

# CONSTRUYENDO LO EFÍMERO

Universitat Politècnica de València, UPV  
Facultat de Belles Arts de Sant Carles

## **CONSTRUYENDO LO EFÍMERO**

Una aproximación en torno al espacio y  
tiempo en el land art.

TFM tipología 4. **ADRIÁN SANCHIS NAVARRO**  
Dirigido por Dra. **MARÍA PILAR CRESPO RICART**  
Valencia, Septiembre 2018



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València





## RESUMEN

Proponemos un estudio que pretende revisar y ahondar en los conceptos de temporalidad y ocupación espacial como componentes que intervienen en nuestra práctica escultórica tanto en forma como en actitud. Su búsqueda como elementos artísticos pasarán a formar parte de las obras, prestando atención a la relación que se establece entre el objeto artístico incorporado y el espacio de la intervención, mediante la acción, interacción y competencia entre los distintos agentes. Este estudio se lleva a cabo apoyándonos bajo una fundamentación teórica de numerosos referentes y obras artísticas bajo la denominada corriente land art, analizando las fuentes del movimiento que surgió en la década de los años sesenta simultáneamente en Estados Unidos e Inglaterra, y que ha sido fundamental para el desarrollo de la producción personal.

Y en este desarrollo, mostramos y enfatizamos la importancia de la experiencia vivida, la procesualidad del acto, la poética del material, la práctica de recorrer un espacio o andar como metodología de trabajo y la documentación de los proyectos como un “todo” integrante que *construye la obra*, y que hemos recogido bajo el título de la investigación: *Construyendo lo efímero*.

### **PALABRAS CLAVES.**

Land art, Naturaleza, Espacio, Tiempo, Experiencia, Intervención, Efímero, Caminar.



## ABSTRACT

We are proposing a study that pretends to review and deepen into the concepts of temporality and spacial occupation as components that intervene in our sculptural practice, both in form and attitude. The search as artistic elements will pass to take part of the works, paying attention to the relationship established between artwork incorporated and intervention space, through action, interaction and competence amidst the different agents. This study takes place supporting ourselves under a theoretical foundation of many referents and artworks under the land art named current, analyzing the movement arised in the 70's decade simultaneously in the United States and England, and that has been essential to the development of the personal works.

And in this development we show and emphasize the importance of lived experience, the making of the act, the poetry of the material, the practice of wandering or walking as a working methodology and the documentation of the projects as an “everything” constituent that builds the work, and that we have collected under the title of the investigation: Building the ephemeral.

### **KEY WORDS.**

Land art, Nature, Space, Time, Experience, Intervention, Ephemeral, Walking.



## AGRADECIMIENTOS

A mis *padres* y *Gemma*, por brindarme la oportunidad de poder desarrollarme personal y artísticamente, mostrando en todo momento vuestro interés por lo que hago. Gracias. Habéis sido un apoyo fundamental.

A *Santi*, por ser mi compañero y aliento a lo largo de este recorrido que empezó ya hace algunos años, por creer en mis proyectos y ayudarme a llevarlos a cabo. Gracias por tu comprensión y cariño.

A *Pilar* y *Pepe*, por enseñarme el paisaje enguerino contribuyendo a desarrollar mi actitud exploradora del tiempo y el espacio.

A *Cooper*, por nuestros paseos por la huerta de Burjassot.

A mi directora *Pilar*, por proporcionarme todos sus conocimientos, ponerlos encima de la mesa del despacho y hacerme entender qué significa la palabra experiencia.

Gracias a todos por ayudar a *Construir lo efímero*.



# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	11
---------------------	----

## BLOQUE UNO

<b>1. Del objeto a la experiencia. El carácter procesual de la obra</b>	17
1.1 La expansión de la noción de escultura	19
1.2 Salidas al campo. El espacio y tiempo vivido.	
El viaje de Tony Smith	26
1.2.1. El recorrido: Robert Smithson	30
1.2.2. El arte como experiencia: Hamish Fulton	33
1.3 Materialización de la experiencia	35
<b>2. La temporalidad y la ocupación espacial</b>	39
2.1 Aproximación al término “naturaleza”	41
2.2 Naturaleza como materia, soporte y acción	43
2.2.1. El fluir del tiempo: Andy Goldsworthy	48
2.2.2. Las mutaciones: David Nash	51
2.2.3. El paisaje: Perejaume	53
2.3 Actuaciones primitivas	55
2.3.1. Las líneas primitivas: Walter de Maria	58
2.3.2. Los desplazamiento de masa: Michael Heizer	59
2.3.3. Las formas básicas: Richard Long	61
2.3.4. El tiempo astronómico: Robert Morris y Nancy Holt	63

## BLOQUE DOS

<b>Antecedentes</b>	69
I. CUBO	75
II. TIEMPO TRANSITORIO	85
III. CUCO	95
IV. GRADOS, MINUTOS, SEGUNDOS	103
<b>Conclusiones</b>	111
<b>Fuentes referenciales</b>	113
<b>Índice de imágenes</b>	117



## INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge de la necesidad de explorar y estudiar los términos de espacio y tiempo, enmarcados dentro del land art, en base a nuestras propias experiencias que quedarán expuestas en la presentación del bloque uno y se materializarán en la producción artística, bloque dos.

El título de la investigación, *Construyendo lo efímero*, a primera vista puede generar contradicción. Podemos pensar en la definición de *construcción* como algo que va a perdurar en el tiempo y *efímero* como algo de corta duración, pero hay que plantearse la construcción como un término que no va a perdurar en el tiempo. Esto se plantea desde la perspectiva de que la producción artística va a ser tomada en cuenta como todo un proceso, donde no vamos a dar la máxima importancia a los objetos construidos con los que posteriormente intervendremos en la naturaleza.

Estos objetos son un elemento más que interviene dentro de la obra. La temporalidad y la ocupación espacial, el resto de elementos. Y es aquí donde ambos conceptos pueden desglosarse transmitiendo así qué entendemos por ellos y cuál es el objeto de estudio de la investigación: El entorno, la intervención, el recorrido, el lugar, la situación, la relación, el artista, el espectador...etc. Todo este engranaje de actitudes y recursos forman parte de una construcción que poco tiene que ver con el carácter objetual y sí con el carácter procesual, y que al poco tiempo va a desaparecer quedando sólo la documentación de la obra, como memoria

y vestigio de lo que *allí* sucedió.

Lo que proponemos en este trabajo es que se valore todo el proceso de *construcción artística* como un todo integrante, donde el artefacto (objeto construido) y todos los demás elementos se consideren bajo el mismo concepto: Obra de arte. Dicho de otro modo, la experiencia vivida en el tiempo y el espacio como arte. En algunas obras veremos cómo el objeto construido llevará a esa experiencia que será documentada y en otras veremos cómo la experiencia llevará al objeto.

Esta investigación se enmarca dentro de la tipología cuatro de TFM, en la modalidad de producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica. Por lo tanto, haremos un análisis de nuestra propia producción artística revisando conceptos artísticos bajo la denominada corriente artística del land art. El cuerpo teórico y de referentes que son planteados forman parte del estudio necesario para poder desarrollar la práctica artística, aprendiendo del análisis de ese momento histórico para comprender y plantear nuestro ejercicio y discurso artístico.

El sistema de citación usado para el presente proyecto queda enmarcado dentro de la tipología ISO 690.

A continuación pasamos a exponer un listado ordenado de los objetivos que establecen el desarrollo de la investigación:

I. Definir una línea de trabajo personal que reúna los conceptos planteados y expuestos en el bloque teórico: la ocupación espacial, la temporalidad, el carácter procesual, el uso de materiales y la experiencia vivencial como obra final.

II. Analizar el proceso de experimentación, en lo referente a la práctica artística, de estos conceptos, atendiendo a su uso como materia o material.

III. Materializar este proceso de experimentación dentro de una producción escultórica.

IV. Desarrollar un proceso de investigación, basado en la utilización de una metodología cualitativa que vincule la teoría y la práctica, recopilando referentes y su análisis como fundamento teórico de nuestras

propias experiencias.

V. Utilización de tácticas pertinentes que acomoden la investigación y exposición de este trabajo: Acotación y presentación de obras de artistas, documentación fotográfica, citas... entre otros.

Buena parte de la metodología seguida consistió en consultar fuentes sobre land art, para poder establecer y comprender los rasgos principales de la corriente, recurriendo en algunos momentos a los antecedentes históricos a esta corriente, así como señalar las características individuales y colectivas de los artistas expuestos en el bloque teórico. Nos apoyaremos en numerosas ocasiones en dos historiadores que nos han servido para entender nuestro propósito en este estudio. Tonia Raquejo y su análisis en *El arte de la tierra: Espacio-tiempo en el land art* y Javier Maderuelo y su libro *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Esta fase se vió complementada con la lectura de textos de artistas, entrevistas, libros, artículos web...etc. Todo queda relacionado en la bibliografía.

En el bloque uno de la investigación, se propone recoger bajo un fundamento teórico y tomando como apoyo principalmente a artistas de la segunda mitad del siglo XX, la ampliación de los espacio de arte y ver como este tiene cabida en cualquier parte, visibilizándolo en lugares donde hasta entonces era inconcebible poder apreciarlos. Esto nos lleva a efectuar una pequeña mirada retrospectiva acerca de los conceptos clásicos del término escultura, que era inseparable de la definición de monumento o representación conmemorativa.

El rechazo de los materiales nobles y el abandono de los procedimientos academicistas, la elección de nuevos temas escultóricos que descartaron la representación humana y, por supuesto, la pérdida del pedestal, en favor de otros elementos como suelo, techo, pared, espacio... etc. Recordaremos obras como *10 x 10 Altstadt Copper Square* de Carl Andre cuyo elemento fundamental, que genera un tejido discursivo, es el suelo. Otros ejemplos como *House of Vetti II*, de Robert Morris, quien utiliza el fieltro como material, y la forma y dimensiones de la pieza de arte siempre quedará determinada cada vez que la instale en el espacio expositivo.

Esta introducción e inserción del arte minimalista tiene sentido al pensar en cómo el viaje de Tony Smith que realizó en junio de 1967

y que fué considerado como el abuelo del minimalismo y el padre del land art, va a ampliar la escala del arte. Veremos el paso del objeto minimalista a la experiencia land art. En muchos de los trabajos de estos artistas que analizaremos resulta de gran importancia el carácter procesual, que poco tiene que ver con el objeto construido. Por lo tanto no sólo nos centraremos en los materiales y herramientas empleadas, sino también la acción e interacción entre diversos agentes que llevará a su inserción como parte integrante de la obra artística. Por lo tanto, el proceso artístico, la construcción de una obra, es llevada a cabo mediante la experiencia en el tiempo y el espacio.

Esta experiencia, que recoge el land art, será efectuada de diversas maneras. Por un lado, con la construcción de un objeto que llevará a la experiencia y que será documentada dado su carácter efímero, esto lo veremos en obras de Andy Goldsworthy o David Nash entre otros, y, por otro lado, la misma experiencia como forma artística que se tendrá que adaptar a un formato material, citemos por ejemplo a Hamish Fulton.

Todas las obras presentadas son se sitúan en espacios naturales (aclararemos qué entendemos por espacios naturales), concebido como espacio transformado o lugar simbólico: Un espacio de relación. Aquí el campo de acción dentro del land art es muy amplio, por lo que acotaremos y distribuiremos autores para crear un mapa conceptual que se adapte y nos sirva para explicar y entender la producción artística propia que propondremos.

Por último, haremos referencia a ese uso del espacio, a los actos y acciones que devienen en forma y que conectarán con la misma actitud que se dió en la prehistoria y que ha sido fundamental en la evolución de nuestro entendimiento de la producción personal.

En el segundo bloque se muestra una serie de obras propias que han sido antecedentes a la producción artística presentada en el trabajo. Unas propuestas escultóricas articuladas mediante la intervención en espacios naturales, que construyen un entramado de reflexiones, expuestos en la primera parte del trabajo, y versan sobre un mismo tejido discursivo, poética del material y comprensión espacio-temporal, considerando estas condiciones de producción y experiencias como cuestiones imprescindibles que llevan a materializarse en obra plástica.

**BLOQUE**  
**UNO**



# 1

## DEL OBJETO A LA EXPERIENCIA. EL CARÁCTER PROCESUAL DE LA OBRA

En este capítulo de la investigación, proponemos recoger aquellas cuestiones que han hecho plantearnos toda nuestra producción artística. El análisis de referentes, obras, y contexto histórico ha sido fundamental para nuestro enriquecimiento y desarrollo escultórico. Con la práctica y la experimentación hemos llegado a la conclusión que lo que realmente nos importa o nos motiva en la creación plástica no es el objeto escultórico como tal, *el artefacto*, sino todo un sinfín de procedimientos, elementos, actos...etc que hacen que nos planteemos la importancia del carácter procesual de la obra y la consideremos como *obra final*.

Tomamos como punto de partida el viaje que Tony Smith realizó en junio de 1967 y fue considerado por Gilles Tiberghien como la primera experiencia del land art, tal y como recoge Francesco Careri<sup>1</sup>. Este viaje nos ayuda a poder explicar, entender y reflexionar posteriormente sobre nuestras propias experiencias. No obstante, queremos mencionar, que esto nos lleva a hacer una pequeña mirada retrospectiva acerca

---

<sup>1</sup> Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2015, p.101.

de los conceptos clásicos del término *escultura* que era inseparable de la definición de monumento o representación conmemorativa, que en los años sesenta comenzó a flaquear, y cada vez costaba más poder pronunciar el término escultura para las acciones artísticas del momento que paradójicamente se definían como tal.

Creemos que esta inserción histórica es pertinente sobre todo para poder definir términos y conceptos como la supresión del basamento, el interés por el carácter procesual de las obras y no el objeto artístico, y la utilización de materiales considerados no nobles, que a lo largo de la investigación iremos utilizando y que, sin exponerlos con anterioridad, podría perder un valor artístico que para nosotros es primordial y desemboca en nuestra praxis artística. No obstante somos conscientes del reduccionismo al que hemos tenido que ceñirnos para poder concretar el tema propuesto y no desbordar el trabajo de investigación.

El viaje de Tony Smith nos ayuda a explicar y plantearnos en qué fase del proceso artístico nos encontramos. Smith plantea diversas preguntas, como considerar la autopista como pieza de arte por la cual poder transitar y vivirla, esto será la actitud recogida en los minimalistas y sus instalaciones, o, por el contrario, la experiencia de recorrer la autopista como obra de arte, materia que desarrollará el land art.

Nos apoyaremos, pues, en artistas como Richard Long, Robert Smithson y Hamish Fulton para ver como nuestro interés artístico radica en entrar en la naturaleza, recorrerla, conocerla y vivirla, como una manera de apropiarse del espacio y tiempo. Vemos la necesidad de incorporar la experiencia en nuestra producción artística, o, mejor dicho, considerar la experiencia como obra artística, materializándola mediante su documentación, ya sea fotográfica, cartográfica o audiovisual.



# 1.1

## LA EXPANSIÓN DE LA NOCIÓN DE ESCULTURA

Recordemos, antes de profundizar en el estudio, que existieron unos precedentes que llevaron a la *expansión en el campo de la escultura*: donde actitudes artísticas como la supresión del basamento y el interés por el carácter procesual de las obras, y no el objeto artístico, llevaron a interesarse por términos tan abstractos como son el espacio y el tiempo.

Es innegable que la primera fase de la historia del arte ha estado dominada por el objeto. El fin aparente del arte era la obra de arte, el interés ha recaído sobre el objeto, sobre sus cualidades intrínsecas en tanto objeto. El resultado del trabajo creado del artista era la obra en tanto objeto. El logro aparente del objeto era lo que determinaba en lo inmediato, el logro artístico. La idea siempre permanecía más o menos en la sombra, incluso en la mayoría de los grandes creadores<sup>2</sup>.

Rosalind Krauss y Javier Maderuelo, entre otros, analizaron los aspectos básicos que englobaban a la escultura como una disciplina artística. Existía hasta la era postmoderna un conjunto de reglas más o menos entendidas y que se vinculaban a la escultura, dotándolas de identidad propia y diferenciadora de otras prácticas artísticas. Los escultores clásicos se han servido tanto de un repertorio de materiales (mármol, oro, plata, bronce) como de técnicas, normas y cánones para sus representaciones, que generalmente recaían sobre la imagen del cuerpo humano<sup>3</sup>, por lo que la funcionalidad de la escultura era inseparable de la definición de monumento o representación conmemorativa, señalando un significado o acontecimiento específico<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1994, p. 388.

<sup>3</sup> Maderuelo, Javier, *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994, p. 1.

<sup>4</sup> Señala Rosalind Krauss: *Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representaciones. No hay nada muy misterioso acerca de esta lógica: comprendida y establecida, fue la fuente de una tremenda producción escultórica durante siglos de arte occidental. Pero la convención no es inmutable y llega un tiempo en el que la lógica empieza a fallar*". Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido" en Foster, Hal, *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1986, pp. 63-64.

Es con Constantin Brancusi cuando se llega a una pérdida de identidad escultórica clásica y su negación por parte del artista. Brancusi se propone renovar la escultura liberándola, sobre todo, de los límites de una objetualidad. La megalómana obra *La columna sin fin* (1938) alcanza los veintinueve metros de altura, y está construida en acero inoxidable, con elementos modulares repetidos que se elevan hacia el infinito. No deja de ser un monumento conmemorativo y podría compararse con los obeliscos egipcios o romanos. No obstante, este proyecto escultórico entra dentro del umbral de la condición negativa de la escultura de la que habla Rosalind Krauss: la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma, por lo tanto, la escultura es todo base, y, a través de la representación de sus propios materiales y el proceso de construcción, la escultura muestra su propia autonomía<sup>5</sup>.

Estos primeros pasos de Brancusi fueron ampliamente estudiados y desarrollados a partir de los años sesenta con el arte póvera, minimalismo y land art... entre otros. A propósito de esto, Robert Morris dice: “En el arte orientado al objeto el proceso no es visible”<sup>6</sup>. Él, como la inmensa mayoría de artistas de su generación, muestra un interés fundamental por la idea de proceso, una idea que ya no alude necesariamente a la creación objetual de la obra, sino que “entiende el arte como un proceso, como algo que se hace con el concurso del tiempo”<sup>7</sup>, como indica Javier Maderuelo a propósito de los artistas del land art. Tanto los materiales utilizados como la búsqueda del espacio y tiempo hará que los trabajos sean de índole conceptual y no material.

No obstante, hay que recalcar que parte de las vanguardias históricas ya comenzaban a plantearse diversas estrategias para integrar la obra en el espacio, y el carácter procesual empezaría a formar parte de la obra en sí. “No todas las obras eran de pared o de peana (...) sino que realizaron interesantes experimentos instalativos o ambientales en el que la obra “se expandía” (...) y entendía el espacio como un elemento más de su configuración”<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 63-65.

<sup>6</sup> Morris, Robert, “Anti-form”, *Artforum Abril de 1968*, citado en R. Lippard, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004, p. 85.

<sup>7</sup> Maderuelo, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p. 290.

<sup>8</sup> Tejeda, Isabel y García Álvarez, Antonio, “La escultura como lugar-el lugar de la escultura” en el catálogo de la exposición, *Estiuart intervencions 2006*, UPV, Valencia, 2006, p. 19.

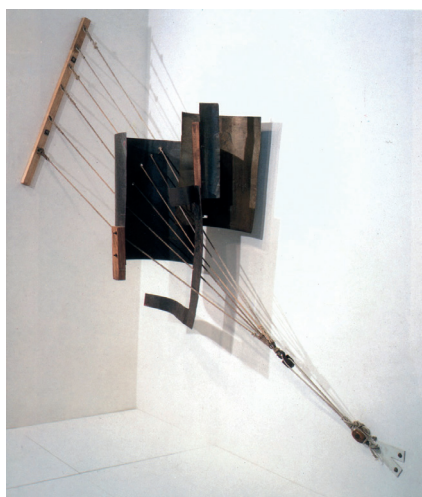


Fig. 1.  
Vladimir Tatlin: *Corner Counter-Relief*, 1914.

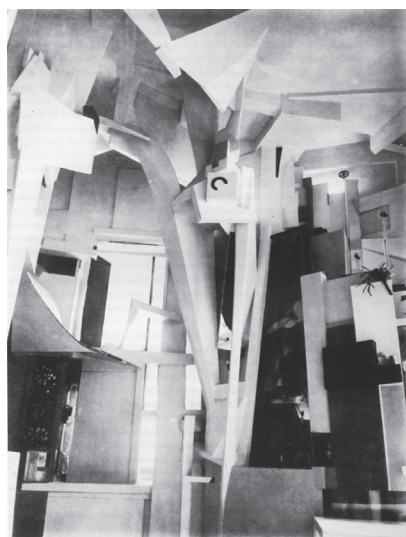


Fig. 2.  
Kurt Schwitters: *Merzbaum*, 1923.



Fig. 3.  
Piet Mondrian: *Salon de Mme B.*, 1923.

Estos experimentos empezaron a materializarse tímidamente en obras como *Corner Counter-Relief* (1914) del constructivista Vladimir Tatlin, pero fueron tomando forma con un carácter más arquitectónico en el *Merzbaum* (1923) del dadaísta Kurt Schwitters y el *Salón de Mme B.* (1923) en Dresde de Mondrian. Estas obras mencionadas experimentaron con la espacialización y la temporalidad, construyéndose como ambientes y espacios integrales. Obras que se comportaban como arquitecturas en las que el visitante podría entrar<sup>9</sup>.

La verdadera eclosión de la espacialización y temporalidad llegó con los minimalistas. Es cuando el espacio adquiere su máxima importancia y deja de ser un mero contenedor. Se incorpora a las obras experiencias ópticas, elementos repetitivos que se distribuyen por el espacio y, sobre todo, el tránsito por parte del espectador por el espacio como parte indispensable de la obra.

Reconocemos en Dan Flavin un interés absoluto por el espacio, una nueva concepción de nuestro entorno y de nosotros mismo. Considerado como productor de nuevos espacios, tejidos discursivos mediante la luz, y uno de los precursores de la instalación en donde la obra queda abierta a las reflexiones que el público, mediante sus experiencias, pueda descifrar. Toma posesión del espacio y obliga al espectador a participar.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.



Fig. 4.  
Dan Flavin: *Untitled (to Barnett Newman)*, 1971.



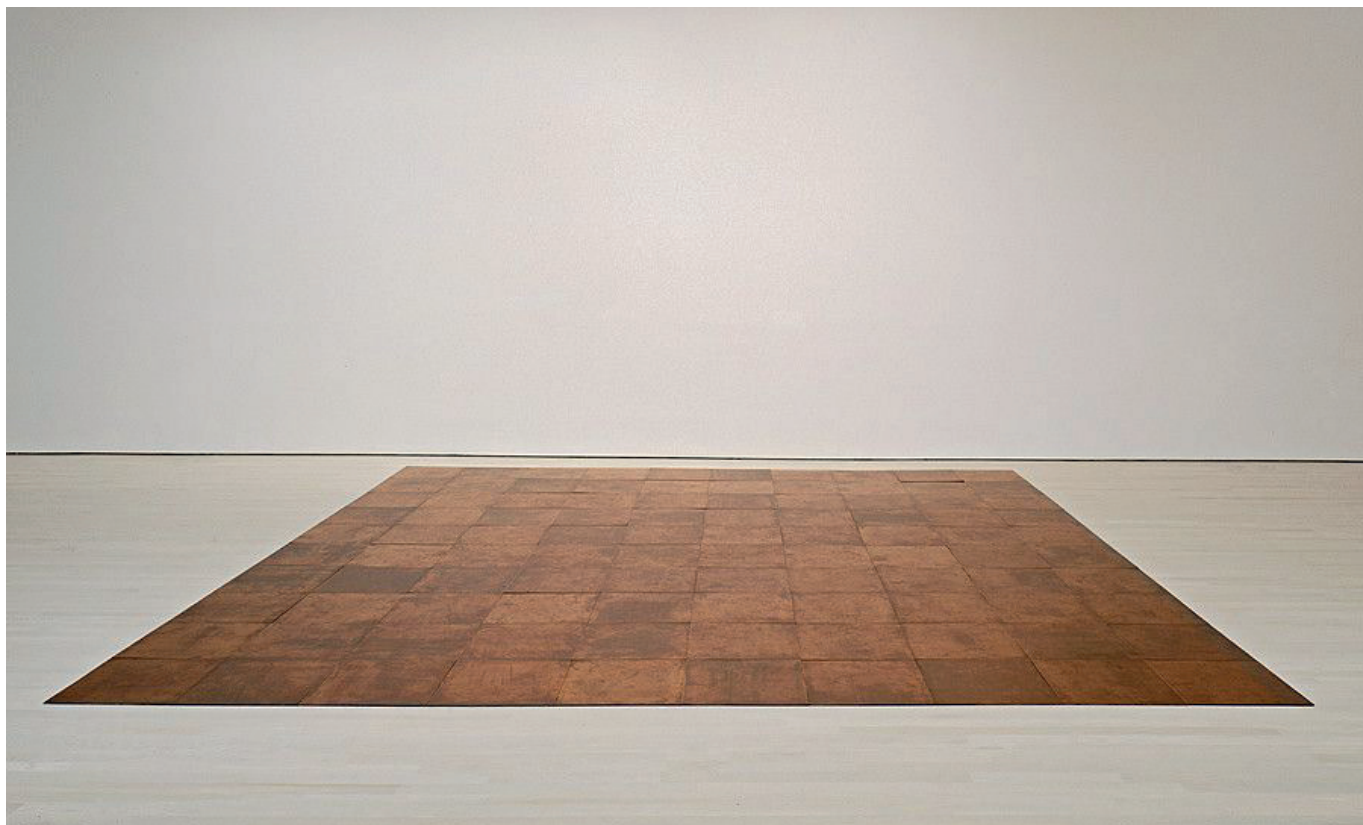


Fig. 5.  
Carl Andre: *10 x 10 Altstadt Copper Square*, 1967.

Nos intriga descubrir cómo, al colocar tubos de luz de neón de diferentes dimensiones y en diferentes posiciones, transforma el espacio expositivo por una serie de condicionantes que destruyen la percepción tradicional de *habitáculo*. Luces y sombras, colores y distorsiones visuales crean lo que Josu Larrañaga describe como una invención de diversos ambientes en cada uno de los rincones o zonas<sup>10</sup>.

La producción escultórica de Carl Andre también es representativa respecto a la negación de las reglas del clasicismo. El artista estaba interesado en las reflexiones y estudios de Brancusi respecto al soporte. La verticalidad de las esculturas conllevaba un pedestal. Es entonces cuando el artista renuncia a su posición erecta con respecto al plano del suelo y se extiende por él.

Carl Andre, quien asegura que una obra de arte nunca se monta de forma duradera, sino de manera fortuita y aleatoria, lo que constituye la necesidad de que el espectador se vea obligado a hacer el esfuerzo de levantar o bajar

---

<sup>10</sup> Larrañaga, Josu, *Instalaciones*, Nerea, Donostia-San Sebastian, 2001, p. 29.

la mirada en dirección a una escultura y no se limite a mirar indiferentemente hacia adelante. Es pues cuando reclama el plano del suelo como lugar sobre el que extender sus esculturas, y así obliga al público, a bajar la cerviz para contemplarlas<sup>11</sup>.

Carl Andre se proponía realizar objetos que fuesen capaces de ocupar el espacio sin llenarlo. Es decir, elaborar una presencia cada vez más ausente en el interior de un espacio real. Una especie de tapiz infinito; un espacio dilatado, alargado y aplastado, igual que un basamento sin espesor sobre el cual no descansa ninguna escultura, pero que, en ese preciso momento, define un espacio que es vivido por el espectador<sup>12</sup>.

Por la misma época, Robert Morris también planteaba en sus propuestas escultóricas el análisis del espacio-tiempo y la negación del objeto artístico como un fin. Trabajó sus *Anti-form* con materiales que según su posición adquirirían una forma u otra, adoptando diferentes perfiles y siluetas según las colgaba en la pared. Esta experiencia la inició con piezas de fieltro con una forma y un perímetro definidos, a las que practicó una serie de cortes también perfectamente definidos. Estas piezas se exhibían esparcidas por el suelo, dejadas caer o colgadas de la pared. La forma final en cualquiera de los casos no quedaba definida hasta ser instaladas, y tanto sus dimensiones como su apariencia variaban de una instalación a otra<sup>13</sup>.

Los conceptos de espacio y tiempo evolucionan con el land art. Este toma de los constructivistas, dadaistas y minimalistas la experiencia del espacio y lo lleva al siguiente nivel: Construcciones *Site-specific*. Como dice Isabel Tejada, ya no se trataba de construir obras cuya relación con el espacio fuera física, sino que ahora se incorporaban de manera semántica. Dicho de otro modo, “que la gramática de la pieza se convirtiera en parte indisoluble del espacio; es más, que la obra fuera proyectada partiendo de los vínculos de ese espacio concreto”<sup>14</sup>.

El espacio pasaría de ser un a priori a ser una construcción, un producto generado a partir de la acción, interacción y competición entre los distintos agentes(...) un tejido de relaciones (...) El espacio pasará de ser el escenario

---

<sup>11</sup> Maderuelo, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, op. cit., p. 117.

<sup>12</sup> Careri, Francesco, op. cit., p. 102.

<sup>13</sup> Maderuelo, Javier, *La pérdida del pedestal*, op. cit., p. 23.

<sup>14</sup> Tejada, Isabel y García Álvarez, Antonio, op. cit., p. 21.

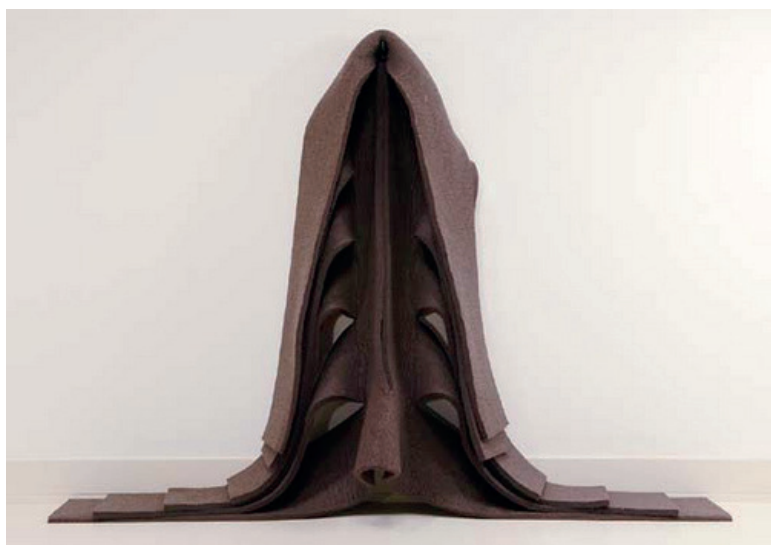


Fig. 6.  
Robert Morris: *Untitled*, 1970.



Fig. 7.  
Robert Morris: *House of Vetti II*, 1983.

donde mostrar las obras para pasar a ser parte de la misma, como soporte a veces material y otras conceptual de su andamiaje<sup>15</sup>.

Ya hemos mencionado que con los minimalistas se incorporó el término de instalación: obras que utilizan el espacio y lo construyen. No obstante, estas pueden volver a exponerse en otro lugares y variar su presentación, acomodándose a la arquitectura propia del espacio expositivo sin perder sentido. Sin embargo, con el land art, las piezas actúan sobre el espacio de forma connotada y semántica y no pueden presentarse en un lugar distinto para el que fue pensado<sup>16</sup>. Esta diferenciación entre instalación e intervención nos da las claves para analizar más en profundidad la nueva concepción de espacio y tiempo que supuso todo un campo de experimentación para los artistas del land art. Vemos el paso de un objeto minimalista todavía con una presencia física que se articula en formato instalativo a unos objetos que son llevados a los espacios intervenidos y que generan una experiencia. Un objeto que lleva a la experiencia o la experiencia que lleva al objeto.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, pp. 22-24.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pp. 22-23.

## 1.2

### SALIDAS AL CAMPO. EL ESPACIO Y TIEMPO VIVIDO. EL VIAJE DE TONY SMITH

Huye de los lugares demasiado concurridos (...) le gustaba hacer, con las herramientas al hombro, horas y horas de camino. Cansarse le aligeraba enormemente. Para él era un acto de reparación y de gozo por cómo celebraba que las cosas permanecieran en su sitio y no fuera necesario reproducirlas ni pintarrajearlas sino simplemente caminar con sus bártulos. (...) Justamente viendo cómo los cuadros adoptaban, por lo general, recorridos escarpados, demasiado rectilíneos y voladizos, ha pensado asignar a algunos cuadros de autores que él veneraba especialmente recorridos más concretos (...). De manera que se carga un cuadro al hombro, tal como antes hacía con las herramientas, y se encarama a pie por un paraje riscoso que el cuadro contornea de modo que la pintura obedezca paso a paso al relieve real por el que él la lleva. Mientras lo hace advierte una tercera dimensión en la pintura, una vertiente escultórica de los cuadros ya ultimados que sus autores, a buen seguro, no habían sospechado<sup>17</sup>.

Queremos mencionar que el objeto de este epígrafe no es el desarrollo de la práctica del andar en la artes plásticas, es decir, que no nos vamos a centrar en el *flâneur* (figura literaria ideada por Baudelaire a mediados del s. XIX), un paseante que encuentra en lo efímero de la ciudad su fuente de inspiración, ni en los dadaístas, quienes utilizaban la práctica de andar como fórmula de anti-arte y organizan visitas a lugares insólitos de la ciudad banal. Como tampoco nos centraremos en las deambulaciones surrealistas, con André Breton a la cabeza, ni las teorías de la deriva situacionista de Guy Debord y la psicogeografía. Vamos a reunirnos en base a las intervenciones del land art que han tenido presente la acción de caminar como parte indisoluble de la obra artística, y el acto de recorrer un espacio como fórmula estética y metodología procesual que llevará a la experiencia del land art.

Recordemos que en el epígrafe anterior, exponíamos cómo la condición negativa de la escultura, analizada por Rosalind Krauss,

---

<sup>17</sup> Perejaume, "Parque interiores: La obra de siete despintores" en V.V.A.A, *El paisaje: arte y naturaleza. Actas Huesca 1996*, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1996, pp. 169-170.



ampliaba sus horizontes, y entre los artistas comenzaba a surgir interés por el concepto de espacio, sobre todo por parte de los minimalistas, y cómo este término fue ampliado y explotado por la corriente land art. En este sentido, Richard Long asegura: “caminar me ha ayudado enormemente a expandir la escala del arte, ya que antes las obras de arte eran objetos (...) pero en 1968, por ejemplo, hice una obra que tenía 10 millas de largo simplemente caminando”<sup>18</sup>.

En diciembre de 1966, *Artforum* publica el escrito del viaje que Tony Smith realizó junto a su grupo de estudiantes de Cooper Union por la autopista en construcción de New Jersey Turnpike en Nueva York. A este primer viaje de Smith como toma de contacto con el caminar puede atribuirse el antecedente de las posteriores salidas, caminatas y experiencias de los artistas land art, y, en relación, Gilles Tiberghien ha atribuido los orígenes del land art a esta experiencia de Smith por la autopista de Nueva York. Smith se plantea una serie de cuestiones que recogemos a continuación:

¿La calzada es una obra de arte o no lo es? Y si lo es, ¿Cómo? ¿Como un gran objeto readymade? (...) ¿Como objeto o en tanto que experiencia? ¿Como espacio en sí mismo o como travesía?<sup>19</sup>.

Esta experiencia, viaje o autopista de Smith, será enfocada de manera distinta y analizada por el arte minimalista y por el land art: La primera es la calle como signo y como objeto, el cual se construye como un espacio que es vivido por el espectador, por ejemplo en la obra ya citada de Carl Andre, *10 x 10 Altstadt Copper Square* (1967), en el que vemos todavía que el punto focal de la obra recae en el artefacto construido. La autopista es vista por los minimalista como obra por la cual desplazarse. La segunda es la propia experiencia como actitud que deviene en forma. Dicho de otro modo, el paso del objeto minimalista, que todavía se entiende como un objeto con presencia interior, a la experiencia en sí como obra de arte<sup>20</sup>. Esta comparativa que estamos haciendo entre el arte minimalista y el land art nos sirve para entender y reflexionar acerca de nuestra producción artística, donde veremos que lo primordial

---

<sup>18</sup> Gibson, Amber y Ramos Balsa, Rubén, “Entrevista con Richard Long: Caminar, caminar”, (W) *Art, Contemporary art*, nº 3, 2004, p. 47, citado en Grau García, Irene, *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo* [tesis doctoral] Universitat Politècnica de València, Valencia, 2015, p. 182.

<sup>19</sup> Careri, Franceso, op. cit., p. 100.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 101 y ss.





Fig. 8.  
Richard Long: A Line Made by Walking, 1967.



de nuestras obras no serán los objetos construidos. Por un lado consideraremos todo el proceso artístico que llevará a la experiencia, y, por otro lado, la experiencia que llevará a materializarse en obra plástica. Plantearemos, en el bloque dos, cuatro propuestas propias que se vinculan de algún modo a estas dos vertientes y a la anécdota planteada por Tony Smith.

En 1967, tan solo un año después de la publicación del viaje de Tony Smith, Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, quien camina hacia adelante y hacia atrás insistentemente, “esculpiendo” una línea recta en el terreno hollando simplemente la hierba. Una obra que en palabras de Long: “Era también mi propio camino, yendo a ningún sitio”<sup>21</sup>. El resultado de esta acción es un signo que sólo quedará registrado en un negativo fotográfico, y desaparecerá cuando la hierba vuelva a crecer. Esta obra de Long ha sido considerada un episodio fundamental del arte contemporáneo, “una interrupción fundamental en la historia del arte”<sup>22</sup>. El suyo es un arte que consiste en entrar en la naturaleza, recorrerla, experimentarla en sus tres dimensiones, desde los cinco sentidos, conocerla, explorarla, vivirla<sup>23</sup>.

Andar ha llevado a Richard Long a hacer de un acto tan elemental y cotidiano una herramienta artística. No obstante, esta primera aproximación evolucionará en posteriores obras. A colación de esto, las caminatas de Long ya no son algo espontáneo: él investiga los lugares, tomando en cuenta los elementos que el paisaje puede ofrecer a la misma experiencia de estar allí, las posibles imágenes que conformarán su registro, y también la historia de esos espacios abiertos, la energía de la que están cargados. Después de toda esta planificación, se puede dar cabida al azar, a que el encuentro con el lugar devenga en una experiencia única<sup>24</sup>.

Se trata de un hilo conductor que une el recorrido con todo el campo de actividades que operan como transformación de la corteza terrestre: la incorporación de objetos atípicos al paisaje, las obras territoriales

---

<sup>21</sup> Grau García, Irene, op. cit., p. 181.

<sup>22</sup> Ibídem, p. 181.

<sup>23</sup> Tafalla, Marta, “¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza?”, *Raco. Revistes catalanes amb accés obert*, [consulta: Mayo 2018], disponible en: <<https://www.raco.cat/index.php/enrahonar/article/viewFile/210163/279378>>.

<sup>24</sup> Castro Jorquera, Carolina, “(Entrevista) Richard Long: Mi trabajo es sobre las ideas de libertad”, *Crítica de arte contemporáneo*, [consulta: Mayo 2018], disponible en: <<http://blog.caroinc.net/entrevista-a-richard-long/>>

(earthworks) y los errabundeos de los artistas land art (las caminatas). La tierra de los artistas land art se esculpe, dibuja, recorta, excava, revuelve, empaqueta, se vive y recorre de nuevo por medio del pensamiento humano<sup>25</sup>.

Tanto la salida nocturna de Tony Smith, como la acción performativa de Richard Long, van a ser tomadas en cuenta en nuestro proceso artístico y enriquecimiento personal. Esta actitud irá evolucionando, constituyendo una prolongación de este primer gesto, que recogerán los artistas land art, y que formará parte importante de nuestros referentes.

Más concretamente, el acto de recorrer el espacio y experimentarlo tiene la finalidad de reconquistar la experiencia del espacio y de las grandes dimensiones del paisaje. Esto nos da las claves de la necesidad de incorporar la experiencia como forma, fórmula y proceso dentro de los proyectos artísticos, como acto primario de transformación simbólica del territorio y una manera de apropiarse del espacio y tiempo. A partir de ese momento, la práctica de andar empieza a convertirse en una auténtica forma de arte autónomo. El andar es parte integrante de la experiencia, sin experiencia no hay obra. Incorporamos pues, la experiencia, acción y pensamiento en nuestra praxis artística.

En base a lo explicado en este epígrafe queremos destacar a dos autores como puntos clave dentro de la evolución del arte minimalista al land art, haciendo hincapié nuevamente en el recorrido procesual de la obra, que parte por un lado de la creación de un objeto artístico que es llevado a la experiencia, esto lo veremos en Robert Smithson y por otro lado, la experiencia del proceso artístico considerado como arte que es llevado a una materialidad plástica: Hamish Fulton.

### 1.2.1. EL RECORRIDO: ROBERT SMITHSON

*The Monuments of Passaic (1967)* es una obra de Robert Smithson que nace directamente en forma de artículo publicado en diciembre de 1967 en *Artforum*. De manera simultánea, se inaugura en la Virginia Dwan Gallery, en Nueva York, una exposición en la que Smithson exhibe un mapa en negativo, *Negative Map Showing Region of Monuments along the Passaic River*, además de 24 fotografías en blanco y negro que

---

<sup>25</sup> Careri, Franceso, op. cit., pp. 100-115.



Fig. 9.  
Robert Smithson: *The Monuments of Passaic*, 1967.



Fig. 10.  
Robert Smithson: *Yucatan Mirror Displacements 1-9*, 1969.

representan los monumentos de Passaic<sup>26</sup>. Las fotografías mostraban objetos que formaban parte del paisaje industrial de la periferia. Por su parte, el artículo era una descripción del recorrido por las diferentes construcciones (ruinas o monumentos decadentes) que encontraba en su paseo por Passaic.

Todos estos elementos son los que conforman una obra que se expande en diferentes contextos y formatos, y que no llega a materializarse en ninguno; el lugar, el recorrido, la invitación, el artículo, las fotografías, el mapa y otros escritos relacionados, todo configura una especie de sistema, un contexto específico para la lectura o interpretación de la propuesta planteada por Smithson, algo que no tiene lugar en un mismo espacio físico sino que se completa en un plano mental que integra todas las claves.<sup>27</sup>

Unos años más tarde, Smithson viajó con su mujer, Nancy Holt, a México, en busca de diferentes lugares donde crear obras. *Yucatan Mirror Displacements 1-9 (1969)*, que representó una de las obras más efímeras de Smithson, nace directamente de la intención de que no perdurase en el tiempo, ya que se desmonta justo después de haber sido fotografiada.

Empleo un espejo porque es al mismo tiempo el espejo físico y su reflejo: el espejo como concepto y como abstracción; así, el espejo como hecho se encuadra en el espejo del concepto. Este sería el punto de partida del otro tipo de idea contenida, de dispersión. Pero todavía se mantiene la unidad bipolar entre los dos lugares<sup>28</sup>.

Para realizar la obra, coloca varios espejos cuadrados en nueve paisajes diferentes a lo largo de la península de Yucatán. El resultado es una serie de nueve fotografías en color que Smithson publica en la revista *Artforum*, acompañadas del texto *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan (1969)*. Para el artista, los espejos reflejan y refractan los alrededores circundantes, desplazando la solidez del paisaje y rompiendo sus formas. Mientras que los espejos registran el paso del tiempo, su fotografía lo deja suspendido, generando una contradicción en la temporalidad de la obra<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 130.

<sup>27</sup> Grau García, Irene, *op. cit.*, p. 187-189.

<sup>28</sup> Robert Smithson habla de esta obra en una entrevista publicada en su web, vease Guggenheim Bilbao “el arte y el espacio”, *Guggenheim*, [consulta: Junio 2018], disponible en: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/guia-educadores/desplazamientos-de-espejo-en-yucatan-yucatan-mirror-displacements-1-9-1969/>>.

<sup>29</sup> *Ibíd.*

## 1.2.2. EL ARTE COMO EXPERIENCIA: HAMISH FULTON

La obra de Fulton es el andar, más concretamente la experiencia de andar. Elabora el tema del andar como un acto de celebración del paisaje, una especie de peregrinación ritual a través de los restos de la naturaleza. Su trabajo va acompañado siempre por una preocupación ambiental y ecológica. Sus recorridos están hechos de caminos y carreteras, a través de paisajes. Sus experiencias que después serán materializadas en objetos. No trabaja en el paisaje, no toma tampoco objetos de él. Su interés es, al contrario, dejar la menor huella.

La reciente exposición *Walking on the Iberian Peninsula (2018)* expuesta en Bombas Gens Centre d'Art (Valencia) recoge una serie de caminatas que realizó entre 1979 y 2016, por la península Ibérica, tanto en España e Islas Canarias como Portugal. Esta exposición recoge sus inquietudes y reflexiones acerca de su preocupación medioambiental y la relación que las personas tenemos con las tecnologías. El Iphone, los smartphone...etc hacen que cada vez estemos más conectados, pero a su vez más aislados del entorno inmediato que nos rodea:

Muchos de estos recorridos se hicieron por carreteras, ocasionalmente cruzando o uniendo rutas previas que responde a la preocupación por nuestra sociedad y su adicción a los coches. Propulsados por combustibles fósiles o electricidad con conductor o sin él. El Iphone ha fortalecido nuestra relación con los vehículos enormemente. Los beneficios de las tecnologías de la comunicación entre humanos ha construido un muro a través del cual es muy difícil percibir cualquier forma de naturaleza no domesticada. La tecnología genera más problemas que resuelve<sup>30</sup>.

La exposición reúne una selección de trabajos realizados a partir de estas caminatas -desde fotografías, fototextos, pintura mural, dibujos a esculturas-, centrada en los recorridos organizados por distintas zonas de la Península. Además, se muestra una serie de textos sobre pared presentando el curso y duración de sus caminatas. Ni documenta ni describe: Mediante la combinación de imágenes y palabras permite al espectador tocar, de alguna manera, la experiencia del paseo<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Fulton, Hamish, "Caminando en la Península Ibérica" en el catálogo de la exposición, *Walking on Iberian Peninsula*, Fundació per amor a l'art, Valencia, 2018, sin página.

<sup>31</sup> Bombas Gens Centre d'art, "Hamish Fulton. Caminando en la Península Ibérica", *Bombas Gens Centre d'art*, [consulta: Julio 2018], disponible en: <<http://www.bombasgens.com/es/exposiciones/hamish-fulton/>>.



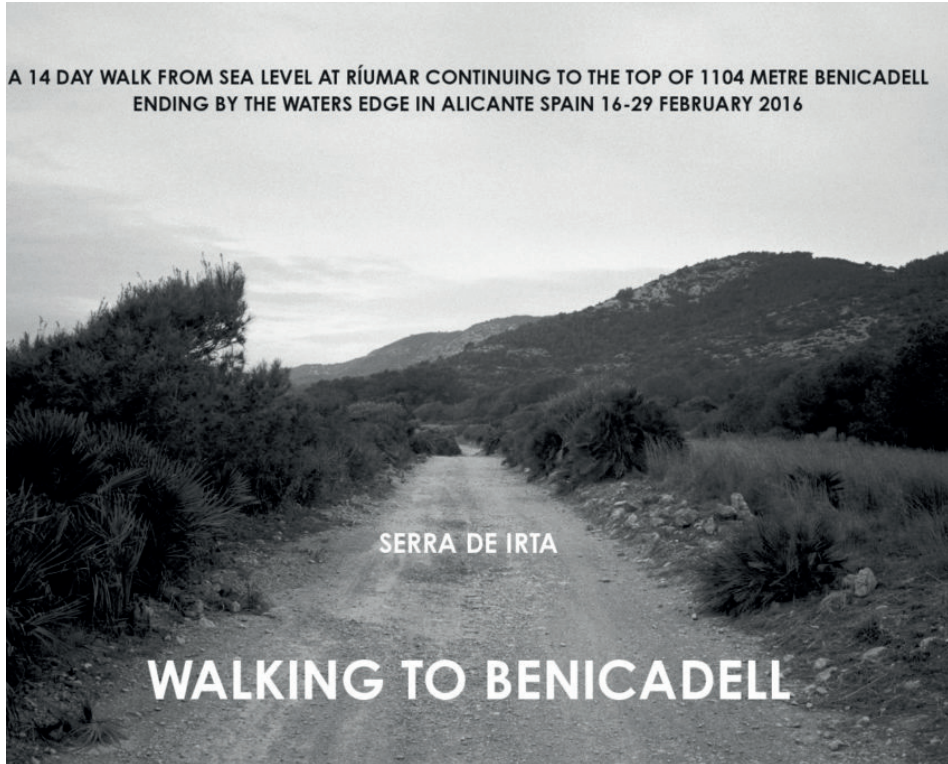


Fig. 11.  
Hamish Fulton: *Walking to Benicadell*, 2016.



Fig. 12.  
Exposición Hamish Fulton: *Walking on the Iberian Peninsula*, 2018.



## 1.3 MATERIALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA

A estas experiencias, que hemos recogido en los epígrafes anteriores, y que continuaremos estudiando en los sucesivos, hay que añadirles su carácter efímero y su transitoriedad en el tiempo; por tanto, poco después, ni siquiera quedará de ellas la huella en el suelo.

A este hilo argumental incorporamos las reflexiones de Rosalind Krauss respecto a los principales problemas de la expansión del campo de la escultura, especialmente con esta actitud exploradora de paisajes y el carácter procesual de las obras, que son la traducción de dicha experiencia a una forma estética. La documentación de los proyectos son parte fundamental de la obra, marcan emplazamientos, funcionan como contenedores para la persistencia de la memoria. Se intenta perpetuar el momento de la intervención o instalación con la fotografía. Ya no será necesario un diseño permanente en el entorno natural<sup>32</sup>.

Lo efímero de las obras land art va a necesitar del soporte fotográfico como documento de unas acciones que muy poco tiempo después de realizadas no dejan el menor vestigio sobre el lugar en el que se realizaron<sup>33</sup>.

A continuación vamos a recoger tres testimonios de artistas que han hablado de cómo han necesitado de la documentación para representar sus obras, y cómo ésta forma parte de la obra plástica. Cada uno de estos autores ha utilizado de una manera distinta esta forma de proceder.

Por ejemplo, las creaciones de Andy Goldsworthy (hojas en un riachuelo que reciben una configuración particular), las cuales duran tan sólo un instante. El único aspecto perdurable de las mismas es el registro

---

<sup>32</sup> Krauss, Rosalind, op. cit., pp. 69-71.

<sup>33</sup> Maderuelo, Javier, *La pérdida del pedestal*, op. cit., p. 25.

fotográfico que realiza el artista<sup>34</sup>, y una forma de comprender y hablar de sus obras:

Empecé a utilizar la fotografía en la escuela de arte, cuando empecé a trabajar al aire libre. Debía explicar mi trabajo a mis profesores y lo hacía tomando fotos. (...) La fotografía es mi forma de hablar de mis esculturas (...) Este es el lenguaje con el que describo y comprendo al mismo tiempo mi trabajo (...) Necesito ese tiempo entre la creación y el visionado de las imágenes para ver con ojos nuevos lo que realmente he hecho<sup>35</sup>.

Para Richard Long la documentación se estudia en base a su experiencia con el espacio natural, y determina la mejor manera posible de transmitirlo:

Están tomadas bajo el mismo espíritu que el de hacer la escultura. Tienen que representar a la escultura de la mejor manera posible. También podría decir que las fotografías se toman a veces desde una posición óptima. Como *Aconcagua Circle (2012)* (...). Estoy tomando la foto del círculo y del Aconcagua en alineación. A menudo digo que la escultura en el paisaje no se trata sólo de la escultura: se trata de todo el lugar hasta donde el ojo puede ver, y que incluye el horizonte. Así que he decidido poner a la cumbre del Aconcagua en el centro de la fotografía<sup>36</sup>

Para Hamish Fulton no hay documentación ni expresión plástica sin antes haber experimentado su proceso creativo, pero también no hay obra si esta no se materializa. Es un proceso de ida y vuelta en el cual se articulan la experiencia y el objeto.

Los nombres, palabras, números, distancias, tiempo, líneas trazadas tienen que registrar, transmitir, mostrar de algún modo la experiencia.(...) Hay que reconstruir o encontrar un formato adecuado para registrar esa experiencia física y trasladarla al ámbito del diseño gráfico, pero no olvidemos que ante todo es un registro de la experiencia<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> K. Grande, John, *Diálogos Arte-Naturaleza*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2005, p. 11.

<sup>35</sup> Riedelsheimer, Thomas, *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy working with time*, [Película], Mediopolis GmbH, Alemania, 2001.

<sup>36</sup> Castro Jorquera, Carolina, op. cit.

<sup>37</sup> Fulton, Hamish, *Procesos: Conversación con Hamish Fulton y Nuria Enguita*, [Conferencia 8 de Junio de 2018], Bombas Gens Centre d'art, Valencia, [consulta: Julio 2018], disponible en: <<https://youtu.be/c6geKiERwog>>.

Hoy digo que el arte es la caminata en si misma y, el texto resultante, la materialización de la caminata. Primero la caminata, después las distintas formas de materialización. Si no camino no realizo ningún tipo de arte. (...) Una caminata puede existir puramente como caminata, pero “la obra” no puede existir sin la caminata. (...) Si el texto de la caminata se elimina (o se hace ilegible) “ la obra de arte no tiene sentido”. (...) El arte visual que envuelve el texto de la caminata, es lo que llamo “contenedor”.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Fulton, Hamish, “Caminando en la Península Ibérica”, op. cit., sin página.



# 2

## LA TEMPORALIDAD Y LA OCUPACIÓN ESPACIAL

Queremos mencionar que las obras, artistas y conceptos que plantearemos en este capítulo amplían el mapa conceptual y referencial que hemos expuesto con anterioridad. Nos referimos, pues, a esa actitud exploradora y expansiva, al formato del recorrido como experiencia, acción y pensamiento que se introduce en la práctica escultórica.

Presentaremos obras, entre otras, como *Displaced - Replaced Mass* (1969) de Heizer, donde el acto del recorrido está presente al trasladar las piedras de un lugar a otro, o la obra de Walter de Maria *Mile Long Drawing* (1968), quien se desplaza por un amplio territorio marcando sus líneas en tiza. Incluso David Nash en *Wooden Boulder* (1978), que documenta todo el proceso de la obra que se dilata en el tiempo y en que la ocupación espacial, el recorrido por el espacio, queda implícito.

Queremos hacer hincapié nuevamente en mostrar nuestra pretensión por valorar toda una serie de acciones, articulaciones, modos de proceder, pensamientos que iremos desarrollando a lo largo de este capítulo, donde el artefacto (objeto construido) y todos los elementos integrantes se

consideren bajo un mismo concepto: La *construcción* de la obra de arte.

Todas las obras presentadas son llevadas a cabo en espacios naturales (aclararemos que entendemos por espacios naturales), concebidos como espacios vivenciales donde poder actuar. Recurriremos en primer lugar a la obra de Dennis Oppenheim *Ground Mutations - Shoes Prints* (1969), que se realiza en un contexto histórico concreto, pero que pensamos que recoge en gran medida nuestras inquietudes artísticas que se materializaran en la obra plástica: La ocupación espacial y la temporalidad. Vemos en esta obra de Oppenheim cómo la huella dejada en la tierra tiene que ver con esa ocupación espacial y esa transformación simbólica del territorio, y el carácter efímero de la intervención, la huella mutada, con la temporalidad.

Por último, hacemos referencia al uso que se dará del espacio, a su transformación simbólica, a los actos en el entorno como una manera de comunicación y de dotarlo de un nuevo significado, a las acciones y maneras de proceder que devienen en forma, como la utilización de la geometría, su posición estratégica en el paisaje y el uso de los materiales que en parte conectarán con la actitud que se dio en el neolítico, por ejemplo en las líneas de Nazca y los menhires levantados por el mundo terrestre, y que han sido fundamentales en la evolución del entendimiento de nuestra práctica personal.

## 2.1 APROXIMACIÓN AL TÉRMINO "NATURALEZA"

Queremos aclarar que, a lo largo de todo el trabajo, empleamos los términos *espacios naturales*, *entorno natural*, *naturaleza* para hablar tanto de artistas referentes del land art como de nuestra práctica artística y los lugares que hemos escogido para su creación, por considerar que es la mejor expresión que se ajusta al ámbito en el que se desarrolla todo el análisis e investigación.

Partimos de la base de que ninguno de nuestros ejercicios artísticos han tenido una aproximación a un espacio natural, por no considerarlo espacio natural como tal. Desde esta premisa, hacemos referencia a espacios naturales a aquellos entornos en donde no hay una presencia masiva de intervención humana, así como aquellos emplazamientos en los que la transformación humana de la naturaleza ha sido mínima, ya que lo producido por el hombre se considera artificial.

A colación del argumento anterior, Fernando Torrijos hace un análisis sobre el espacio natural, que podríamos considerarlo como espacio virgen, y un espacio transformado, haciendo énfasis en que nunca se podría considerar un espacio como natural. Hay que entender el espacio no como un concepto abstracto, sino como el significado que adquiere un conjunto de dimensiones en las que se vive; dimensiones que condicionan, en función de sus características, la forma de vivir que se produce en su interior.

Torrijos recurre a los estudios de la etología en base a una serie de variables que condicionan y transforman este espacio natural. Por un lado la territorialidad que es el elemento más importante: todas las actuaciones que se llevan a cabo en un determinado medio físico están encaminadas a la supervivencia del individuo y la especie (subsistencia, búsqueda de alimentos, organización social), esta forma de uso implicará una transformación territorial. Por otro lado, la concepción del término que culturalmente conocemos como naturaleza, ya que el entorno es también el resultado de interaccionar en la naturaleza desde la cultura.

Y por último, si el lenguaje verbal permite un tipo de transformación espacial a nivel cognitivo, interior, la herramienta y la técnica permiten su transformación externa, física, y esta se remonta a la prehistoria, donde la construcción de cuevas y pinturas alteraban el paisaje, y ya no sería posible considerarlo espacio natural<sup>39</sup>.

También encontramos varios estudios que desarrollan José Albelda y José Saborit en su libro *La construcción de la naturaleza*, donde desarrollan distintas acepciones que definen la palabra naturaleza, y la existencia de una duplicidad entre naturaleza-artificio o naturaleza-cultura, que sugieren una asimilación de la naturaleza desde una perspectiva integradora, como partes del mismo todo<sup>40</sup>.

Por lo tanto, podríamos considerar que el término *natural- naturaleza*, como menciona Gregoria Matos, es una construcción cultural, que “(...) no solo depende de factores físicos, sino de factores humanos, como el uso que le damos al suelo, y por lo tanto, como lo diseñamos; actuación ésta que depende a su vez de nuestra relación con él. Influyen por tanto en los cambios que este experimenta, el contexto histórico, social y cultural e incluso el psicológico”<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Torrijos, Fernando, “Sobre el uso estético del espacio” en Fernández Arenas José (Coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Antropos, Barcelona, 1988, pp. 17-20.

<sup>40</sup> Hacemos alusión a numerosas páginas y un resumen de lo que podemos encontrar en el libro, véase, Albelda, José y Saborit José, *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

<sup>41</sup> Matos Romero, Gregoria, *Intervenciones artísticas en “espacios naturales”: España (1970- 2006)* [tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008, p. 9.



## 2.2 NATURALEZA COMO MATERIA, SOPORTE Y ACCIÓN

Va en busca de cuadros acerca de los cuales conoce que motivos y parajes los ha inspirado y, una vez los consigue, retira de ellos toda la pintura, sirviéndose de decapantes y disolventes. Las costras de pintura que obtiene así las guarda cuidadosamente en una caja y con ellas va a los lugares de donde aquellos pigmentos proceden en imagen. Una vez allí, excavan en la tierra un hoyo de un codo o más de profundo y deposita en él las costras de pintura como quien hace una ofrenda. Acto seguido, las cubre con la tierra, de manera que se pierda totalmente su rastro<sup>42</sup>.

Este despintor, figura literaria ideada por el artista Perejaume, quiere devolver la pintura a la zona donde fueron pintados los cuadros, se traslada a esos espacios connotados y conecta un tiempo remoto con el tiempo presente mediante su intervención. Creemos que esta manera de proceder la encontraremos en las diferentes formas que los artistas land art utilizaron para incorporar la temporalidad y la ocupación espacial en sus propuestas escultóricas, y que hemos recogido e incorporado en la actividad artística personal.

El término land art (arte de la Tierra) fue utilizado por primera vez por el artista Walter De Maria para poder describir sus primeras intervenciones en la naturaleza en la década de los sesenta. Esta corriente artística aparece simultáneamente tanto en Estados Unidos como en Inglaterra. Las características que los unen son obras realizadas en un contexto natural: la montaña, el mar, el desierto, el campo..., y que abandonan el marco del estudio, galería o museo. No obstante, la naturaleza no se trata, como dice Simón Marchán Fiz, de “un fondo decorativo para las obras esculturales, sino de que los espacios del paisaje natural se conviertan en objetos artísticos, frecuentemente con algún atentado e intervenciones a su estado natural”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Perejaume, op. cit., p. 167.

<sup>43</sup> Marchán Fiz, Simón, op. cit., pp. 216-217.

En las obras de land art vemos el concepto que se genera una vez instaladas las piezas o intervenido el espacio. Estas acciones dialogan de manera que son capaces de relacionarse conceptualmente con el lugar a partir de sus dimensiones, escala, repetición o modulación, pero también es este lugar el que lleva hacia la posibilidad de mirar a través de él y generar nuevas reflexiones. La principal tendencia de artistas land art es que el espacio es parte fundamental de la obra, y que sin él no tendría ningún sentido ni cabría ningún tipo de narrativa artística que pudiera justificar la obra.

En todas las propuestas la naturaleza se convierte en material, territorio y espacio de acción ilimitado, a lo que hay que añadir una actitud artística de experimentación, de traspasar los límites físicos de la pieza artística, convirtiendo entonces el entorno en parte fundamental de la obra y parte fundamental del discurso poético del artista. En ellas es frecuente el uso de la naturaleza de un modo metafórico.

Para Javier Maderuelo y Tonia Raquejo, en relación con lo expuesto anteriormente, el land art va a recoger la tradición sublime del romanticismo en diversos aspectos:

El afán de inmensidad por superar los límites físicos de la obra a través de la escala del territorio, el carácter modular, que insinúa una progresión de la obra hasta el infinito, (...) el pulso de poder, o respeto, según las cosas, por las fuerzas de la naturaleza <sup>44</sup>.

Para expresar lo sublime, decían, hay que experimentarlo, no basta con representarlo sino que el artista debe haberlo vivido previamente. De ahí que el viaje fuese una actividad obligada para el pintor romántico. A partir de entonces, el artista se convierte en un verdadero explorador de los lugares desérticos, agrestes y pintorescos (...) casi todos los estudios se inclinan a relacionar el land art con el sublime romántico<sup>45</sup>.

A estos rasgos espaciales hay que añadir otro concepto, el *tiempo sublime*<sup>46</sup>, que también se verá en muchas de las obras land art y que será

---

<sup>44</sup> Tonia Raquejo recoge el testimonio de Javier Maderuelo, véase Raquejo Tonia, *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998, p. 15.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>46</sup> Tonia Raquejo recoge los estudios de François Lyotard ("lo sublime y la vanguardia", *Artforum*, 1984), quien establece que lo sublime en el siglo XX está aquí y ahora; ahora esto es lo sublime, aquí ahora sucede lo sublime. Es decir, el instante produce el acontecimiento. Véase Raquejo, Tonia, *Land Art*, op. cit., p. 15.

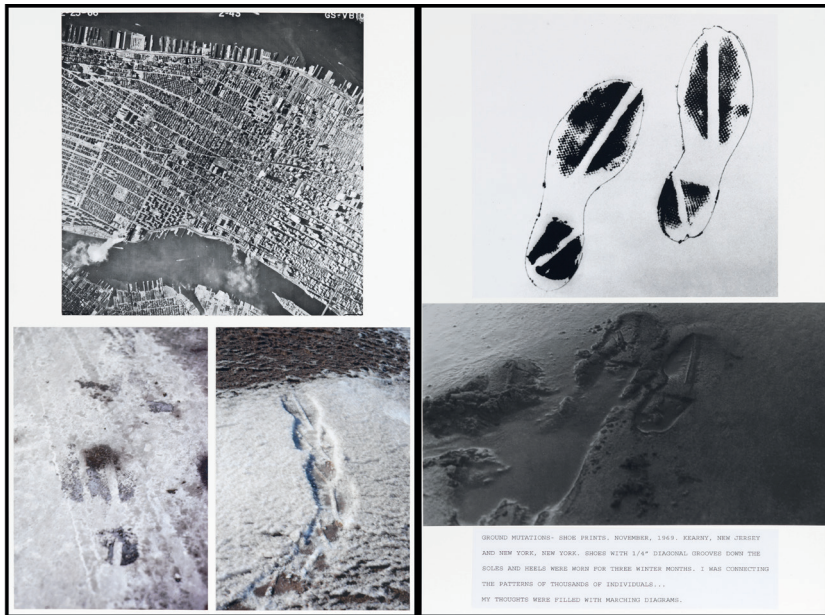


Fig. 13.  
Dennis Oppenheim: *Ground Mutations - Shoes Prints*, 1969.



Fig. 14.  
Huella de Neal Armstrong en la luna, 1969.

consecuencia de su carácter efímero. Citemos por ejemplo la obra de Walter de Maria *The Lightning Field* (1977), o gran parte de la producción escultórica de Andy Goldsworthy, donde el tiempo será una constante.

Esta actitud exploradora y expansiva hay que situarla en un contexto histórico, y es que, por aquel entonces, el afán del hombre por la conquista del espacio estaba en pleno apogeo:

No es casual que el land art se desarrollase a lo largo de la década de los años sesenta, pues fue entonces cuando el optimismo científico, derivado de la carrera espacial que lanzó los primeros cohetes al espacio, inundó el imaginario colectivo. En esos momentos EEUU llevaba a cabo uno de los sueños de la especie humana: llegar a la luna. (...) Pisar nuevos mundos suponía superar el tiempo lineal y conquistar otras dimensiones, esto es hacer del territorio no habitado un lugar para la especie. Así, la huella humana del astronauta que dejó sobre la superficie de la luna, se extendió por toda la prensa como símbolo de la presencia del hombre en el universo<sup>47</sup>.

En este sentido, Tonia Raquejo relaciona una de las acciones performativas de Dennis Oppenheim con las huellas que el astronauta Neil Armstrong dejó en la luna tres meses antes de la obra de

<sup>47</sup> Raquejo, Tonia, “ El arte de la tierra: Espacio-tiempo en el Land art” en Maderuelo, Javier, *Medio siglo de arte: Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada, Madrid, 2006, pp. 108-109.

Oppenheim. En *Ground Mutations - Shoes Prints (1969)*, Oppenheim hace un largo recorrido por New Jersey y Nueva York, que le sirve para medir, por un lado, las relaciones de escala en el espacio, para lo cual el artista deja las marcas de las huellas de sus zapatos, una seña de identidad sobre el territorio, y, por otro, el discurrir del tiempo. Mientras que las huellas del astronauta en la luna permanecen impresas definitivamente e indelebles, dada la ausencia de atmósfera en la luna, manifestando una ausencia de tiempo fluido, las huellas de Oppenheim serán modificadas, mutadas con el discurrir del tiempo<sup>48</sup>. Esta acción performativa nos da las claves, a modo de ejemplo, de los conceptos planteados anteriormente: La actitud romántica por lo sublime, el tiempo sublime, su devenir y el carácter efímero que recogen los artistas land art.

Y al hilo de este argumento, Maderuelo nos explica que las obras de land art se van a acomodar a la especificidad del lugar, es decir, a las condiciones físicas de un entorno, como son sus topografías, vegetaciones, particularidades espaciales y ambientales, la relación con el sustrato sólido del suelo y la adecuación de las peculiaridades concretas del clima que cada lugar de la tierra posee<sup>49</sup>.

A colación de esto, Tonia Raquejo añade:

Para los artistas del land art, la escultura tiene que ver poco con el objeto artístico (...) Se trata de un proceso interminable donde se combina todo a cada momento: el lugar, la situación, el estado atmosférico, el artista, y todo lo que allí y en ese momento sucede, de tal manera que el arte ya no puede limitarse a su carácter objetual<sup>50</sup>.

Existe pues, una forma de sensibilidad con el paisaje que permitirá desarrollar actitudes artísticas, “como mirar, anda, fotografiar, cartografiar, por medio de los cuales se va a producir una nueva valoración del territorio y del paisaje que empieza a entenderse como obra de arte”<sup>51</sup>. Acciones que a lo largo de la investigación hemos ido desvelando en sus respectivos epígrafes.

---

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p.110.

<sup>49</sup> Maderuelo, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, op.cit., p. 274.

<sup>50</sup> Raquejo, Tonia, “El arte de la tierra: Espacio-tiempo en el Land art” op. cit., p. 129.

<sup>51</sup> Maderuelo, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, op.cit., p. 273.

Aquí, el campo de acción es muy amplio dentro de todas estas manifestaciones artísticas que son denominadas generalmente bajo el mismo nombre. Esto nos lleva a diferenciar la línea americana de los *Earthworks*, que irrumpían en los desiertos para transformar el paisaje natural de manera megalómana y dominadora, alterándola de manera radical con toda una serie de maquinaria e ingeniería, que contrasta con la corriente europea, intimistas con el entorno, donde se respeta el aspecto particular del paisaje y se interviene de forma mínima. Se ha caracterizado por una exploración del paisaje desde una actitud minimalista, prudente y ascética cuyos trabajos han sido muy clara y conscientemente descritos por Mark Rosenthal con la siguiente frase:

“(...)“toca” el paisaje muy delicadamente, de manera no obstructiva”<sup>52</sup>.

Entendemos que todos los artistas dan un uso metafórico a la naturaleza o al espacio de la intervención, pero la diferencia radica sobretodo en la escala territorial. Mientras que los americanos llevan a cabo grandes transformaciones del territorio en los bastos desiertos de EEUU (movimientos de toneladas de tierra y la construcción de grandes formatos escultóricos que se alejan de la escala humana). Los británicos utilizan el carácter transitorio y el cuerpo humano es un instrumento de medida del territorio<sup>53</sup>.

No obstante, queremos advertir que el objeto de estudio de este trabajo es el uso que dan los artistas a la naturaleza como material, soporte y campo de acción para apropiarse del espacio y del tiempo. Por ello tomaremos en cuenta tanto artistas norteamericanos como británicos y españoles desde un mismo punto focal.

Entonces, nuestro mapa conceptual y referencial nos ayuda a entender, reflexionar y plantearnos nuestra posterior producción artística, y queda distribuido de la siguiente manera que vamos desarrollando a lo largo de este estudio.

Vemos el uso de la naturaleza como metáfora, confrontando la acción del hombre con la propia acción de la naturaleza: erosión, cambios de estación, lluvia. El tiempo se convierte en una condición básica. Citamos

---

<sup>52</sup> Rosenthal, Mark, “Some attitudes of Earth Art: From Competition to Adoration”, en Sonfist, Alan, *Art in the Land. A Critical Anthology of environmental art*, E.P. Dutton, Nueva York, 1983, p.66 citado en Maderuelo, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, op. cit., p. 273.

<sup>53</sup> Grau García, Irene, op. cit., p. 182-184.

aquí a artistas como Michael Heizer y sus obras *Displaced - Replaced Mass* (1969), *Displacement Drawing* (1970) y las propuestas de Walter de Maria, *Mile Long Drawing* (1968) y *Las Vegas piece* (1969).

A estas propuestas hay que añadir el carácter efímero de las intervenciones respecto al poder de la naturaleza, esto lo veremos en Andy Goldsworthy, en obras como *West Coast Sea Cairn* (2001) y *Dome* (2001) y la pieza de David Nash *Wooden Boulder* (1978).

Por último, hay que considerar que todos los artistas que hemos expuesto y los que vamos a añadir a continuación consideran la naturaleza como lugar donde poder experimentar y llegar a la experiencia buscada. Aquí incluimos a Robert Smithson y a Hamish Fulton, de los cuales ya hemos hablado, a Robert Morris, Nancy Holt, Richard Long y Perejaume.

### 2.2.1. EL FLUIR DEL TIEMPO: ANDY GOLDSWORTHY

El artista se apropia de la naturaleza como material escultórico, interactuando con la escena cambiante del paisaje para explorar una poética de la naturaleza desde una reflexión profunda sobre la forma, la materia, la energía, el espacio y el tiempo<sup>54</sup>. Encontrará en las formas de la naturaleza un amplio abanico de posibilidades para sus creaciones escultóricas (semillas, los remolinos del agua y los recorridos serpenteantes de los ríos).

Necesito la tierra (...) quiero comprender este estado y esta energía que están en mí y que siento también en las plantas y la tierra (...) Esta cosa impalpable que esta ahí y luego desaparece (...) el crecimiento, el tiempo, cambio y la noción de flujo que se encuentra en la naturaleza<sup>55</sup>.

Este fluir del tiempo lo encuentra Andy Goldsworthy en el mar y sus mareas, en el río y las formas acuosas, que influirán mucho en sus trabajos, pero también los procesos que se desarrollan a lo largo del tiempo en relación con el sol, la luz, las estaciones. Se podría decir que es

---

<sup>54</sup> Museo Nacional centro de arte Reina Sofía, "Andy Goldsworthy (En las entrañas del árbol)", *Museo nacional centro de arte Reina Sofía*, [consulta: Junio 2018], disponible en: < <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/andy-goldsworthy-entranas-arbol>>.

<sup>55</sup> Riedelsheimer, Thomas, op. cit.





Fig. 15.  
Andy Goldsworthy: *West Coast Sea Cairn*, 2001.



Fig. 16.  
Andy Goldsworthy: *Dome*, 2001.

exactamente lo que da vida a sus obra. “La verdadera obra es el cambio<sup>56</sup>”.

En la obra *West Coast Sea Cairn* (2001) realiza un mojón en piedra seca en la orilla de la playa. Estas construcciones son muy recurrentes en su obra, y se han convertido en un símbolo identificativo del artista. A veces las construirá con piedras que se encuentran en el entorno más cercano, y otras irá a buscarlas para transportarlas al lugar en el que va a intervenir. Goldsworthy relaciona la forma de la obra con los montículos de piedra que los senderistas utilizan para marcar el camino en las montañas, y así todos los montículos tienen un vínculo entre ellos. En este sentido, y haciendo referencia a la obra en concreto, esta se presenta, por un lado, como un vínculo entre el lugar, la piedra y el artista; y por otro, como el pulso de poder al enfrentar esta efímera construcción al mar, esperando que este la respete o no.

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.



En otro de sus trabajos, *Dome* (2001), realiza cúpulas o recintos con troncos y ramas que construye desde el interior hacia el exterior. Estas construcciones recogen el movimiento giratorio de los remolinos que se crean en la convergencia de corrientes y mareas opuestas. En el documental *rivers and tides* vemos como construye el recinto entre las rocas cerca del mar. Aquí se produce un juego con el tiempo, pues la obra ha de realizarse antes de que suba la marea y la cubra por completo, y que probablemente la destruya llevándose a la deriva los troncos de madera<sup>57</sup>.

Todas las obras de Goldsworthy subrayan el carácter efímero respecto a las condiciones de la naturaleza. En las obras aquí presentadas, la propia naturaleza del mar las destruirá en un corto periodo de tiempo, cuando suba la marea, pero en otras obras, por ejemplo, los conjuntos de hojas de árboles o plantas que dependiendo de su exposición a la luz solar adquieren un color u otro, un simple golpe de viento las puede dispersar.

### 2.2.2. LAS MUTACIONES: DAVID NASH

Aunque David Nash es un artista que realiza trabajos típicos de escultor, como la talla en madera, y produce obras objetuales, también hay que reconocerle una actitud propia del land art: La tendencia por el carácter procesual y los materiales, y no el objeto artístico. El interés por la idea del proceso, pero no en el proceso de la creación de la obra. Este entendido como la obra completa es todo el proceso que se hace con el transcurso del tiempo.

Así, de la misma forma que cambian los paisajes con las mutaciones de la luz diaria o el paso de las estaciones, las obras que forman parte o que son paisaje cambian también acusando no solo el transcurrir del tiempo en su deterioro natural, sino evolucionando con el paisaje<sup>58</sup>.

En este sentido, Nash se interesa por los procesos químicos y de combustión de la madera, el crecimiento de las plantas, la poda, los injertos que pasan a formar parte indisoluble del espacio.

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*

<sup>58</sup> Maderuelo, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, op. cit., pp. 290-291.



Fig. 17.  
David Nash: *Wooden Boulder*, 1978.

En *Wooden Boulder* (1978), talló una bola en un tronco de roble y lo depositó en un pequeño río del norte de Gales. La obra se prolonga desde la primera intervención en el paisaje (1978) hasta el 2003, momento en que desaparece definitivamente. Durante todos estos años la piedra de madera se ha ido desplazando, impulsada por el agua, siguiendo su camino natural hasta llegar al río Dwryd y desembocando en el mar, donde termina perdiéndose de vista.

Ha seguido la inmensa bola durante veinticinco años, ha seguido los avatares de esta gran esfera, recorriendo una y otra vez su trayectoria y fotografiando su posición en más de un centenar de ocasiones. A través de una enorme cantidad de imágenes, documenta el proceso del



Fig. 18.  
Perejaume: *El Postaler*, 1984.

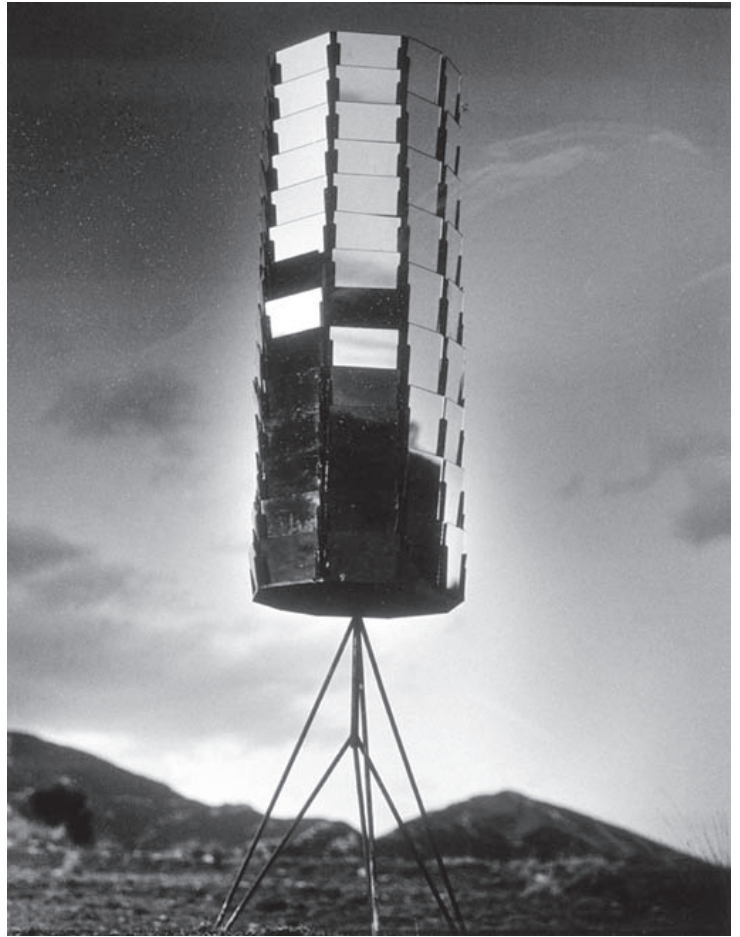


Fig. 19.  
Perejaume: *El Postaler*, 1984.

recorrido. En él se aprecia la evolución de la obra: cambios de posición, texturas, mutaciones del material, erosión, y a su vez esa trayectoria queda por completo inscrita en el entorno, en los paisajes que ha recorrido, la vegetación, la nieve, construyendo una narrativa sobre el propio paisaje y sus transformaciones<sup>59</sup>.

### 2.2.3. EL PAISAJE: PEREJAUME

*El Postaler* (1984) es un expositor metálico de postales como los que se emplean en los comercios de souvenirs, pero este muestra espejos con las dimensiones habituales de las postales comerciales, reflejando el espacio inmediato donde está situado. Perejaume realizó una caminata por el monte con el postalero cargado al hombro hasta situarlo en paisajes

<sup>59</sup> Grau García, Irene, op. cit., p. 199.

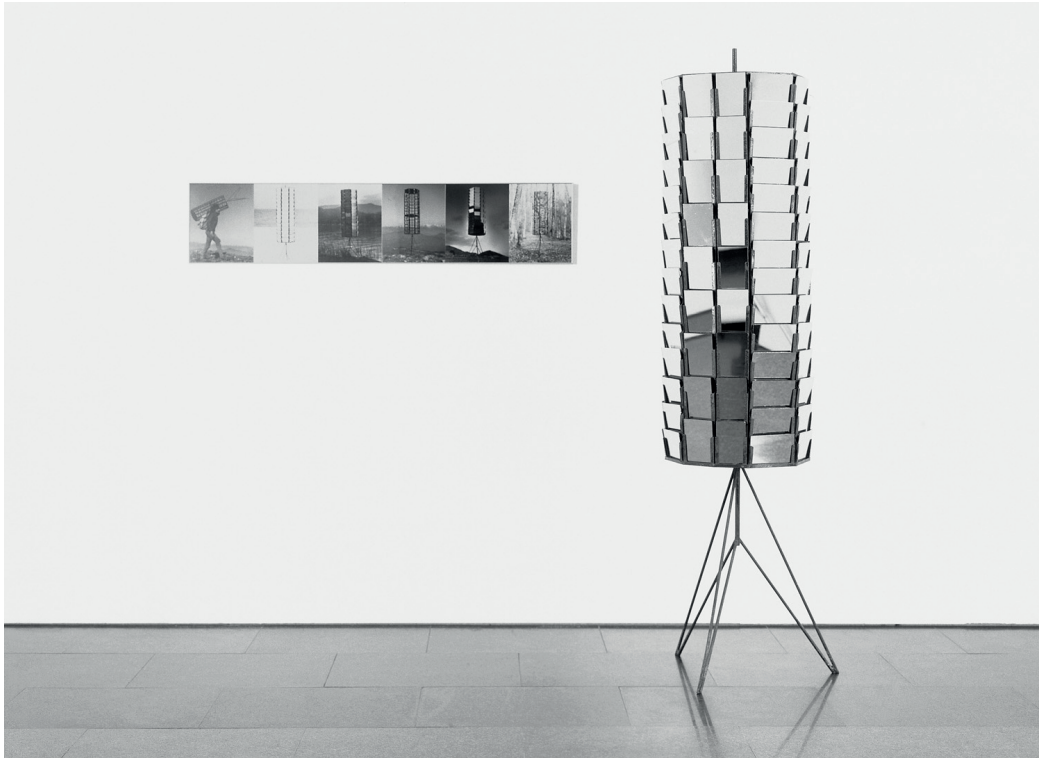


Fig. 20.  
Perejaume: *El Postaler*, 1984.

diferentes. La pieza experimenta cambios constantes de ubicación. Los espejos reflejan diversos entornos de naturaleza y configuran un paisaje cambiante. La obra va acompañada de fotografías que muestran la acción realizada por el artista<sup>60</sup>.

El Postaler refleja una imagen fragmentada del paisaje circundante pero sin la pretensión de retenerla mas que por un instante. Los espejos son postales del lugar, con la particularidad de cambiar su imagen al desplazar la pieza. El espejo revela un lugar, pero también lo transforma, lo desorganiza y desvirtúa la naturalidad de su representación hasta otorgar la misma contingencia a realidad y copia.

No obstante, resulta algo contradictorio al exhibirse en las salas de un museo, ya que no opera como el expositor común de postales. Por ello, entre otras razones, podríamos pensar que, o bien se desactiva al no encontrar paisajes que reproducir, o bien nos plantea el interior del museo como paisaje<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> MACBA, “El postaler. Perejaume”, *Museu d’art contemporani de Barcelona*, [consulta: Junio 2018], disponible en: <<https://www.macba.cat/es/postaler-0167>>.

<sup>61</sup> Matos Romero, Gregoria, op. cit., pp. 66-67.



## 2.3 ACTUACIONES PRIMITIVAS

Tanto Rosalind Krauss como Gilles Tiberghien analizaron a artistas de land art de la segunda mitad del siglo XX, y vieron en ellos una propuesta de vuelta a los orígenes de la historia, de regreso al Neolítico, conectando las acciones land art del momento con el menhir, y que a día de hoy sigue sirviendo de excusa para poder justificar las salidas al campo, las intervenciones en el paisaje, el uso de la geometría, la incorporación de materiales atípicos al paisaje...etc. Todos ellos como mecanismos artísticos que sirvan para crear una manera de proceder y un discurso poético.

El historiador/crítico se limitó a ampliar temporalmente su manipulación y comenzó a construir sus genealogías en términos de milenios, en lugar de décadas. Stonehenge, las líneas de Nazca, las pistas de juego toltecas, los túmulos funerarios indios... podía recurrirse a cualquier cosa para justificar la conexión de la obra con la historia y de ese modo legitimar su entidad escultórica. Era evidente que tanto Stonehenge como los campos en que los toltecas jugaban a la pelota no eran exactamente esculturas, y su papel como precedentes historicistas, por tanto, empezaba a resultar sospechoso. Pero no importaba<sup>62</sup>.

Los menhires aparecen por primera vez en la era neolítica, podríamos decir que son el primer objeto situado en el paisaje por parte de los humanos, una forma de comunicación que dota al espacio o entorno de significado, o, profundizando un poco más, lo dotan de un nuevo significado. Objetos sencillos que constituyen la primera acción humana de transformación física del paisaje. Es conveniente apuntar que nuestro interés por el Menhir no es el estudio de los cultos que se le podría asociar, sino más bien en las interpretaciones que sugieren y conectan el menhir con el land art.

“Una gran piedra tendida horizontalmente en el suelo y, sin embargo, tan solo una simple piedra sin ninguna connotación simbólica”<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Krauss, Rosalind, op. cit., p.61.

<sup>63</sup> Careri, Franceso, op.cit., p.42.



Fig. 21.  
Alineamientos de Carnac en Bretaña (Francia).



Fig. 22.  
Poliedros del neolítico. Escocia.

Todo cambia cuando la simple acción de erguir la piedra y empotrarla en la tierra transforma dicha piedra en una nueva presencia, pasando de un estado natural a uno atípico y artificial, que crea un nuevo sistema de relaciones con los elementos del paisaje circundante. Este gesto nos recuerda y lleva a conectarlo con Richard Long (*Una línea en Escocia, 1981*), quien se limitó a manipular el entorno colocando verticalmente, con formas circulares o alineaciones, piedras que encuentra tiradas horizontalmente. Este cambio de posición es suficientemente expresivo como para transmitir la presencia de un elemento externo a la naturaleza<sup>64</sup>.

Nos hemos detenido en explicar este cambio de posición como acción artística, pero sería conveniente también mencionar el gesto de empotrar la piedra en la tierra. Esto nos lleva a compararlo con los artistas de la época postmoderna. La supresión de basamento con el fin de reconquistar la relación directa con el cielo y el suelo<sup>65</sup>.

Por otro lado, la geometría también juega un papel importante. Al respecto de esto Francesco Careri dice:

Estas piedras se utilizaban para construir arquitectónicamente el paisaje como una especie de geometría -entendida etimológicamente como “medición de la Tierra”- con la cual dibujar unas figuras abstractas contrapuestas al caos natural: el punto (menhir aislado), la línea (la alineación rítmica de varios menhires) y la superficie (el fragmento de espacio delimitado por unos menhires colocados en círculo)<sup>66</sup>

A esta geometría que expone Careri, respecto al punto, la línea y el plano, hay que añadir la figura geométrica como tal. En este caso nos centramos en las figuras poliédricas regulares. Los restos arqueológicos más antiguos en los que aparecen figuras poliédricas son las piedras talladas del neolítico. Como hemos mencionado anteriormente, nuestro interés y objeto de estudio no son los cultos o asociaciones místicas del pasado. En este caso hemos querido mencionar la utilización de la geometría en estas piedras como soporte en las que se dan ciertas

---

<sup>64</sup> Raquejo, Tonia, *Land art*, op. cit., p 21.

<sup>65</sup> Careri, Francesco, op. cit., pp. 111-112.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p.42.

consideraciones espaciales, filosóficas y conceptuales<sup>67</sup>.

La retórica que los artistas del land art establecen entre sus obras y el entorno donde las sitúan, nos remite a un diálogo con la naturaleza propio de culturas primevas, y hace que podamos desplazarnos en el tiempo. En primer lugar, tanto por la utilización de materiales autóctonos del lugar, como por la utilización de otros totalmente ajenos a él. En segundo lugar, por el lenguaje visual mediante la apropiación de elementos de la prehistoria, las formas geométricas simples, regulares y repetitivas como forma de comunicación y por último las enormes excavaciones en el territorio y grandes monumentos de tierra donde la escala y magnitud de las obras no pueden ser visibles en su totalidad cuando nos situamos dentro de ellas<sup>68</sup>.

Jean François Pirson en su *libro la estructura y el objeto* también hace una reflexión acerca de acto y acción primitiva que comienza por la señalización del lugar: Piedras desplazadas, ramas atadas, hendiduras en el suelo. Todo esto como primer gesto de ordenación y apropiación del espacio mediante una articulación entre hombre, naturaleza y objeto construido. El orden (acción humana) del caos natural (naturaleza)<sup>69</sup>.

### 2.3.1. LAS LINEAS PRIMITIVAS: WALTER DE MARIA

Nazca interesó a Walter de Maria. En su obra *Mile Long Drawing* (1968) dibujó dos líneas paralelas de tiza en el desierto de Mojave. Las líneas estaban a 12 pies (3,6m) de distancia y cada una se extendía una milla (1,6 km). Esta aproximación al paisaje supuso para Walter de Maria una serie de obras que posteriormente realizaría a una escala mayor. Algo similar ocurre en *Desert Cross* (1969), supone una subida a otro escalón. En este caso superpone líneas geométricas realizadas a gran escala en los

---

<sup>67</sup> Ricardo Bochons en su tesis hace mención a la representación de estas piedras como los cinco sólidos platónicos (tierra, fuego, universo, agua, aire) véase Pérez Bochons, Ricardo, *El cubo, una constante en el arte: Estudio ontológico y taxonomía de su utilización en la escultura de la segunda mitad del siglo XX*, [tesis doctoral], Universitat Politècnica de València, Valencia, 2002, pp. 30-34.

<sup>68</sup> Tonia Raquejo hace alusión a la prehistoria como clave referencial respecto a la manera de proceder de los artistas land art, vease Raquejo, Tonia, *Land art*, op.cit., pp. 22-24. y Raquejo, Tonia, “ El arte de la tierra: Espacio-tiempo en el Land art” op. cit., p.119.

<sup>69</sup> Pirson, Jean François, *La estructura y el objeto (ensayos, experiencias y aproximaciones)*, PPU, Barcelona, 1988, p. 90.



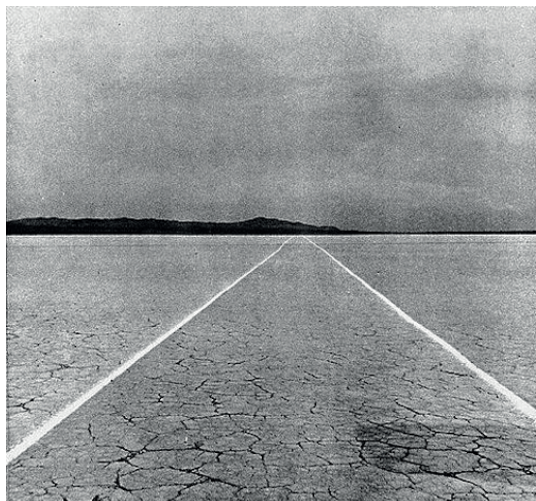


Fig. 23.  
Walter de Maria: *Mile Long Drawing*, 1968.



Fig. 24.  
Walter de Maria: *Las Vegas piece*, 1968.

meandros irregulares formados por la erosión hidrográfica. Estas líneas aradas en la tierra del desierto de Nevada por un Bulldozer levantan la materia terrosa del suelo y rotulan toda la superficie a intervenir. Los trazados nuevos se superponen a los naturales y antiguos realizados en un tiempo geológico, dando lugar a una malla de líneas donde el pasado y el presente se observan de manera simultánea<sup>70</sup>.

A este pulso de poder entre el artista y el tiempo geológico, Walter de Maria incorpora una nueva manera de proceder que también lo conectará con el pasado: *La dimensión espacial*, que guardará relación con las líneas de Nazca en Perú. Walter de Maria en este caso no se aproxima al paisaje a nivel de superficie, esto es, a escala humana, sino más bien a una escala gigantesca, como si el humano tuviera la capacidad de percibir la obra desde arriba. Una escala que sólo podemos observar en su totalidad a través de la documentación fotográfica a vista de pájaro<sup>71</sup>.

### 2.3.2. LOS DESPLAZAMIENTO DE MASA: MICHAEL HEIZER

En Michael Heizer vamos a encontrar muchas referencias al pasado que vamos a desarrollar a través de tres grandes obras earthworks, y que, como él mismo declara, formarán parte de su discurso artístico. “Mas que innovar, declara Michael Heizer - autor de la obra Masa desplazada y reemplazada - deseo que mi obra vaya hacia atrás hasta fundirse con el

<sup>70</sup> Maderuelo, Javier, *La pérdida del pedestal*, op. cit., pp. 21-22.

<sup>71</sup> Raquejo, Tonia, “ El arte de la tierra: Espacio-tiempo en el Land art” op. cit., pp.112-113.



Fig. 25.

Michael Heizer: *Displaced - Replaced Mass*, 1969.

pasado”<sup>72</sup>.

Heizer, en la obra *Displaced - Replaced Mass* (1969), introduce elementos atípicos y extraños al paisaje . Vacía un espacio rectangular en el desierto y lo llena de rocas procedentes de High Sierra, siguiendo la tradición neolítica respecto a los desplazamientos de masas (el menhir) traídos de lugares lejanos. Heizer trae las piedras al lugar donde va a intervenir. Estas piedras destacan por el hecho de que no es su lugar de origen y son extrañas en su nuevo emplazamiento, lo que contribuye a que el material cobre presencia. Y el simple hecho de verlas allí alteran el lugar y añaden la presencia de una acción humana<sup>73</sup>.

En *Double Negative* (1969-1970) perfora dos corredores en los bordes de las cárcavas de la meseta de Virginia (Nevada), e interrumpe su recorrido por el vacío que las separa, jugando así con la idea de un doble vaciamiento: por un lado la extracción de masa de tierra por el artista, que modifica la superficie del planeta, y, por otro, la concavidad formada en el terrero por la erosión de las corrientes de agua que resultan de

---

<sup>72</sup> Beardsley, John, *Earthworks and Beyond*, Abbeville, Nueva York, 1989, citado en Raquejo, Tonia, “El arte de la tierra: Espacio-tiempo en el Land art” op.cit., p. 111.

<sup>73</sup> Ibídem, p.111.



Fig. 26.

Michael Heizer: *Double Negative*, 1969 - 1970.

tiempos geológicos, cuya magnitud y escala escapan a la acción humana, existiendo, pues, un pulso entre el artista y el tiempo geológico, intención que ya hemos visto en Walter de Maria.

Pero la relación entre ambos artistas también queda reflejada en el uso de la escala. Las dimensiones de la intervención que solo es visible en su totalidad a través de fotografías aéreas. Algo que también veremos, de un modo menos presuntuoso y radical, en otra de sus obras: *Circular Surface Displacement Drawing* (1970), en la cual dibuja grandes círculos trazados por motocicletas atadas por un cordel a un eje en el desierto Mojave en California.

### 2.3.3. LAS FORMAS BÁSICAS: RICHARD LONG

Las obras de Richard Long se asocian a un mundo remoto, el de los orígenes de nuestra especie, a través de la relación que establece con la naturaleza. Para el artista, la naturaleza es una Tierra Madre inviolable por la cual es posible andar, dibujar figuras, mover piedras, pero no transformarla radicalmente, alejándose considerablemente de los trabajos earthworks de los norteamericanos. No inciden en profundidad en la





Fig. 27.  
Richard Long: *A line in the Himalayas*, 1975.

corteza terrestre, sólo transforma su superficie, y además de un modo reversible. Long propone una transformación simbólica de territorio.

*A line in the Himalayas* (1975) y *Aconcagua Circle* (2012) son dos obras muy dilatadas en el tiempo, pero dejan constancia de la línea de investigación que Long ha llevado en la creación de su obra. Tanto su línea en el Himalaya como el círculo inscrito en Argentina en nada se diferencian de los trazados por nuestros antepasados prehistóricos. Esta actitud no responde a un deseo de parar el tiempo, mas bien le permite jugar con superposiciones del pasado y el presente<sup>74</sup>.

Queremos recalcar que, en este caso, presentamos y analizamos estas dos obras en concreto, pero es cierto que podríamos ampliar este análisis a toda la producción escultórica de Long. Sus intervenciones están desprovistas de soportes tecnológicos. El único medio utilizado es su propio cuerpo: sus posibilidades de movimiento y el esfuerzo de sus brazos y sus piernas.

---

<sup>74</sup> Raquejo, Tonia, *Land art*, op. cit., pp. 15 y ss.



Fig. 28.

Richard Long: *Aconcagua Circle*, 2012.

La piedra más grande que se utiliza es aquella que puede desplazarse con las propias fuerzas, y el recorrido más largo es el que puede soportar el propio cuerpo durante cierto periodo de tiempo. El cuerpo es un instrumento para medir el espacio y el tiempo (...). Medir significa individualizar puntos, señalarlos, alinearlos, circunscribir espacios, colocarlos entre intervalos formando ritmos y direcciones. Y, detrás de todo ello, Long descubre también una raíz primordial: la geometría como medida del mundo<sup>75</sup>.

#### 2.3.4. EL TIEMPO ASTRONÓMICO: ROBERT MORRIS Y NANCY HOLT

La astronomía, en sus intentos por descubrir los secretos de las estrellas, ha generado, desde épocas prehistóricas, unos conocimientos geométricos muy específicos que han dado lugar a grandes construcciones en lugares específicos para rituales ancestrales (Stonehenge o las pirámides mayas Uaxactun, en Guatemala). Estas particularidades astronómicas vienen determinadas por la posición geográfica, longitud y latitud en que se ubican, y no pasarán desapercibidas para algunos artistas land art que pretenden mirar al cielo

---

<sup>75</sup> Careri, Franceso, op. cit., pp. 122-123.

y establecer conexiones visuales con el firmamento.

Uno de los ejemplos de esta tendencia es el *Observatory (1971 - 1977)* de Robert Morris; inspirado por los círculos megalíticos de Stonehenge, crea en la costa de Holanda dos anillos concéntricos de tierra construidos con la técnica de empalizada y acumulación de materiales (tierra, madera, hierba y acero). El exterior mide noventa metros de diámetro y el interior veinticuatro metros, alcanzando la obra una altura de tres metros. La entrada al conjunto se efectúa por una abertura triangular cortada en el muro que recuerda, por su forma, a las puertas de las construcciones precolombinas de México<sup>76</sup>. La posición estratégica del emplazamiento identifica los solsticios y equinoccios en las coordenadas 52 ° 32'58 "N 5 ° 33'57" E<sup>77</sup>.

Por otro lado, Nancy Holt propone una versión menos pretenciosa del tiempo astronómico en sus *Sun Tunnels (1973 -1976)*. Estos túneles ubicados en el desierto de Utah están dispuestos axialmente de tal manera que los ejes coinciden con la puesta y salida del sol en los solsticios de verano e invierno, por lo que el ciclo solar puede completarse durante los 10 días anteriores y posteriores al solsticio a través de los túneles. Estos cilindros de cemento son, además, mapas estelares de diferentes constelaciones (Draco, Perseo, Columba y Capricornio), que se dibujan en el interior de los túneles por medio de la luz solar que pasa a través de aberturas realizadas en su superficie<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Maderuelo, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, op. cit., pp. 274-275.

<sup>77</sup> Barrón, Inés, "Robert Morris", *Estética Teatral*, [consulta: Abril 2018], disponible en: <<https://esteticateatral.wordpress.com/2012/12/02/robert-morris/>>.

<sup>78</sup> Raquejo, Tonia, "El arte de la tierra: Espacio-tiempo en el Land art", op. cit., pp. 114-115.



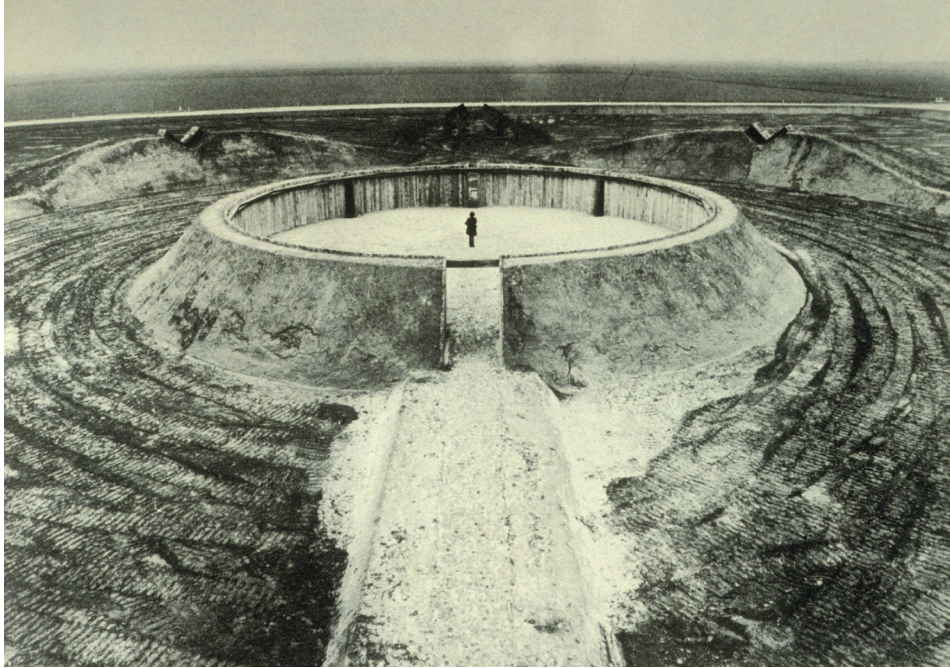


Fig. 29.  
Robert Morris: *Observatory*, 1971-1977.



Fig. 30.  
Nancy Holt: *Sun Tunnels*, 1973-1976.





# BLOQUE DOS



## ANTECEDENTES

En esta presentación del segundo bloque queremos mostrar algunos antecedentes que llevaron a una posterior producción artística, que son los proyectos artísticos que presentaremos en este bloque dos. Estos antecedentes formaron parte del proyecto expositivo individual, gestionado para la consecución del trabajo final de grado, titulado *Eros y Thanatos. Construcción vs Destrucción* que se llevó a cabo en el Espacio de Arte Contemporáneo “El Castell” en Riba-roja de Túria entre los días 26/03/2016 al 07/04/2016.

El proyecto expositivo versó de forma incipiente sobre las ideas, maneras de proceder y fundamentos teóricos que han quedado planteados en el bloque uno del presente estudio, por lo que no ahondaremos en ellos en la presentación de estos proyectos, sino más bien como un modo de materializarlos en las propuestas artísticas.

*Cuadrado Verde (2015)* se articuló como una intervención *site specific* en el parque fluvial del río Túria, situado en el municipio de Riba-roja de Túria. Este lugar había soportado un incendio, y el espacio, antes vivo, ahora se encontraba calcinado, silencioso, peligroso y desnudo.

La intervención consistía en la plantación de un cuadrado de 3 x 3 metros de tepes de césped natural, invadiendo el espacio con una naturaleza domesticada, dominada por la mano del hombre, como es el césped cultivado en jardín. Se pretendía llamar poderosamente la



Fig. 31.  
Adrián S. Navarro: *Cuadrado Verde*, 2015.



Fig. 32.  
Adrián S. Navarro: *Cuadrado Negro*, 2016.

atención del espectador al ver la geometría del cuadrado, en su mínima expresión de vida, frente a la destrucción de una arquitectura natural degradada.

La naturaleza funciona como soporte, y el césped como medio de expresión, haciéndose visible a través del proceso de observación. Deseábamos que el cuadrado se convirtiera en un enigma público para el espectador y que, además, suscitara un interrogante acerca de su significado, que generara nuevas reflexiones sujetas a su propia experiencia mirando a través de él, invitando al espectador a permanecer en el lugar durante más tiempo, a sentarse en la hierba mullida, a acomodarse y a abandonarse a la reflexión.

Contemplando la intervención anterior, germina una nueva idea que continúa manifestando nuestro interés por la naturaleza. Pero esta se hace extensiva, planteando como llevar a la sala expositiva intervenciones en espacios naturales, o dicho de otro modo, como conectar el “dentro” y el “fuera”, “dentro” entendido como sala expositiva y “fuera” el entorno natural.

*Cuadrado Negro (2016)* nace como una acción de limpieza del terreno donde se intervino con el *Cuadrado Verde*, una zona dominada por restos del incendio: ramas quemadas, troncos, cortezas. En definitiva, desechos inservibles que mostramos en el espacio expositivo como piezas de arte. Al tomar como cuestión imprescindible la arquitectura propia de la sala expositiva, esta propuesta, que inicialmente pensamos que tuviera un tamaño igual a la intervención anterior (3 x 3 metros), reflejando así que ambas piezas parten de una misma propuesta, tuvo que adaptarse y modificarse, aumentando su tamaño a 5 x 5 metros.

Con la serie *Eros y Thanatos (2015)* tratamos de presentar lo existente sin más, interesándonos por la acción que permanece visible tanto del hombre como de la naturaleza: líneas de fuerza descritas por los flujos del agua, huellas dejadas por asentamientos o explotaciones de un lugar, o brechas ocasionadas por la destrucción de un lugar y la posterior reconstrucción de ese mismo lugar.

Con esta serie continuamos con la pretensión de superar los límites físicos de la obra y activar el espacio una vez incorporados los objetos a través de la escala del territorio, el carácter modular y la repetición como opción estética que insinúa una progresión de la obra hasta el infinito.





Fig. 33.  
Adrián S. Navarro: *Eros y Thanatos*, 2015.

El elemento efímero de la obra obliga a la documentación fotográfica. La selección de fragmentos de la realidad se exponen de manera secuencial, y el sentido se adquiere a través de toda la secuencia, incorporando aquí el elemento tiempo.

En el bloque uno partíamos del viaje de Tony Smith, donde se cuestionaba la autopista como signo y objeto, o el acto de recorrerla o vivirla como la experiencia en si misma y considerada como obra de arte. Hemos explicado que esta experiencia de Smith la hemos tenido en cuenta y recogido en nuestros trabajos plásticos, y que materializamos en cuatro propuestas. ¿La calzada como objeto o como experiencia?

En primer lugar, presentaremos dos propuestas, *Cubo* (2017) y *Tiempo transitorio* (2017), ambas partirán de la creación objetual que llevará a una experiencia y que consideraremos como obra final. Vamos a hacer alusión a referentes planteados en el bloque uno, por ejemplo en las creaciones de Nash o Goldsworthy vemos como lo que realmente



importante de la obra no es el objeto sino ese artefacto llevado a la experiencia temporal y la ocupación espacial. O Smithson y Perejaume, que incorporan elementos artificiales en el paisaje para ver como estos actúan y generan el discurso buscado.

Es una forma de actuar que lleva a un intento de apropiarse del tiempo y el espacio, como aquellos *despintores*, que partiendo de los cuadros en dos dimensiones pretendieron experimentarlos desde todos sus sentidos y dimensiones.

En segundo lugar, nos ocuparemos de dos obras tituladas *Cuco* (2017) y *Grados, Minutos, Segundos* (2018), en la que “esa calzada de Smith” ya no la veremos como signo u objeto, sino como la experiencia de atravesarla y recorrerla. Dos obras que se gestan mientras permanecemos en la sierra de Enguera, impregnándonos de su historia, vivencias, modos de actuar y construcción del paisaje. Estas obras parten de esta experiencia y son materializadas en obra plástica.

Este proceso lo hemos visto en Hamish Fulton, Richard Long, Michael Heizer y Walter de Maria. ¿Son las líneas, las masas desplazadas, las piedras organizadas en el suelo, o los murales representando un trayecto; La obra? ¿O es el acto de recorrer un espacio, la experiencia vivencial y la temporalidad; La obra que se materializa plásticamente?





Nos proponemos tomar el ejercicio artístico en base al manejo de la experimentación y la experiencia de recorrer un espacio donde situamos un objeto construido (cubo) en diversos *espacios naturales*, para ver en que medida este objeto interactúa en estos espacios y viceversa. Esta experiencia se materializa en cuatro fotografías donde se propone un recorrido visual por la huerta de Burjassot, atendiendo siempre a un proceso experimental con el espacio tanto interno (el objeto construido) como el espacio exterior (entorno natural).

El objetivo del proyecto radica en la conexión de las diferencias o similitudes entre los dos diversos agentes. Ambos espacios, tanto el espacio interior del objeto y el espacio exterior de la huerta, están destinados a crear una sensación espacial basada en pensamientos matemáticos y geométricos, conectando en la obra el espacio interno y el externo, prestando atención a la escala territorial y medición espacial, las dimensiones de la pieza y el cuerpo humano.

La propuesta se lleva a cabo mediante la figura geométrica del cubo y la utilización de la geometría como mínima expresión artística, como



Fig. 34.  
Vista del Cubo en la huerta de Burjassot.

“forma y fórmula de composición organizada y organizadora del espacio”<sup>79</sup>. Queremos recalcar que nuestro posicionamiento experimental no sólo radica en la construcción geométrica del objeto, sino también en la geometría del espacio natural donde posteriormente se instalará la pieza. Por lo tanto, el proyecto artístico toma la línea artística vista de David Nash y Andy Goldsworthy al incorporar objetos al paisaje, pero sobre todo nos identificamos en Robert Smithson y Perejaume, quienes han utilizado, por un lado, la naturaleza o el paisaje como un elemento con el cual poder experimentar, y, por otro, el servirse de objetos con un carácter móvil incorporarlos en varios ambientes.

Nos estamos refiriendo pues, a la creación y construcción de un objeto artístico con una presencia física que es llevada a la experiencia a través del caminar que se articulará por medio de la intervención y quedará cohesionadas mediante la documentación final del proyecto. *La construcción* de la obra se genera a través del carácter secuencial de las imágenes, y es el cubo, con su carácter portátil, que se instala una y otra vez, quien da cohesión y relación a la narrativa visual.

En este momento, queremos mencionar que hemos querido llamar a la huerta de Burjassot, lugar donde se instalará la pieza, espacio natural para dar cohesión a toda la investigación, aunque entendemos que sería

---

<sup>79</sup> Pérez Bochons, Ricardo, op. cit., p. 100.

más propio llamarlo *espacio natural domesticado* por todo el uso que se le da al lugar: la modulación y disposición geométrica de las áreas de cultivo y su repartición espacial de manera cuantificativa, reforzadas por la disposición de elementos como pueden ser las canalizaciones de agua para el regadío. Pero como hemos analizado en el bloque teórico ¿A qué podríamos llamar espacio natural si consideramos que no existe?

En este sentido, hemos querido desplazarnos a la huerta para poder aprovechar todo el trabajo que los agricultores realizan en sus campos: movimientos de tierra, la ordenación de esta mediante surcos geométricos realizados con maquinaria, y la disposición de los vegetales que crecen ceñidos al lugar y generan grandes campos de color organizados. En virtud de ello hemos querido aprovechar la geometría ya dada del lugar y sus connotaciones para involucrar al cubo con el paisaje.

Nuestro acercamiento al land art se justifica no solo por tomar como material y soporte la naturaleza, con la intencionalidad de que estos espacios se conviertan en elementos artísticos una vez intervenidos con la pieza, sino también por utilizarlos de manera metafísica para captar las relaciones que pueden suscitar los conceptos de espacio y tiempo. Su búsqueda como elemento artístico que genera una reflexión o diálogo con el objeto de manera que es capaz de relacionarse conceptualmente con el lugar, pero también es este lugar el que lleva hacia la posibilidad de mirar a través de él y generar nuevas reflexiones que se establecen entre el espacio- objeto y objeto- espacio.

El cubo se sitúa en el paisaje como una forma de comunicación, confiriendo al espacio natural un nuevo significado mediante sencillas acciones que comportan una transformación simbólica del paisaje y que conectan con aquellas acciones primitivas llevadas a cabo en el neolítico: La incorporación de objetos artificiales atípicos al paisaje, la supresión del basamento en favor del contacto directo del objeto con la tierra, la alineación, la revalorización del espacio por la incorporación del objeto y el análisis que realiza Careri respecto a punto, línea y plano (El cubo aislado como punto, la alineación y colocación estratégica del cubo como la línea, y el fragmento de espacio externo que dialoga con el elemento construido como el plano). Este estudio nos hace cuestionar y preguntarnos ¿Podríamos considerar el cubo como un menhir moderno?

Por otro lado, es importante presentar el proceso de construcción del objeto, pero continuamos recalcando que nuestro interés artístico no



Fig. 35.  
Construcción del cubo.

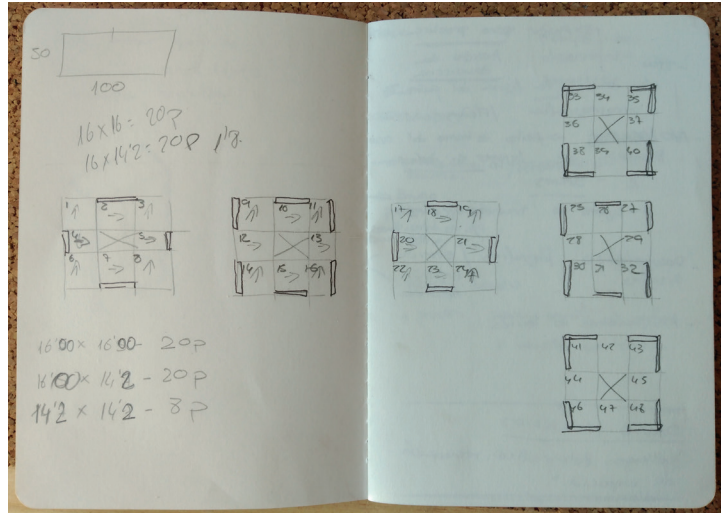


Fig. 36.  
Boceto previo.

radica en la creación del objeto construido sino en todo un entramado de acciones que llegan a convertirse en pieza artística.

El artefacto o pieza es un cubo de 48 x 48 cm, hecho de madera de pino, basado en elementos repetidos y la ausencia de ellos. Haciendo uso de las cualidades de la madera y la aplicación de técnicas como el ensamblaje y montaje mediante el encolado, se presta especial atención a la relación de las piezas que construyen el cubo, organizándolas de manera que la veta de la madera quedará en posición vertical y horizontal, formando así una imagen secuencial por todo el cubo.

Pasamos a hacer un listado de las cuarenta y ocho piezas que construyen el objeto:

- 20 piezas de 160 x 160mm.
- 20 piezas de 160 x 142mm.
- 8 piezas de 142 x 142mm.

El objeto artístico de madera de pino queda reducido a una forma geométrica básica. Cada una de sus seis caras está dividida en nueve partes iguales, en donde se inscriben ocho piezas, y en donde a simple



vista se percibe la ausencia de otra. Destaca por el simple gesto de mantenerlo inacabado con la intención de generar vacío y espacio en su interior.

El cubo hueco se encuentra desocupado de todo objeto: un espacio desocupado, aislado, *un vacío*. La propuesta pretende eludir la masa compacta, al no considerar el cubo como volumen sino como espacio. Un espacio limitado y delimitado que da al objeto la entidad de contenedor.



Fig. 37.  
Adrián S. Navarro: *Cubo #1*, 2017.



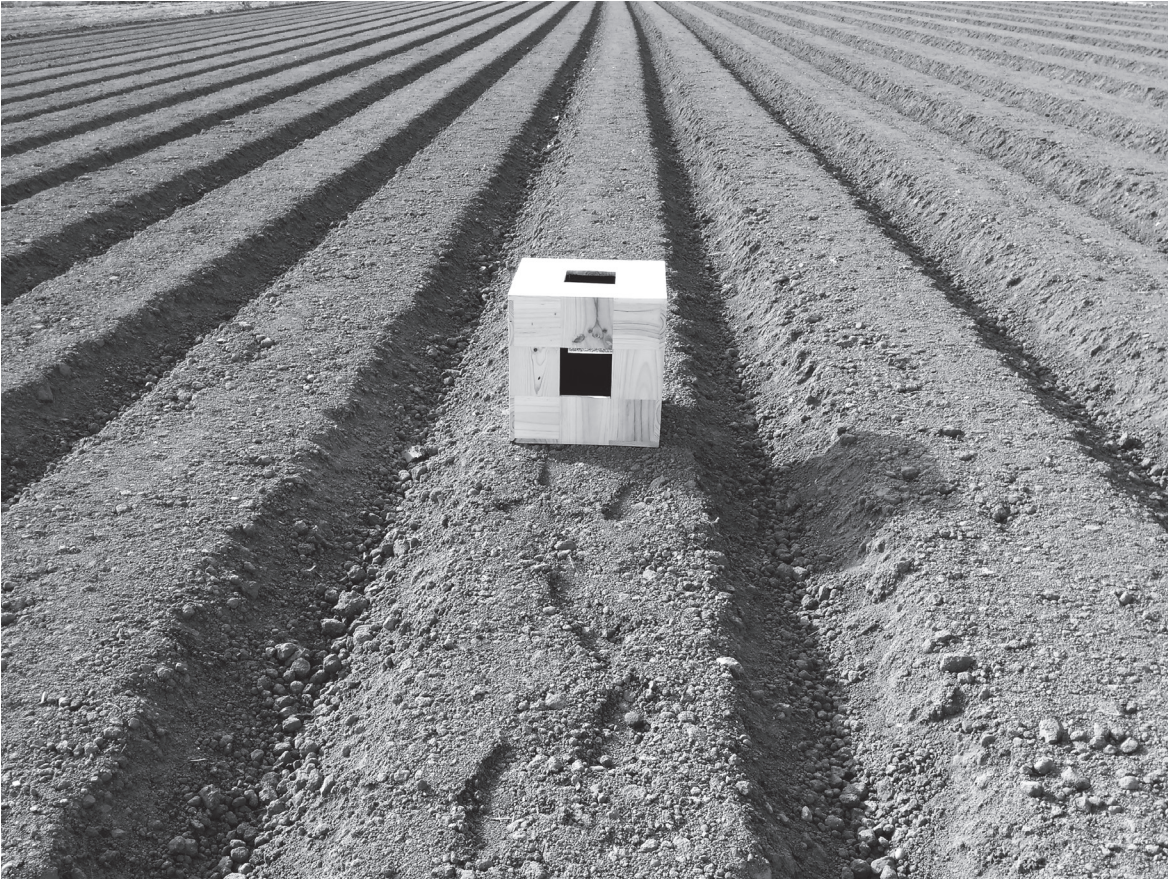


Fig. 38.  
Adrián S. Navarro: *Cubo #2*, 2017.



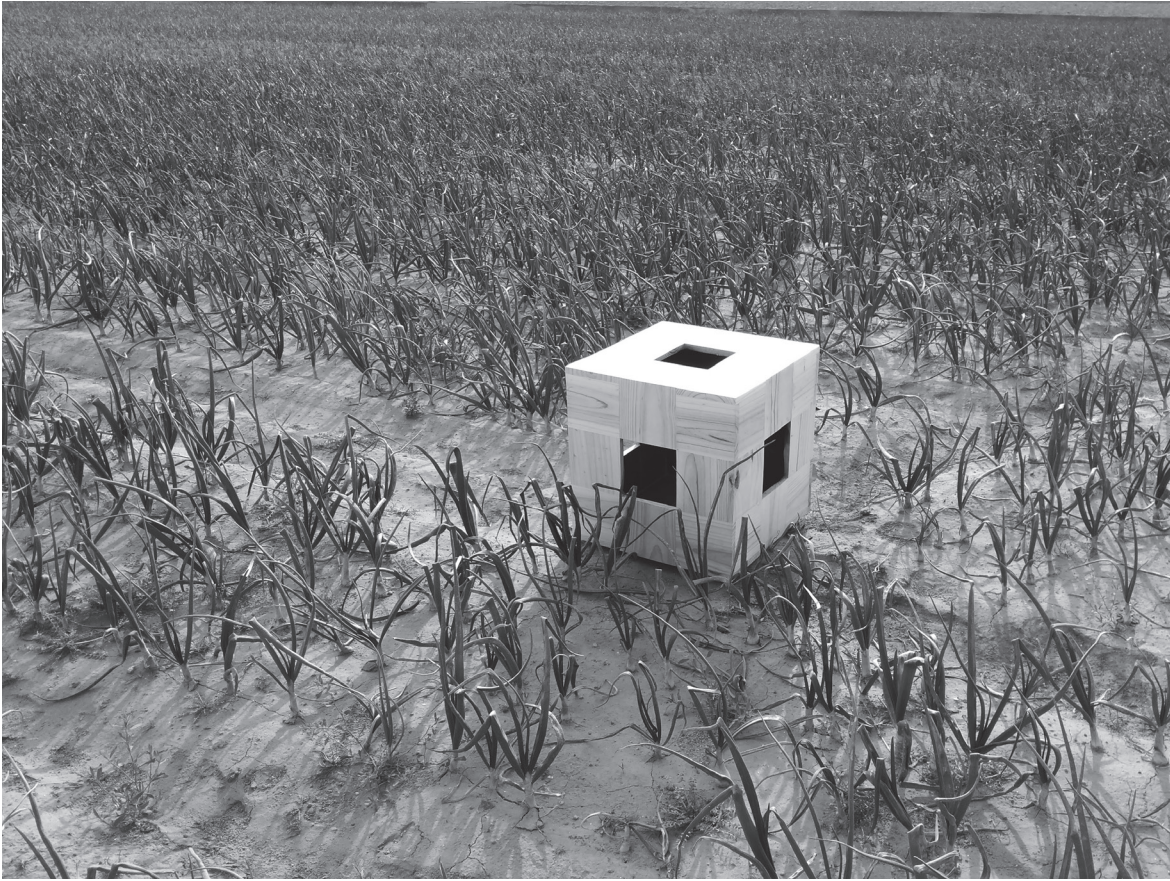


Fig. 39.  
Adrián S. Navarro: *Cubo #3*, 2017.



Fig. 40.  
Adrián S. Navarro: *Cubo #4*, 2017.







## TIEMPO TRANSITORIO

Planteamos este ejercicio artístico de la propuesta a través de la observación de la naturaleza como punto de partida. Por un lado, sobre la relación acerca de los conceptos de efímero y transitorio, contrapuestos a lo duradero y la permanencia, a través de elementos obtenidos directamente de la naturaleza; y, por otro lado, en la relación que mantiene el hombre con la naturaleza, reflexionando sobre este vínculo, unidos por el tiempo a través de los materiales y el proceso creativo. Explicado de otro modo, el proyecto plantea una dicotomía entre la acción del hombre que desea perdurar para siempre y la transitoriedad de la naturaleza.

El carácter efímero de la intervención queda registrado mediante la grabación en tiempo real del proyecto. Una grabación<sup>80</sup> de 17 minutos de duración que sentíamos la necesidad de documentar al completo, sin cortes ni montajes, pues la obra duraría lo que el mar quisiera, experimentando aquel concepto de Tonia Raquejo explicado en el bloque

---

<sup>80</sup> Adrián S. Navarro: *Tiempo Transitorio* (2017), disponible en <[https://youtu.be/p9GJYEXp\\_rE](https://youtu.be/p9GJYEXp_rE)>



Fig. 41.  
Vista general de la intervención en playa Las Palmera (Sueca).



Fig. 42.  
Adrián S. Navarro: *Tiempo Transitorio*, 2017.



Fig. 43.  
Detalle del objeto artístico. La madera y metal en el entorno natural.

uno, *Tiempo sublime*, donde establecemos una relación personal con la naturaleza alterándola por un corto periodo de tiempo y dejando que ella misma vaya recuperando su dominio, viendo como poco a poco el agua va llevándose la mitad de las piezas artísticas y dejando la otra mitad enterrada en la arena.

Las piezas son llevadas al mar y se organizan de tal manera que quedan enfrentadas a la acción propia de la naturaleza. Se depositan directamente sobre el suelo consiguiendo un contacto directo con la arena de la playa y las olas del mar. Todo ello se utiliza como medio para apropiarse del espacio, como acción primaria para alcanzar una naturaleza arcaica, doblándose a un primitivismo de formas y gestos que evocan nuestro origen ancestral.

La propuesta conlleva una experimentación con materiales, y queremos mencionar que con materiales nos referimos a todos los elementos que intervienen en el proceso de construcción de la obra: La playa, arena, agua, el fluir de las olas y los objetos construidos.

No obstante es importante destacar la importancia en este caso de ese objeto construido que es el que nos llevará a la experiencia con el mar. Pensamos en un tronco de árbol, el cual servirá como objeto para crear el discurso poético que persigue la propuesta, profundizando sobre las cualidades que el material pueda ofrecer: descortezamientos, incisiones,

intervenciones...etc llevadas a la técnica de la fundición en metal. Nuestra intención era combinar el elemento natural, como es el tronco del árbol, y el metal. Profundizando un poco más en la combinación de ambos materiales, crearíamos una copia en metal de la corteza del árbol, que posteriormente incrustaríamos en el propio tronco del árbol.

El tronco modificado impone la voluntad del hombre al caos natural, como si pareciera que nuestra voluntad fuera la de parar el tiempo y el espacio. Un mundo transitorio y fugaz del que la propuesta intenta apropiarse, lo efímero que desea durar para siempre. Todas estas operaciones subvierten y alteran la naturaleza con la finalidad de dejar testimonio de una intrusión en el curso de las cosas y de un hipotético dominio del tiempo.

Ambos materiales reflexionan y se enfrentan a la relación que une a la naturaleza con el hombre, pues el elemento natural, como es la madera sin tratar mostrada tal y como es, se combina con una corteza que ha sido incrustada en ella, y que es de metal, material que acentúa aún más la intervención de la mano del hombre.

Por último, queremos explicar como ha sido el proceso de creación de las piezas mediante la técnica de la fundición.

El primer paso fue la elección de un tronco de árbol. Se pretendía que el metal pudiera captar todas las texturas y registros que pudiera darnos la corteza. Por eso nos decantamos por una especie de árbol que tuviera muy marcada la corteza. En este caso nos decantamos por el pino.

Para obtener un buen registro de la corteza utilizamos el proceso de apretón con barro para la creación de los moldes. El barro tiene unas cualidades de adaptabilidad y toma de registro que resultaron satisfactorias para este proyecto. Estos moldes se positivaron en cera mediante la técnica del pincelado, dándole un grosor de unos 5mm, para que a la hora de desmoldarlo no corriéramos el peligro de rotura o deformación.

Seguidamente, se llevó a cabo la manipulación de las rodajas de madera mediante el descortezamiento de las piezas y el lijado de los anillos de crecimiento, duramen y albura. El proyecto perseguía la idea de crear unas cortezas gruesas, pesadas a la vista y al tacto, por lo que se volvió a incorporar al molde de cera la rodaja de madera lijada, (sin la





Fig. 44.  
Proceso de construcción. El molde de cera incorporado a la madera.



Fig. 45.  
Proceso de construcción. Colada de fundición.

corteza) acoplado al molde para así obtener la dimensión de la corteza que había sido eliminado y rellenar con cera lo que faltaba de la corteza.

Nos hemos querido detener en explicar la creación de los moldes puesto que es una parte fundamental para la creación de los objetos que posteriormente adquirirán el carácter poético y conceptual de la obra, pero el proceso de fundición es un proceso muy elaborado y pasa por diversas fases que pasaremos a resumir brevemente con el objetivo de que no se desborde la presentación de este proyecto.

Se llama *árbol de colada* a la acomodación de los moldes positivados en cera sobre una estructura, también de cera, que será la encargada de ir drenando las piezas una vez se realice la *colada* del metal fundido. Evidentemente, este árbol es endeble e inestable, por lo que es necesario recubrirlo con *cáscara cerámica*. En este proceso se obtiene un molde perdido que se elabora a partir de capas sucesivas de barbotina y moloquita granulada. La barbotina se obtiene a partir de dos elementos: el aglutinante (sílice coloidal) y el material refractario (moloquita). El molde de cáscara cerámica se obtiene mediante sucesivos baños de las piezas en barbotina, estucado de moloquita y tiempos de secado.

Concluido este proceso, las piezas se llevan al horno eléctrico para su posterior *descere*. El *descere* en el horno sirve, por un lado, para que la cáscara cerámica termine de cocerse, y, por otro lado, para que el árbol de colada hecho de cera se funda, dejando así el molde de cáscara cerámica listo para la colada de metal.





Fig. 46.  
Adrián S. Navarro: *Tiempo Transitorio*, 2017.



Fig. 47.  
Adrián S. Navarro: *Tiempo Transitorio*, 2017.



Fig. 48.  
Adrián S. Navarro: *Tiempo Transitorio*, 2017.





Fig. 49.  
Adrián S. Navarro: *Tiempo Transitorio*, 2017.



Esta propuesta artística parte de una experiencia, de un recorrido caminado, de una ocupación espacial y un tiempo vivido, conectando el entorno natural del recorrido, su historia y los usos que se ha dado a ese espacio, con una materialización plástica de dicha experiencia. Podemos hacer referencia a las acciones de Hamish Fulton y Richard Long explicadas con anterioridad, donde vemos necesario, al igual que ellos, de experimentar el paisaje en todas sus dimensiones, desde los cinco sentidos, conocerlo, explorarlo y vivirlo. Por lo tanto creemos necesario contextualizar y hacer una breve presentación del espacio tanto natural como arquitectónico donde se ha llevado a cabo la ejecución del proyecto.

En primer lugar, el entorno natural al que hacemos referencia es la sierra de Enguera (Valencia) que pertenece a la convergencia entre el sistema ibérico al norte y el sistema bético al sur. Posee una extensión de 24.025 has, estando la mayor parte de la misma ocupada por masa forestal (matorral y arbolado), que se completa con superficies de regadío y de secano. Referente a la vegetación, son muchos los rincones donde, introducidos por la mano del hombre y colonizando lugares próximos a caseríos, podemos encontrar gran número de olivos (*Olea Europea*),



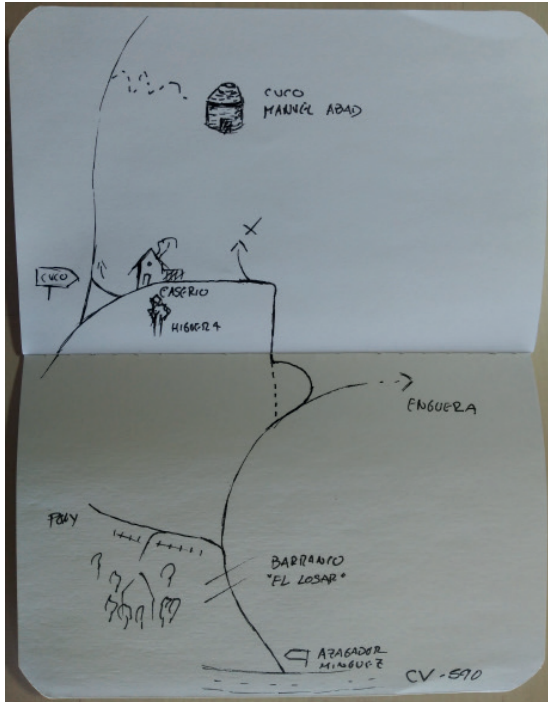


Fig. 50.  
Recorrido.



Fig. 51.  
Vista general del entorno de la intervención.

higueras (*Ficus Caricas*) y garroferos (*Ceratonía Siliqua*).

En segundo lugar, el espacio arquitectónico donde se ha ejecutado la instalación pertenece a los denominados *Cucos*, que son un elemento característico del paisaje enguerino. Estas construcciones en piedra seca y en forma cilíndrica tienen sus antecedentes en el neolítico<sup>81</sup>, y fueron construcciones similares a los cucos puesto que con el paso del nomadismo (paleolítico) al sedentarismo (neolítico), la necesidad de asentamiento llevó a la construcción de refugios. Los cucos enguerinos se levantaron por toda la sierra, e incluso algunos son de difícil acceso y están relativamente alejados del núcleo urbano. En el año 2001, el Ayuntamiento de Enguera editó un libro sobre los cucos y restauró los que estaban en mal estado en un proyecto con fondos *Europeos Leader II*. Existen dos clases de cucos: los que pueden albergar en su interior personas, animales y objetos de labranza, así como las cosechas recolectadas de las campiñas (olivas, garrofas), y los que sirven como despensa de aguas recogidas de la lluvia caída<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Serrano Monedero, Juan C., "Los cucos de Villavalliente", *Universitat de València* [consulta: Mayo 2017], disponible en: <<https://www.uv.es/~serranoj/piedraseca.htm>>.

<sup>82</sup> ADENE, "La sierra", *ADENE, Asociación para la defensa de la naturaleza -Enguera-*, [consulta: Mayo 2017], disponible en: <<http://adene.es>>.



Fig. 52.  
Vista del cuco Manuel Abad. Enguera.

La experiencia se llega a materializar<sup>83</sup> en una *escultura de madera* que se llevó a cabo mediante la figura geométrica de un prisma cuadrado de 1,10 x 1,10 cm elaborado mediante la recolección de ramas de olivo más próximas al cuco. Un modo de proceder similar al que se llevó a cabo cuando los cucos servían para almacenar la cosecha.

La ejecución del proyecto, en todo momento, atendió a la geometría arquitectónica del cuco. Este posee una estructura circular de unos 2,76 metros de diámetro y una altura de 2,70m. La construcción de piedra termina en un respiradero abierto al exterior, donde la luz cenital ilumina toda la estancia.

En la indagación hacia la experiencia estética existe una tendencia hacia el estudio de los materiales, obligándonos a conservar su aspecto primario para manifestar la propia naturaleza del material. Nos planteamos el análisis de todas las componentes físicas, capturándolas como ingredientes estéticos y transformándolas artísticamente -textura, color, composición, peso, densidad-. No sólo nos referimos al material

---

<sup>83</sup> Adrián S. Navarro: *Cuco* (2017), disponible en <<https://youtu.be/kW5vJD4Pdrs>>





Fig. 53.  
Detalle de las oliveras próximas al cuco.

que introducimos en el cuco, sino también al análisis previo realizado para la construcción arquitectónica (la disposición geométrica de las piedras, su composición, peso...etc.), de lo cual nos apropiaremos e incluiremos dentro de nuestro proyecto artístico. En definitiva, es poder aprovechar al máximo su potencial matérico.

Los materiales fueron recolectados directamente de la zona más próxima al cuco como un modo de limpieza del territorio aportando orden al caos natural. Este prisma destaca por el simple gesto de acumular las ramas dentro del espacio arquitectónico, de su ordenación, geometría y del espacio que ocupa en su interior. Su geometría cuadrada se enfrenta y contrapone a la estructura arquitectónica donde se ha instalado. Su búsqueda como elemento artístico genera una reflexión, diálogo o confrontación, prestando atención a la relación que se establece entre el espacio y el objeto. La relación que construye esta figura básica cuadrada con la construcción arquitectónica, confrontando ambos elementos geométricos, tanto el círculo como el cuadrado.

Por último, recordar que esta manera de proceder, en primer lugar la ordenación de los elementos naturales que genera un posición artificial y en donde queda implícita la inserción de la mano del hombre, y,



Fig. 54.  
Detalle de la construcción arquitectónica. Cuco Manuel Abad.

en segundo lugar, la incorporación del cuadrado dentro del espacio arquitectónico, muestra de una transformación simbólica del territorio y un modo de comunicación, atienden a las acciones propias de las culturas primevas que conectan el pasado y el presente mediante los actos y actitudes que presentan esta propuesta.

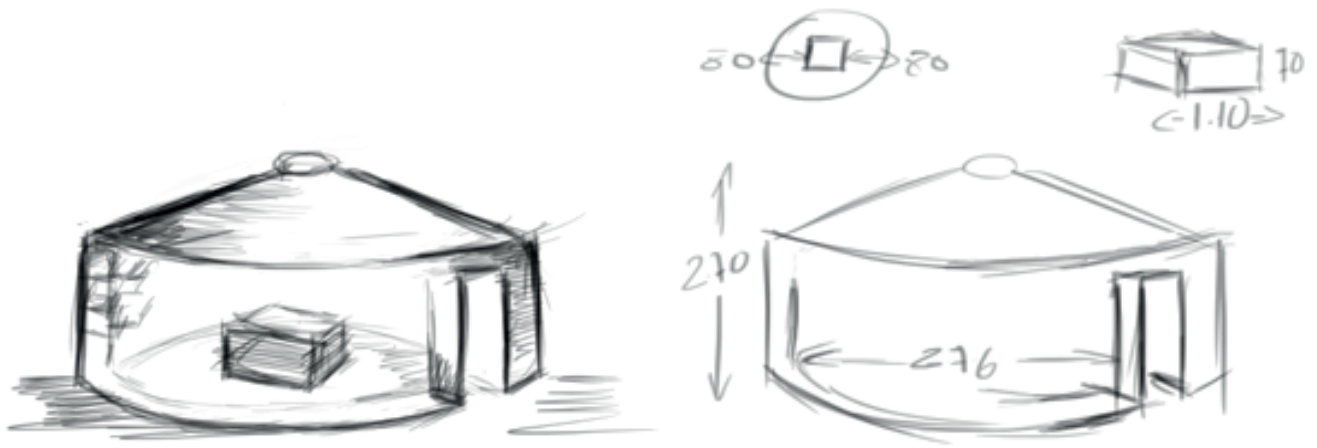


Fig. 55.  
Bocetos previos.



Fig. 56.  
Detalles de la construcción del objeto artístico.



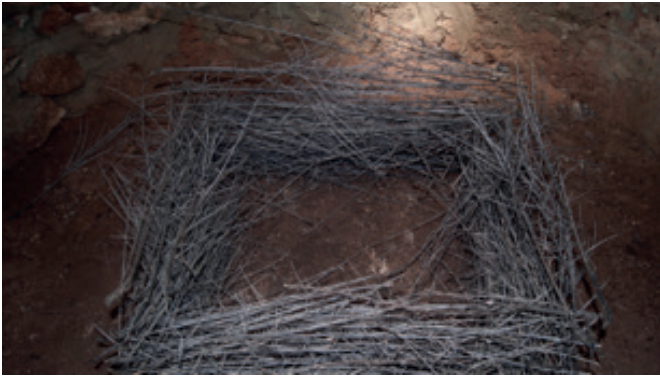


Fig. 57.  
Adrián S. Navarro: *Cuco*, 2017.





Fig. 58.  
Adrián S. Navarro: *Cuco*, 2017.

# IV

## GRADOS, MINUTOS, SEGUNDOS

“No hay caminar sin entorno, no hay pasos sin territorio, ni recorrido sin percepción y emoción, sin acto creativo”<sup>84</sup>.

La última propuesta que presentamos se gesta desde la misma posición exploradora y experiencial de la que parte el proyecto *Cuco*. En este caso volvemos nuevamente al mismo entorno natural presentado en la propuesta anterior, la sierra de Enguera, y tomamos nuevamente el recorrido como práctica artística que lleva a la experiencia y luego su materialización en obra plástica. No nos vamos a detener en explicar este paisaje, puesto que ya ha sido presentado y no queremos volver a reiterarnos. Solo pensemos que ambas propuestas parten de una experiencia similar, pero que son articuladas de distinta forma.

*Grados, minutos, segundos* toma un recorrido por un sendero marcado en el que no ponemos un final, durará lo que aguante el cuerpo o lo que consideremos necesario dentro de la experiencia. Esta experiencia se materializa mostrando una serie de cinco obras plásticas en un formato

---

<sup>84</sup> Raquejo, Tonia, “El arte de andar por este y otros mundos: Propuestas para una deriva psicofísica” en V.V.A.A, *Footnotes*, Fundación Cereales Antonino y Cina, León, 2017, p. 74.





Fig. 59.  
Recorrido por la sierra de Enguera.  
Adrián S. Navarro: *Grados, Minutos, Segundos*, 2018.

cuadro de 21,5cm x 21,5cm donde se exponen de manera ordenada y geométrica atendiendo a su composición, color, textura, la recolección de elementos naturales, tales como la vegetación característica del lugar. Y una manera de ordenar el caos natural del entorno acentuado por esa utilización geométrica y estudiada que proporciona al elemento natural una connotación artificial. Nuevamente la alteración de la naturaleza hecha por la mano del hombre.



Fig. 60.  
Panorámica de Enguera.  
Adrián S. Navarro: *Grados, Minutos, Segundos*, 2018.

Estos cuadros señalan un emplazamiento mediante la escritura de unas coordenadas geográficas, si recurrimos a esta información apoyándonos con las nuevas tecnologías marcarán la unión de los lugares específicos por los cuales hemos pasado y nos hemos hecho presentes en el tiempo y el espacio. Unirán una experiencia.





Fig. 61.  
Adrián S. Navarro: *Grados, Minutos, Segundos #1*, 2018.



Fig. 62.  
Adrián S. Navarro: *Grados, Minutos, Segundos #2*, 2018.





Fig. 63.  
Adrián S. Navarro: *Grados, Minutos, Segundos* #3, 2018.



Fig. 64.  
Adrián S. Navarro: *Grados, Minutos, Segundos* #4, 2018.





Fig. 65.  
Adrián S. Navarro: *Grados, Minutos, Segundos #5*, 2018.

## CONCLUSIONES

La investigación propuesta, que se recoge bajo el título *Construyendo lo efímero*, nos ha servido para definir una línea de trabajo personal que ha ido enriqueciéndose gracias al estudio previo de referentes enmarcados dentro del land art, donde nuestro interés artístico de mostrar la importancia de la ocupación espacial, la temporalidad, el carácter procesual, el uso de materiales y la experiencia vivencial considerados como un todo integrante que construye la obra. Cumplimos así con el objetivo que nos propusimos en primer lugar.

Durante el transcurso en la elaboración de la investigación hemos analizado el proceso de experimentación, en lo referente a nuestra práctica escultórica, de estos conceptos, atendiendo a su uso como materia. Hemos visto que, a la vez que el marco teórico iba completándose, nuestra experiencia se desarrollaba y perfeccionaba, logrando la obtención del segundo objetivo, y que tratamos de proyectar y materializar en la práctica escultórica que ha evolucionado desde nuestros antecedentes hasta las propuestas plásticas recogidas en este trabajo, llegando pues a lograr el tercer objetivo.

El proceso de investigación recoge bajo un fundamento teórico, que vinculamos con nuestra práctica escultórica, a artistas de la segunda mitad de siglo XX, para poder establecer y comprender que intereses artísticos son los que nos mueven en nuestra creación. Hemos recogido del land art la experiencia, vista como obra plástica, que ha sido

llevada por artistas de maneras diferentes. Por un lado, autores como Goldsworthy, Nash y Perejaume que parten de una creación objetual que es llevada a la experiencia, y por otro lado la experiencia misma como forma artística que se tiene que adaptar un formato artístico, por ejemplo la creaciones de Hamish Fulton y Richard Long. Nosotros hemos recogido ambas vertientes en nuestros trabajos, los proyectos de *Cubo* y *Tiempo transitorio*, que vinculan un objeto en el espacio que lleva a la experiencia. Y tanto *Cuco* como *Grados*, *Minutos*, *Segundos* que parten de una experiencia vivida en el tiempo y el espacio que se materializa estéticamente. Con estas conclusiones creemos que nuestro cuarto objetivo ha sido realizado satisfactoriamente.

Por último, queremos apuntar que el campo del land art es muy amplio y extenso y hemos tenido que adaptarnos a un marco académico como es el TFM, por lo que hemos acotado autores y obras, distribuyéndolos a lo largo del bloque teórico para una mejor comprensión que acomode la investigación y exposición de nuestro proyecto artístico, llegando así a la consecución de nuestro último objetivo.

## FUENTES REFERENCIALES

### BIBLIOGRAFÍA

Albelda, José y Saborit José, *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

Buci-Glucksmann, Christine, *Estética de lo efímero*, Arena libros, Madrid, 2006.

Careri, Franceso, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2015.

Fernández Polanco, Aurora, *Arte povera*, Nerea, Guipúzcoa, 1999.

K. Grande, John, *Diálogos Arte-Naturaleza*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2005.

Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido” en Foster, Hal, *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1986.

Larrañaga, Josu, *Instalaciones*, Nerea, Donostia-San Sebastian, 2001.

Maderuelo, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008.



Maderuelo, Javier, *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1994.

Moure, Gloria, *Richard Long: Spanish Stones*, Polígrafa, Barcelona, 1999.

Perejaume, “Parque interiores: La obra de siete despintores” en V.V.A.A, *El paisaje: arte y naturaleza. Actas Huesca 1996*, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1996.

Perez Carreño, Francisca, *Arte minimalista. Objeto y sentido*, A. Machado libros, Madrid, 2002.

Pirson, Jean François, *La estructura y el objeto (ensayos, experiencias y aproximaciones)*, PPU, Barcelona, 1988.

Raquejo, Tonia, “El arte de andar por este y otros mundos: Propuestas para una deriva psicofísica” en V.V.A.A, *Footnotes*, Fundación Cerezales Antonino y Cina, León, 2017.

R. Lippard, Lucy, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004.

Raquejo, Tonia, “ El arte de la tierra: Espacio-tiempo en el Land art” en Maderuelo, Javier, *Medio siglo de arte: Últimas tendencias, 1955-2005*, Abada, Madrid, 2006.

Raquejo Tonia, *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998.

Torrijos, Fernando, “Sobre el uso estético del espacio” en Fernández Arenas José (Coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Antropos, Barcelona, 1988.

## CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

Fulton, Hamish “Caminando en la Península Ibérica” en el catálogo de la exposición, *Walking on Iberian Peninsula*, Fundació per amor a l’art,

Valencia, 2018.

Tejeda, Isabel y García Álvarez, Antonio, “La escultura como lugar-el lugar de la escultura” en el catálogo de la exposición, *Estiuart intervencions 2006*, UPV, Valencia, 2006.

## TESIS DOCTORALES

Grau García, Irene, *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo* [tesis doctoral] Universitat Politècnica de València, Valencia, 2015.

López Rodríguez, Silvia, *Orientación y desorientación de la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evolución de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*, [tesis doctoral] Universidad de Granada, Granada, 2005.

Matos Romero, Gregoria, *Intervenciones artísticas en “espacios naturales”: España (1970- 2006)* [tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008.

Pérez Bochons, Ricardo, *El cubo, una constante en el arte: Estudio ontológico y taxonomía de su utilización en la escultura de la segunda mitad del siglo XX*, [tesis doctoral], Universitat Politècnica de València, Valencia, 2002.

## RECURSOS WEB

ADENE, “La sierra”, ADENE, *Asociación para la defensa de la naturaleza -Enguera-*, [consulta: Mayo 2017], disponible en: <<http://adene.es>>.

Barrón, Inés, “Robert Morris”, *Estética Teatral*, [consulta: Abril 2018], disponible en: <<https://esteticateatral.wordpress.com/2012/12/02/robert-morris/>>.

Bombas Gens Centre d’art, “Hamish Fulton. Caminando en la Península Ibérica”, *Bombas Gens Centre d’art*, [consulta: Julio 2018],

disponible en: <<http://www.bombasgens.com/es/exposiciones/hamish-fulton/>>.

Castro Jorquera, Carolina, “(Entrevista) Richard Long: Mi trabajo es sobre las ideas de libertad”, *Crítica de arte contemporáneo*, [consulta: Mayo 2018,] disponible en: <<http://blog.caroinc.net/entevista-a-richard-long/>>.

Guggenheim Bilbao “el arte y el espacio”, *Guggenheim*, [consulta: Junio 2018], disponible en: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/guia-educadores/desplazamientos-de-espejo-en-yucatan-yucatan-mirror-displacements-1-9-1969/>>.

MACBA, “El postalero. Perejaume”, *Museu d'art contemporani de Barcelona*, [consulta: Junio 2018], disponible en: <<https://www.macba.cat/es/postaler-0167>>.

Museo Nacional centro de arte Reina Sofía, “Andy Goldsworthy (En las entrañas del árbol)”, *Museo nacional centro de arte Reina Sofía*, [consulta: Junio 2018], disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/andy-goldsworthy-entranas-arbol>>.

Serrano Monedero, Juan C., “Los cucos de Villavallente”, *Universitat de València*, [consulta: Mayo 2017], disponible en: <<https://www.uv.es/~serranoj/piedraseca.htm>>.

Tafalla, Marta, “¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza?”, *Raco. Revistes catalanes amb accés obert*, [consulta: Mayo 2018], disponible en: <<https://www.raco.cat/index.php/enrahonar/article/viewFile/210163/279378>>.

## AUDIOVISUALES

Fulton, Hamish, *Procesos: Conversación con Hamish Fulton y Nuria Enguita*, [Conferencia 8 de Junio de 2018], Bombas Gens Centre d'art, Valencia, disponible en: <<https://youtu.be/c6geKiERwog>>.

Riedelsheimer, Thomas, *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy working with time*, [Película], Mediopolis GmbH, Alemania, 2001.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1.**  
Vladimir Tatlin: *Corner Counter-Relief*, 1914. 21  
[http://ruseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin\\_ve\\_uglovoy\\_kontrrelef\\_1914/index.php?lang=en](http://ruseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin_ve_uglovoy_kontrrelef_1914/index.php?lang=en)
- Fig. 2.**  
Kurt Schwitters: *Merzbaum*, 1923. 21  
[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbaum/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbaum/)
- Fig. 3.**  
Piet Mondrian: *Salon de Mme B.*, 1923. 21  
<http://squidstina.tumblr.com/post/68533690115/deathofastylist-piet-mondrian-salon-de>
- Fig. 4.**  
Dan Flavin: *Untitled (to Barnett Newman)*, 1971. 22  
<http://globalgraphica.com/2016/11/16/awesome-minimalist-untitled-by-dan-flavin-san-francisco-moma/>
- Fig. 5.**  
Carl Andre: *10 x 10 Altstadt Copper Square*, 1967. 23  
<https://www.guggenheim.org/artwork/214>
- Fig. 6.**  
Robert Morris: *Untitled*, 1970. 25  
<https://www.nialldebutlear.com/blog/robert-morris-felt-sculpture>
- Fig. 7.**  
Robert Morris: *House of Vetti II*, 1983. 25  
<https://www.macba.cat/es/house-of-vetti-ii-0275>
- Fig. 8.**  
Richard Long: *A Line Made by Walking*, 1967. 28  
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>



<b>Fig. 9.</b>	
Robert Smithson: <i>The Monuments of Passaic</i> , 1967.	31
<a href="https://www.artforum.com/print/199806">https://www.artforum.com/print/199806</a>	
<b>Fig. 10.</b>	
Robert Smithson: <i>Yucatan Mirror Displacements 1-9</i> , 1969.	31
<a href="https://www.foam.org/talent/spotlight/black-magic-mirrors">https://www.foam.org/talent/spotlight/black-magic-mirrors</a>	
<b>Fig. 11.</b>	
Hamish Fulton: <i>Walking to Benicadell</i> , 2016.	34
<a href="http://www.bombasgens.com/es/exposiciones/hamish-fulton/">http://www.bombasgens.com/es/exposiciones/hamish-fulton/</a>	
<b>Fig. 12.</b>	
Exposición Hamish Fulton: <i>Walking on the Iberian Peninsula</i> , 2018.	34
<a href="http://www.bombasgens.com/es/exposiciones/hamish-fulton/">http://www.bombasgens.com/es/exposiciones/hamish-fulton/</a>	
<b>Fig. 13.</b>	
Dennis Oppenheim: <i>Ground Mutations - Shoes Prints</i> , 1969.	45
<a href="http://artmuseum.princeton.edu/njns/objects/85128/2185100">http://artmuseum.princeton.edu/njns/objects/85128/2185100</a>	
<b>Fig. 14.</b>	
Huella de Neal Armstrong en la luna, 1969.	45
<a href="http://www.europapress.es/ciencia/noticia-huella-primer-hombre-piso-luna-cumple-hoy-46-anos-20150720084310.html">http://www.europapress.es/ciencia/noticia-huella-primer-hombre-piso-luna-cumple-hoy-46-anos-20150720084310.html</a>	
<b>Fig. 15.</b>	
Andy Goldsworthy: <i>West Coast Sea Cairn</i> , 2001.	49
<a href="https://www.sculpture.org/documents/scmag03/june03/goldsworthy/gold1.shtml">https://www.sculpture.org/documents/scmag03/june03/goldsworthy/gold1.shtml</a>	
<b>Fig. 16.</b>	
Andy Goldsworthy: <i>Dome</i> , 2001.	50
<a href="http://doorofperception.com/2016/03/andy-goldsworthy-working-with-time/">http://doorofperception.com/2016/03/andy-goldsworthy-working-with-time/</a>	
<b>Fig. 17.</b>	
David Nash: <i>Wooden Boulder</i> , 1978.	52
<a href="https://jtrunks.wordpress.com/2012/02/06/david-nash-wooden-boulder/">https://jtrunks.wordpress.com/2012/02/06/david-nash-wooden-boulder/</a>	
<b>Fig. 18.</b>	
Perejaume: <i>El Postaler</i> , 1984.	53
<a href="https://www.macba.cat/es/postaler-0167">https://www.macba.cat/es/postaler-0167</a>	
<b>Fig. 19.</b>	
Perejaume: <i>El Postaler</i> , 1984.	53
<a href="https://www.macba.cat/es/postaler-0167">https://www.macba.cat/es/postaler-0167</a>	
<b>Fig. 20.</b>	
Perejaume: <i>El Postaler</i> , 1984.	54
<a href="https://www.macba.cat/es/postaler-0167">https://www.macba.cat/es/postaler-0167</a>	
<b>Fig. 21.</b>	
Alineamientos de Carnac en Bretaña (Francia).	56
<a href="http://www.nationalgeographic.com.es/viajes/5-impresionantes-monumentos-megaliticos_9456/1">http://www.nationalgeographic.com.es/viajes/5-impresionantes-monumentos-megaliticos_9456/1</a>	
<b>Fig. 22.</b>	
Poliedros del neolítico. Escocia.	56
<a href="https://www.unirioja.es/cu/luhernan/Divul/POLIEDROS/cuerpos.html">https://www.unirioja.es/cu/luhernan/Divul/POLIEDROS/cuerpos.html</a>	

<b>Fig. 23.</b>	
Walter de Maria: <i>Mile Long Drawing</i> , 1968.	59
<a href="https://eastofborneo.org/archives/walter-de-maria-s-mile-long-drawing/">https://eastofborneo.org/archives/walter-de-maria-s-mile-long-drawing/</a>	
<b>Fig. 24.</b>	
Walter de Maria: <i>Las Vegas piece</i> , 1968.	59
<a href="https://greg.org/archive/2014/03/10/a-report-from-the-las-vegas-piece-junket.html">https://greg.org/archive/2014/03/10/a-report-from-the-las-vegas-piece-junket.html</a>	
<b>Fig. 25.</b>	
Michael Heizer: <i>Displaced - Replaced Mass</i> , 1969.	60
<a href="https://theartstack.com/artist/michael-heizer/displaced-replaced-mass-1969">https://theartstack.com/artist/michael-heizer/displaced-replaced-mass-1969</a>	
<b>Fig. 26.</b>	
Michael Heizer: <i>Double Negative</i> , 1969 - 1970.	61
<a href="https://landarts.org/tag/double-negative/">https://landarts.org/tag/double-negative/</a>	
<b>Fig. 27.</b>	
Richard Long: <i>A line in the Himalayas</i> , 1975.	62
<a href="http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/himalaya.html">http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/himalaya.html</a>	
<b>Fig. 28.</b>	
Richard Long: <i>Aconcagua Circle</i> , 2012.	63
<a href="http://blog.caroinc.net/entevista-a-richard-long/">http://blog.caroinc.net/entevista-a-richard-long/</a>	
<b>Fig. 29.</b>	
Robert Morris: <i>Observatory</i> , 1971-1977.	65
<a href="https://www.wikiart.org/en/robert-morris/observatory-1997">https://www.wikiart.org/en/robert-morris/observatory-1997</a>	
<b>Fig. 30.</b>	
Nancy Holt: <i>Sun Tunnels</i> , 1973-1976.	65
<a href="https://www.diaart.org/visit/visit/nancy-holt-sun-tunnels/">https://www.diaart.org/visit/visit/nancy-holt-sun-tunnels/</a>	
<b>Fig. 31.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Cuadrado Verde</i> , 2015.	70
<b>Fig. 32.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Cuadrado Negro</i> , 2016.	70
<b>Fig. 33.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Eros y Thanatos</i> , 2015.	72
<b>Fig. 34.</b>	
Vista del Cubo en la huerta de Burjassot.	76
<b>Fig. 35.</b>	
Construcción del cubo.	78
<b>Fig. 36.</b>	
Boceto previo.	78
<b>Fig. 37.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Cubo #1</i> , 2017.	80
<b>Fig. 38.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Cubo #2</i> , 2017.	81
<b>Fig. 39.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Cubo #3</i> , 2017.	82

<b>Fig. 40.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Cubo #4</i> , 2017.	83
<b>Fig. 41.</b>	
Vista general de la intervención en playa Las Palmera (Sueca).	86
<b>Fig. 42.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Tiempo Transitorio</i> , 2017.	86
<b>Fig. 43.</b>	
Detalle del objeto artístico.	
La madera y metal en el entorno natural.	87
<b>Fig. 44.</b>	
Proceso de construcción.	
El molde de cera incorporado a la madera.	89
<b>Fig. 45.</b>	
Proceso de construcción. Colada de fundición.	89
<b>Fig. 46.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Tiempo Transitorio</i> , 2017.	91
<b>Fig. 47.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Tiempo Transitorio</i> , 2017.	92
<b>Fig. 48.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Tiempo Transitorio</i> , 2017.	93
<b>Fig. 49.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Tiempo Transitorio</i> , 2017.	94
<b>Fig. 50.</b>	
Recorrido.	96
<b>Fig. 51.</b>	
Vista general del entorno de la intervención.	96
<b>Fig. 52.</b>	
Vista del cuco Manuel Abad. Enguera.	97
<b>Fig. 53.</b>	
Detalle de las oliveras próximas al cuco.	98
<b>Fig. 54.</b>	
Detalle de la construcción arquitectónica. Cuco Manuel Abad.	99
<b>Fig. 55.</b>	
Bocetos previos.	100
<b>Fig. 56.</b>	
Detalle de la construcción del objeto artístico.	100
<b>Fig. 57.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Cuco</i> , 2017.	101
<b>Fig. 58.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Cuco</i> , 2017.	102

<b>Fig. 59.</b>	
Recorrido por la sierra de Enguera.	
Adrián S. Navarro: <i>Grados, Minutos, Segundos</i> , 2018.	104
<b>Fig. 60.</b>	
Panorámica de Enguera.	
Adrián S. Navarro: <i>Grados, Minutos, Segundos</i> , 2018.	105
<b>Fig. 61.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Grados, Minutos, Segundos #1</i> , 2018.	106
<b>Fig. 62.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Grados, Minutos, Segundos #2</i> , 2018.	107
<b>Fig. 63.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Grados, Minutos, Segundos #3</i> , 2018.	108
<b>Fig. 64.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Grados, Minutos, Segundos #4</i> , 2018.	109
<b>Fig. 65.</b>	
Adrián S. Navarro: <i>Grados, Minutos, Segundos #5</i> , 2018.	110





UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en  
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València