Sevilla en 2002, haciendo, además, una fuerte referencia a uno de los barrios marginales y mal conectados de la ciudad, haciendo un guiño al metro que por aquellos años se empezaba a construir en Sevilla.

Continuando con la línea de experimentación y trabajo que desarrollan Criado y Juan Carlos Robles, Gonzalo Puch (1950-) artista también de origen sevillano realiza creaciones artísticas multidisciplinares en las que combina: fotografía, instalación y video. Su obra ocupa y se expande en el espacio, creando situaciones en ambientes neutros que luego registra fotográficamente y presenta en impresiones fotográficas en color de gran tamaño. Sus temas se relacionan con diversas materias académicas tradicionales, centrándose recientemente en el paisaje inmediato abordando problemáticas ambientales. Puch interviene en el espacio, con o sin personajes, para convertirlos luego en una fotografía. Su trabajo, por tanto, está sustentado en una escenificación de las relaciones del artista con su realidad individual y social, y a su vez, con su entorno natural. En la serie *Falsos Soles* (2015), el artista inserta construcciones imposibles, híbridas de sistemas de andamiajes y estructuras de aspecto frágil y efímero, como la propia vida. Al igual que los artistas del Land Art, Puch utiliza el paisaje exprimiendo su carácter escenográfico y monumental, aunque utilizando técnicas de actualidad, realizando una serie de intervenciones de forma digital que manipula el paisaje.



XXX



XXXI



XXXII



XXXIII



XXXIV

En estos escenarios naturales, a veces incrusta fragmentos urbanos produciendo recreaciones icónicas y estereotipadas de ciertos símbolos de la huella que el Hombre ha dejado desde el principio de su existencia en el mundo que habita, desde zonas cultivadas hasta basureros. Su aspecto inestable nos evoca ruina y la imposición de nuevas configuraciones territoriales que amenazan el equilibrio del medio.

De la misma manera la instalación de objetos en el espacio haciendo referencia a lugares externos creando un diálogo confuso entre interior-exterior se desarrolla en la obra de artistas contemporáneos como Olafur Eliasson (1967-) y Jorge Perianes (1974-).

Olafur nació en Copenhague, es un artista danés conocido por sus instalaciones a gran escala, utilizando materiales propios de la naturaleza, luz y agua, y por sus juegos con elementos como la temperatura del aire para sorprender al espectador, haciéndole a su vez participante de la obra. El artista colabora en muchas de sus creaciones con arquitectos para su desarrollo. En su obra *Riverbed* (2014), es una obra de *site specific* que se desarrolla a lo largo de toda el ala sur del museo. Una cuidadosa superficie de rocas que actúa de lienzo en el suelo del museo, creando un entorno fabricado por el hombre pero de aspecto natural que incluye el paso de un río con agua en movimiento. La instalación ofrece al espectador la opción de recorrer distintos caminos que conectan el conjunto de la obra. Anteponiéndose así al tradicional camino por las salas de exposición, en este caso, cada visitante como si estuviera en un espacio natural podrá encontrarse con capas de tierra inestable o rocas sueltas. Eliasson crea una obra de Land Art en un espacio interior que rememora un antiguo jardín escultórico que se ubicaba en esa zona del museo en 1982.

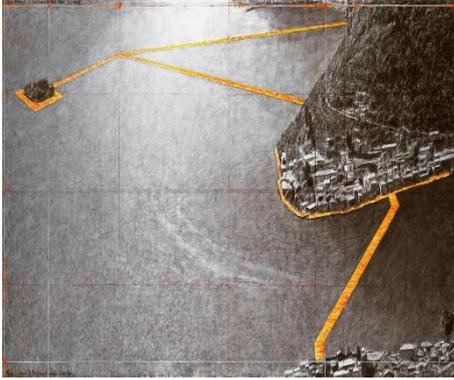
Jorge Perianes nació en Vigo en 1974, licenciado en bellas artes cuya obra comprende instalaciones en las que hace un ejercicio sobre el espacio abierto, tratando de aunar en un solo golpe de vista una situación de contrarios, en la que los distintos proyectos consiguen mostrar su estructura más íntima. En su instalación *Sin título* (2008) Perianes crea un montículo de tierra de unas dimensiones de 480 x 1010 x 510 cm imitando una porción de terreno natural que ha sido seccionada generando una realidad confusa en la que el concepto de naturaleza aparece confrontado por la idea de manipulación por parte de la acción del hombre.

Los elementos utilizados en las instalaciones comentadas derivan de una sociedad industrial, consumista y tecnológica, que estimulan la creación de atmósferas contradictorias que reflejan a veces una crítica social, y otras, una necesidad de recuperación contacto con el entorno natural.

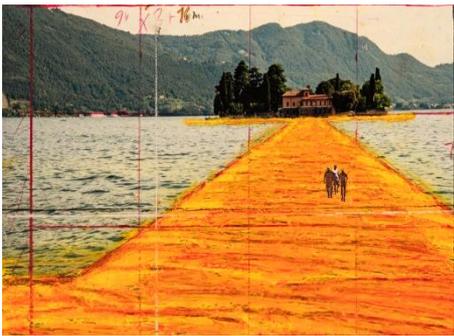
El Land Art continúa desarrollándose actualmente, y gracias a los avances tecnológicos ha conseguido alcanzar un nivel técnico que permite la realización de instalaciones en las que el valor arquitectónico resalta, creando espacios cercanos a la ficción, como es el caso de *The Floating Piers* (2016) obra de Christo (1935-) y Jeanne-Claude (1937–2009), figuras artísticas emblemáticas en el desarrollo de instalaciones artísticas ambientales propias del Land Art. Antes del fallecimiento de Jeanne-Claude, el matrimonio de artistas proyectó una serie de intervenciones en el paisaje que irían dando forma en los años posteriores. Christo retomó el proyecto en el año 2014, en el cual propone la creación de una pasarela de 3 km de longitud envuelta en 100.000 metros cuadrados de tela amarilla y un sistema de muelles flotantes compuesto por 220.000 cubos de polietileno de alta densidad. La instalación se ubica en el lago Iseo, que se encuentra a 100 km de Milán y a unos 200 km de la ciudad de Venecia. Este gran elemento transforma el paisaje conectando distintos puntos de referencia de la zona, generando la posibilidad de pasear sobre las aguas del lago a través de caminos ondulantes por el movimiento de las olas.



XXXV



XXXVI



XXXVII



XXXVIII



XXXIX

3. CONCLUSIONES. EXPERIENCIA PERSONAL

Después de este análisis de la trayectoria de diversos artistas, todos pueden describirse a su vez, como, arquitectos del espacio y escultores que moldean la superficie terrestre, que han utilizado la transformación del paisaje como medio artístico para expresar distintos conceptos que reflejan el pensamiento de la sociedad del momento. Estudiando y observando las obras del movimiento del Land Art, he utilizado datos visuales relacionados con la forma, la técnica, la ejecución y los distintos referentes que ayuden a entender mejor la complejidad del proceso creativo y los conceptos que se ven reflejados en cada una de ellas.

De esta manera, introduciendo el complejo concepto de Land Art mediante la aproximación a través de distintos puntos de vista y a través del desarrollo del contexto histórico, nos ayuda a comprender mejor el origen y el impacto que ocasionó al mundo del arte, en particular, y a las respectivas consecuencias de la forma de vida del ser humano con el medio, en general.

Los modelos tradicionales del arte se pusieron en crisis a raíz de la aparición de la figura del artista Marcel Duchamp, quien marcó la ruptura de los modelos tradicionales, fundando las bases de nuevos movimientos que afectaban al entendimiento de la pintura, escultura y arquitectura. El Land Art como producto de esta ruptura además del marco cultural y social de la época contribuye al distanciamiento del objeto artístico de su concepción más tradicional, rompiendo los límites creados en el pasado e integrando técnicas de diversas disciplinas.

A través de este trabajo de investigación, hemos podido entender la relevancia de la participación del espectador en cada una de las obras creadas por los *landartistas*. Al visitar una de estas creaciones se trasciende el simple acto de observar, dando lugar a la necesidad de experimentación a través del acto de recorrer, el acto de caminar, el acto de tocar, de oler, y un largo sin fin de verbos que involucran el concepto de formar parte de ella y que generan, a su vez, movimiento, convirtiendo la obra en un lugar donde desarrollar distintas acciones que se prolongan a lo largo de la duración de sí misma. Por tanto, estas instalaciones no se pueden considerar como un objeto acabado, resultado de acciones terminadas, restos o reminiscencias de la acción finalizada de los artistas, ya que, cuando una obra deja de inducir esa serie de acciones al espectador, se convierte en un objeto para ser contemplado. Un objeto estático.

A lo largo de la realización de este trabajo, en cada uno de mis paseos o deambulaciones por los distintos lugares que me encontraba, dentro o fuera de la ciudad, trataba de localizar distintas marcas en el paisaje, ya fueran naturales o resultados del ser humano a través de medios mecánicos o no. Estas marcas actuarían como referencia en el territorio, aun siendo a veces casuales, me ayudaban a establecer una conexión entre los conceptos: arquitectura, paisaje, territorio.

Desde el recorrido dibujado sobre la arena por el movimiento de una barca hasta la orilla, creando un juego de hendiduras en la superficie de la playa concluyendo en el límite del agua; hasta la pista de aterrizaje de la base militar, ubicada en la zona de Tablada, que actúa como marca del paisaje, desarrollada por medios mecánicos, produciendo una interrupción del territorio natural generando un límite artificial. Ambas marcas pueden ser consideradas como gestos de Land Art aun siendo tan distintas. Una como construcción negativa basada en el aplastamiento de la arena y por tanto, no materia, que podríamos comparar con la obra de Richard Long, *A line made by walking* (1967), en el que el propio paso del artista a través de la maleza acaba dando lugar a una línea.



XL



XLI



XLII



XLIII

La materialidad, en el caso de la pista de aterrizaje de Tablada, nos recuerda a una de las obras del famoso artista minimalista Carl Andre, *Steel line for Professor Landois* (1977), en la que unas chapas de acero de idénticas dimensiones, se encuentran alineadas interceptando el espacio y creando un lugar que invita a ser recorrido. Ambos elementos lineales, ya sean recorridos por personas o máquinas, de mayor o menor tamaño, producen las mismas sensaciones al ser contemplados. De esta manera, observamos como en distintos contextos muy alejados de la realidad norteamericana de los años sesenta, a través de un ejercicio de análisis y contemplación podemos encontrar formas artificiales o naturales que nos evocan distintos conceptos propios de las obras de Land Art.

Tal como he comentado anteriormente, a través de este trabajo he querido demostrar como en la ideación, el desarrollo y ejecución de cada una de las distintas obras aquí analizadas existe, en gran parte, arquitectura. Son arquitectura.

Para finalizar el trabajo he querido desarrollar un proyecto siguiendo la línea de trabajo estudiada a modo de experiencia personal. La intervención recibe el nombre de "5x8".

5 x 8



El emplazamiento en el que se lleva a cabo la intervención se encuentra al sur de la ciudad de Sevilla. Se trata de una lengua de tierra situada entre dos brazos de agua: una formada por la dársena del río Guadalquivir o canal de Alfonso XIII, que corresponde con el antiguo cauce del río, y el otro, situado al este, se trata del brazo ciego del abandonado proyecto para el canal Sevilla – Bonanza. Consiste en un espacio periurbano de carácter indefinido, entre espacio natural y vacío, que se presenta como un medio natural de ribera pero con cierto grado de artificialidad.

Esta superficie de terreno originada a través de la transformación humana del territorio, ya sea por la creación de la dársena controlada por la reciente esclusa o el fallido intento del nuevo canal, da lugar a una porción de tierra cuya situación disfruta de un paisaje natural abrazado por las aguas del río, y con vistas que originan un singular collage formado, al norte, por zonas rurales de Tablada, industrias portuarias en los márgenes del río, obras monumentales como el puente del V Centenario y edificaciones de la ciudad que enmarcan el paisaje. Mirando hacia el sur podemos apreciar la ocupación de parte del territorio por una gran fábrica de semillas.



XLV



XLVI

El estado en el que se encuentra esta lengua de tierra, con tan gran potencial como espacio natural para actividades relacionadas con el ocio al aire libre, es decadente. Su ubicación estratégica, lejos del control de la ciudad, está siendo aprovechada por algunas personas para la celebración de distintos eventos furtivos que generan enormes cantidades de residuos como plásticos, botellas y latas que ocupan la mayor parte de la superficie, creando un paisaje residual que se asimila a un vertedero, cuyos principales habitantes son los insectos. Esta delicada situación propicia el estado de abandono del lugar perdiendo las cualidades naturales del espacio, prolongando en el tiempo su estado de *terrain vague*.

La intervención propuesta es una respuesta crítica hacia el estado de disolución en el que se encuentra este singular espacio. Siguiendo las características propias de las obras pertenecientes al Land Art, he utilizado como materia principal de la obra restos de elementos que forman parte del lugar, en este caso he optado por la reutilización de residuos que ocupan la mayor parte de la superficie, como son los botellines de vidrio.

He utilizado unos 160 botellines de cerveza en total, todas recolectadas dentro de un área inferior a unos dos mil metros cuadrados.

A través de la creación de una retícula de 5 x 8 unidades, teniendo como módulo un grupo de cuatro botellines, generamos 40 agrupaciones que se expanden en el territorio mediante un orden impuesto. Esta retícula coloniza el espacio, apropiándose de él y convirtiéndose en una referencia en el paisaje. Al contemplar la obra, nos induce el recuerdo de lo que podría ser un cementerio de residuos.

Debido a la planeidad del territorio, la instalación puede ser vista desde la carretera de acceso a la lengua de tierra. Esta marca artificial parece proponernos la aproximación hacia la misma, generando un recorrido a través del lugar.

Esta obra de interés ecológico nace como denuncia del estado lamentable en el que se encuentra este espacio, y el beneficio que tendría su recuperación para la regeneración del tejido natural que lo configura, pudiendo ser disfrutado por todos, para la realización de todo tipo de actividades de exterior.



XLVII



XLVIII



XLIX

4. ANEXO DE IMÁGENES

- I. <http://www.actualidadviajes.com/las-lineas-de-nazca-tesoro-en-peru/>
- II. Michael Heizer, *Circular Surface Planar Displacement Drawing / 90° Vertical Planar Rotary*, 1970. Photos ©Gianfranco Gorgoni – Michael Heizer <http://socks-studio.com/img/blog/Michael-Heizer-Circular-Surface-Planar-Displacement-Drawing-04.jpg>
- III. BUTLER, Cornelia H, *On line: Drawing through the twentieth century*, pp. 122
- IV. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/16/71/ef/1671ef0a049b0f330357cb150bf95046.jpg>
- V. *Negative Board*, 1968, Imagen extraída de: Land and environmental art, pp. 48
- VI. *Circular Surface Planar Displacement Drawing*, 1970, Imagen extraída de: Land and environmental art. pp. 194-201
- VII. Michael Heizer, *Circular Surface Planar Displacement Drawing / 90° Vertical Planar Rotary*, 1970. Photos ©Gianfranco Gorgoni – Michael Heizer <http://socks-studio.com/img/blog/Michael-Heizer-Circular-Surface-Planar-Displacement-Drawing-07.jpg>
- VIII. *Windows 2, Matchdrop*, 1969, Imagen extraída de: Land and environmental art, pp. 125
- IX. http://1.bp.blogspot.com/_E_dDmmPkEcY/TQMsoVXW2MI/AAAAAAAAUA/vDdqSiu5_l/s1600/heizer_dissipate.jpg
- X. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/71/54/0a/71540a0c3d26830a97450453bb693c74.jpg>
- XI. http://clui.org/sites/default/files/ludb/ut/6625/61_29.jpg
- XII. https://artappreciation101.files.wordpress.com/2011/06/dem_thelightningfield1977-cliett.jpg
- XIII. Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 2 panels 51,5 x 76,5 x 2 cm, 1 panel 15 x 77 2 cm http://www.arndtfineart.com/website/artist_11985?idx=o
- XIV. MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*, Barcelona, Polígrafa, 1996, pp. 72
- XV. MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*, Barcelona, Polígrafa, 1996, pp. 69
- XVI. MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*, Barcelona, Polígrafa, 1996, pp. 71
- XVII. http://www.christianphilippmueller.net/cms/content/01-works/Green-Border/green_border.jpg
- XVIII. <http://www.qubik.com/zr/wp-content/uploads/2011/07/christian-philipp-muller.jpg>
- XIX. Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, 1973. 12 black and white photographs, 2 text panels, 16 x 20 inches. www.feldmangallery.com
- XX. http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/images/large/kc_femart_ukeles_82.jpg
- XXI. http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/images/large/kc_femart_ukeles_81.jpg
- XXII. <http://photos1.blogger.com/blogger/136/3132/1600/sonfitalan-viewofthetimelandscape-1978.jpg>
- XXIII. http://www.alansonfist.com/uploads/landscapes_time_landscape/004.jpg
- XXIV. <http://www.agnesdenesstudio.com/img/works7/works7.jpg>
- XXV. <http://www.agnesdenesstudio.com/img/works7/works7.jpg>
- XXVI. http://3.bp.blogspot.com/_tpF2_7rzFMU/SPT4jgN-Jkl/AAAAAAAAA9Q/Zjcd3JYums8/s400/instant01.jpg
- XXVII. PRIETO GONZÁLEZ, Nuria, (Tesis) *La arquitectura de José Miguel de Prada Poole. Teoría y obra*. pp 122

5. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y REVISTAS

_BEUYS, Joseph, *Joseph Beuys: Ensayos y entrevistas*. Edición a cargo de Bernd Klüser. Madrid, Síntesis, 2006.

_BUTLER, Cornelia H, *On line: Drawing through the twentieth century*. Nueva York, Museo de Arte Contemporáneo (MoMA), 2010.

_CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

_CASEY, Edward, *Earth-mapping: artists reshaping landscape*. Minneápolis, Universidad de Minnesota Press, 2005.

_CELANT, Germano, *Michael Heizer*. Traducido del italiano por Stephen Sartarelli. Milán, Fondazione Prada, 1997.

_DEBORD, Guy, *Teoría de la deriva*. Traducción extraída de Internacional situacionista vol.1: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

_DELL, Simon, *On location: Siting Robert Smithson and his contemporaries*. Editado con contribución de Alistair Rider y William Wood. Londres, Black Dog, 2008.

_HEIZER, Michael, "The Art of Michael Heizer" en: *Artforum*, Diciembre, 1969.

_HORODNER, Stuart, *Walk ways*. Nueva York, Independent Curators International, 2002.

_KASTNER Jeffrey & WALLIS, Brian, *Land and Environmental Art (Themes and Movements)*, Nueva York, Phaidon Press, 1998.

_KRAUSS, Rosalind E, *Pasajes de la escultura moderna*. Traducción por Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Ediciones Akal, 2002

_KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge, MIT, 2004.

_LAILACH, Michael, *Land Art*. Koln, Taschen, 2007.

_MATRIX. *Making space: women and the man-made environment*, Londres, Pluto Press, 1985.

_MEDINA, Cuauhtémoc, *Francis Alys*. Londres, Phaidon Press, 2007.

_MOURE, Gloria. *Urban configurations*, Barcelona, Polígrafa, 1994.

_MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*, Barcelona, Polígrafa, 1996.

_PICÓ VALIMAÑA, *Robert Smithson: aerial art*. Sevilla, Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 2013.

_RAQUEJO GRADO, Tania, *Land Art*. Madrid, Nerea, 2008.

_RIDER, Alistair, *Carl Andre: things in their elements*. Madrid, Phaidon Press, 2011.

_SMITHSON, Robert, *Robert Smithson: the collected writings*. Edición a cargo de Jack Flam. Los Angeles, Universidad de California Press, 1996.

_SUDERBURG, Erika (Editora) *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

_TODOROV, Todor, *Elemental Sculpture: Theory and Practice*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

_AVENDAÑO SANTANA, Lynda E, (Tesis) *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas*.

_BARBANCHO, Juan Ramón, *El arte actual en el "Campo expandido"*.

_DICKSON, Andrew, (Catálogo) *Earth Art*, Universidad de Cornell.

_KRAUSS, Rosalind, (Ensayo) *La escultura en el campo expandido*.

_PRIETO GONZÁLEZ, Nuria, (Tesis) *La arquitectura de José Miguel de Prada Poole. Teoría y obra*.

_SMITH, Tony, Entrevista en la revista Artforum.

_UKELES, Mierle Laderman, *Maintenance Art Manifesto 1969!* Propuesta para la exhibición "CARE".

FUENTES WEB

_<http://www.christianphilippmueller.net/>

_<https://cartografiarussafa.wordpress.com/2-los-mapas-como-experiencia/>

_<http://arqueologiadelfuturo.blogspot.com.es/2008/10/la-ciudad-instantnea-1972-jos-miguel-de.html>

_<http://www.rolublog.com/2011/06/boundary-border-frontier-share-the-sense-of-that-which-divides-one-entity-or-political-unit-from-another-boundary-in-reference-to-a-country-city-state-territory-or-the-like-boundary-can/>

_<https://placesjournal.org/article/the-highway-not-taken-tony-smith-and-the-suburban-sublime/>

[_http://www.efimeras.com/wordpress/?tag=desmontable&paged=2](http://www.efimeras.com/wordpress/?tag=desmontable&paged=2)

[_http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0005](http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0005)

[_https://artappreciation101.wordpress.com/2011/06/16/walter-de-maria-the-lightning-field/](https://artappreciation101.wordpress.com/2011/06/16/walter-de-maria-the-lightning-field/)

[_http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html](http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html)

[_http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/2003/10/03/056.html](http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/2003/10/03/056.html)

[_http://www.alansonfist.com](http://www.alansonfist.com)

[_http://socks-studio.com/2012/07/04/how-to-earthwork-an-exhibition-space-interiors-land-art-experiences/](http://socks-studio.com/2012/07/04/how-to-earthwork-an-exhibition-space-interiors-land-art-experiences/)

[_http://greenmuseum.org/c/aen/Issues/denes.php](http://greenmuseum.org/c/aen/Issues/denes.php)

[_http://www.portlandart.net/archives/2009/03/the_black_squar.html](http://www.portlandart.net/archives/2009/03/the_black_squar.html)

[_http://greg.org/archive/2014/03/10/a_report_from_the_las_vegas_piece_junket.html](http://greg.org/archive/2014/03/10/a_report_from_the_las_vegas_piece_junket.html)

[_http://arquitecturadefpaisaje.blogspot.com.es/2008/08/land-art.html](http://arquitecturadefpaisaje.blogspot.com.es/2008/08/land-art.html)

[_http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nacho-criado-piezas-agua-cristal](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nacho-criado-piezas-agua-cristal)

[_http://www.arsoperandi.com/2012/12/andarse-por-las-ramas-nacho-criado-en.html](http://www.arsoperandi.com/2012/12/andarse-por-las-ramas-nacho-criado-en.html)

[_http://www.30y3.com/gonzalo-puch-a-temporary-garden/](http://www.30y3.com/gonzalo-puch-a-temporary-garden/)

[_http://www.gonzalopuch.com/](http://www.gonzalopuch.com/)

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

[_CRUMP, James, *Troublemakers: The story of Land Art*, 2015.](#)

[_SCHUM, Gerry, *Land Art*, Berlin, 1969.](#)