

arte.paisaje.landart.herramienta.arte.paisaje.landart.  
herramienta.arte.paisaje.landart.herramienta.arte.pai  
saje.landart.herramienta.arte.arte.paisaje.landart.her  
ramienta.arte.paisaje.landart.herramienta.arte.paisai  
e.landart.herramienta.arte.paisaje.landart.herramient  
a.arte. paisaje.landart.herramienta. arte.paisaje.landa



## ARTE Y PAISAJE. EL LAND ART COMO HERRAMIENTA

Trabajo final de Máster

**Autora:** Ana Patricia Cruz Santos  
**Tutora:** Dra. Pilar De Insausti Machinandiarena

Curso académico 2012-2013

MASTER  
Arquitectura avanzada  
Paisaje  
Urbanismo  
Diseño



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior.  
**ÍNDICE**  
 r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

Descripción.....	5	2.1.3 Walter De Maria.....	58-62
Objetivos.....	6	2.1.4 Michael Heizer.....	63-68
Metodología.....	6	2.1.5 Richard Long.....	69-74
1. Introducción: Concepto y antecedentes del Land Art....	7	2.1.6 Dennis Oppenheim.....	75-78
1.1 Concepto de Land Art.....	9	2.1.7 Christo & Jeanne-Claude.....	79-84
1.2 Antecedentes.....	11	2.1.8 Nils Udo.....	85-89
1.2.1 Arte Povera.....	11	2.2 Obras relevantes.....	90-91
Principales artistas.....	13	3 El Land Art y su relación con el lugar.....	92
1.2.2 Arte Minimalista.....	16	3.1 El lugar.....	93-94
Inicios y evolución del arte minimalista.....	17-20	3.2 Materiales.....	96-97
Exposición <i>Estructuras Primarias</i> .....	21-23	3.3 Niveles de intervención en el lugar.....	98-99
1.2.3 Inicios del Land Art.....	24	4 Evolución del Land Art. Intervenciones artísticas en el	
Exposiciones.....	25	paisaje: 1980-Actualidad.....	100
Ideología del Land Art.....	26-31	4.1 Artistas relevantes: 1980-2000.....	101
Perspectivas del tiempo en el Land Art.....	33-38	4.1.1 Hannsjörg Voth.....	102-106
Timeline.....	40-41	4.1.2 Ian Hamilton Finlay.....	107-110
2. Principales artistas y obras: Artistas y obras relevantes	42	4.1.3 Herman Prigann.....	111-116
2.1 Artistas.....	43	4.1.4 Martha Schwartz.....	117-123
2.1.1 Isamu Noguchi.....	44-48	4.2 Artistas relevantes: 2000-Actualidad.....	124
2.1.2 Robert Smithson.....	49-57	4.2.1 Marja Hakala.....	125-127

4.2.2	Jim Denevan.....	128-130
4.2.3	Andrew Rogers.....	131-134
4.2.4	Chris Drury.....	135-138
4.2.5	Urs Twellmann.....	139-141
4.3	Proyectos individuales.....	142-152
5	Consideraciones finales: Conclusiones.....	153
5.1	Recapitulaciones.....	154-155
5.2	Análisis comparativo de obras.....	156-160
5.3	Recomendaciones guía.....	161
5.3.1.	Ambientales.....	161
5.3.1	Sociales.....	161
5.3.2	Espaciales.....	162
5.3.3	Matéricas.....	163-164
5.4	Usos del Land Art.....	165
5.4.1	Recuperación de territorios con pasado industrial.....	165
5.4.2	Reacondicionamiento de vacíos urbanos.....	166
5.4.3	Creación de parques infantiles.....	166
5.4.4	Uso de la “poesía de concreto” de Finlay.....	167
5.4.5	Uso del color como elemento de cambio en el paisaje..	167
5.5	Conclusión.....	168-169
6	Bibliografía y fuentes.....	170-174

arte.paisaje.landart.herramienta.arte.paisaje.l  
andart.herramienta.arte.paisaje.landart.herra  
mienta.arte.paisaje.landart.herramienta.arte.

## MASTER

Arquitectura avanzada

Paisaje

Urbanismo

Diseño



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

### ARTE Y PAISAJE. EL LAND ART COMO HERRAMIENTA.

Trabajo final de Máster.

**Autora:** Ana Patricia Cruz Santos.

**Tutora:** Dra. Pilar De Insausti Machinandiarena.  
Departamento de Urbanismo ETSA.

Máster de Arquitectura Avanzada, Paisaje, Urbanismo y Diseño.  
Línea de Arquitectura y Hábitat Sostenible.

Curso académico 2012-2013.



# arte.paisaje.landart.herramienta.arte.paisaje.l andart.herramienta.arte.paisaje.landart.herra mienta.arte.paisaje.landart.herramienta.arte.

## DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO

El paisaje ha sido un elemento constantemente presente en la pintura de los diferentes movimientos artísticos a lo largo del tiempo.

Sin embargo en los años 60 un grupo de artistas, tanto estadounidenses como ingleses, le dieron un giro inesperado a la función del paisaje en el arte al tomar éste como escenario, y muchas veces como materia prima, para producir sus obras de arte.

Estas intervenciones artísticas se llevaron a cabo principalmente en paisajes remotos como desiertos, lagos y zonas no pobladas, lo cual indujo a que estos lugares alejados y carentes de un interés especial, fueran elevados al nivel de escenarios de innovadoras obras de arte, en otras palabras, a ser 'contenedores de arte'.

A esta nueva forma de arte se le denominó Land Art, el cual no se considera como un movimiento artístico ya que recoge una amplia gama de obras disímiles entre sí, de diferentes estilos, técnicas y procesos de creación.

El denominador común en estas obras es la cualidad de realzar y dar calidad artística al espacio donde se erigen y es por ello que esta investigación se concibe con fines de conocer a fondo esta forma de arte a través de la recopilación de información precisa y detallada acerca de los orígenes del Land Art, sus características esenciales y sus principales exponentes o creadores.

A través del análisis de diversos casos de estudio, desde sus inicios hasta hoy, se plantea extraer la información necesaria con fines de crear una guía para trabajar el Land Art y cómo éste serviría de instrumento en intervenciones paisajísticas en zonas rurales o urbanas.

## OBJETIVOS

### General:

Identificar las principales técnicas y características propias del Land Art, con el propósito de evaluar la utilización de éstas en proyectos de diseño, reacondicionamiento o revalorización de espacios exteriores.

### Específicos:

Analizar el Land Art, a qué circunstancias responden sus inicios, la corriente de pensamiento que se generó alrededor de esta forma de arte y su evolución hasta la época actual.

Reconocer mediante un análisis comparativo de las características, técnicas y materiales en las obras artísticas más representativas del Land Art en la actualidad, para servir como herramienta o guía de intervención paisajística a artistas, paisajistas y arquitectos.

Determinar los usos arquitectónicos/urbanísticos que puede darse al Land Art en obras destinadas al enriquecimiento de espacios públicos.

## METODOLOGÍA

Este trabajo de investigación se hará inicialmente a través de la recopilación de datos extraídos de bibliografía oficial acerca del Land Art y con éstos se realizará el análisis de diferentes obras y artistas en concreto.

Además se apoyará en el estudio en imágenes, videos, entrevistas a artistas y documentales acerca del Land Art. Con estos datos, principalmente con fotografías de las intervenciones artísticas en el paisaje, se hará un análisis visual para identificar los factores característicos de las obras, permitiendo el estudio comparativo entre las mismas para reconocer elementos comunes.

Asimismo se identificarán obras realizadas en la actualidad, ya sean artísticas, arquitectónicas o paisajísticas, que se basan en la conjunción de arte y paisaje para beneficiar espacios urbanos.

Para una mejor representación de los datos recopilados, las consideraciones finales se presentarán además en resultados gráficos y esquemas conceptuales de las informaciones más relevantes y representativas de lo investigado.

# 1

## INTRODUCCIÓN

### CONCEPTO & ANTECEDENTES DEL LAND ART





# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 1.1 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 1.1 CONCEPTO DE LAND ART

Land Art: término inglés que significa “Arte de la Tierra”, en este contexto *tierra* hace referencia al paisaje, por lo tanto podemos decir que el Land Art es la conjunción de arte + paisaje.

Definamos los términos. El arte, dicho de forma genérica, es la forma de expresión por excelencia del ser humano, ya sea de manera pictórica, escultórica, literaria, etc. El paisaje se define como una “extensión de terreno que se ve desde un sitio”<sup>1</sup> o, de manera más perceptual como nos lo indica el arquitecto Javier Maderuelo, “el paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí ante nosotros... sino lo que se ve.”<sup>2</sup> Por otro lado, la Dra. Pilar de Insausti afirma que el paisaje “en realidad no es tanto lo que se ve como lo que se mira, entendiendo que es la mirada la que genera un posterior recuerdo, y en consecuencia, produce un paisaje”.<sup>3</sup>

Para nuestro interés cabe destacar la diferencia entre paisaje natural y paisaje artificial o urbano. Cuando nos referimos al paisaje natural nos referimos a una superficie terrestre que ha sufrido escasas o ningunas modificaciones por la acción del hombre. Por otra parte, el paisaje artificial o urbano es el paisaje propio de los núcleos urbanos o ciudades, debidamente dotado de infraestructuras y preparado para la prestación de todo tipo de servicios a los ciudadanos. Según el arquitecto Edmundo Pérez, este tipo de paisaje “es un fenómeno físico que se modifica permanentemente a través de la historia y paralelamente con el desarrollo de la ciudad”.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Definición de *paisaje* del Diccionario de la Real Academia Española.

<sup>2</sup> MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005. p. 38.

<sup>3</sup> Dra. Arquitecta Pilar De Insausti.

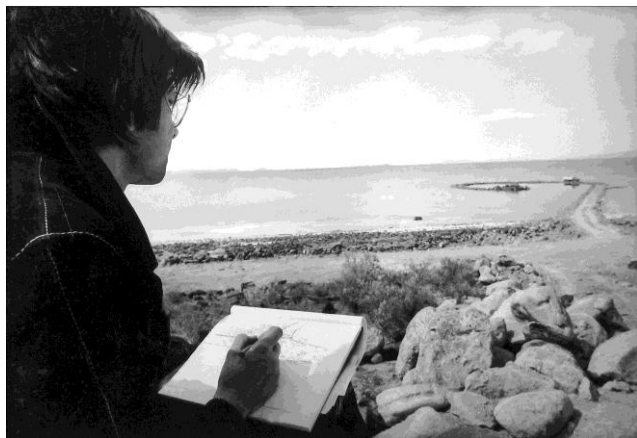
---

<sup>4</sup> PÉREZ, Edmundo. “Paisaje urbano en nuestras ciudades”. *Bitácora Urbano/Territorial*. N° 004 (2000) p. 33-37.



Walter De Maria. *Línea en el Desierto de Tula*. Nevada, 1969.

Fuente: RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. p. 14.



Robert Smithson en plena construcción del *Muelle en espiral*. Salt Lake City, Utah, 1970.

Fuente: <http://criticalissuesintheculturalindustries2.wordpress.com/studio-2/studio-editorial-image/>

Walter De Maria fue el primer artista que, en los años 60, empezó a realizar intervenciones paisajísticas a las que designó el nombre de *Land Art*. A éste no le encaja la denominación de “movimiento artístico”, más bien puede considerarse como una corriente de pensamiento común entre diversos artistas donde se recoge una amplia gama de obras de diferentes estilos, técnicas, procesos de creación y materiales, aunque todas teniendo en común los espacios exteriores como lienzo en el cual plasmar sus ideas. Como nos indica la autora Tonia Raquejo, el “Land Art no es, por tanto, un movimiento ni, desde luego, un estilo; es una actividad artística circunstancial, que no tiene ni programas ni manifiestos estéticos.”<sup>5</sup>

Este grupo de artistas le dieron un giro inesperado a la función del paisaje en el arte. Ahora el artista no solo pinta el paisaje, si no que puede tomar éste como escenario para producir sus obras, las cuales eran catalogadas por los mismos artistas del Land Art como *esculturas* y eran erigidas directamente en el paisaje, ya sea utilizando éste como materia prima con los elementos disponibles o introduciendo materiales ajenos al lugar.

La obra que quizás sea la más representativa y reconocida de esta corriente artística es el *Muelle en espiral* del artista norteamericano Robert Smithson. Una obra realizada en Salt Lake City, Utah, en un entorno de aguas rojas en cuyo interior se erige el muelle compuesto por barro, rocas blancas de sal y basalto negro de la orilla del lago. Al igual que otros trabajos del Land Art, esta obra es catalogada como invasiva por la fuerte intervención que representa en el paisaje.

---

<sup>5</sup> RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid: Editorial Nerea, 1998. p. 7.

# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 1.2 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 1.2 ANTECEDENTES

### 1.2.1 ARTE POVERA

A finales de la década de los 60s en el arte italiano estaba ocurriendo un cambio radical y significativo que llegó de la mano de un grupo de jóvenes artistas que empezaron a utilizar materiales cotidianos y de desecho (telas, cristales, rocas, hojas, arcilla, etc.) para crear sus esculturas. Por la utilización de materiales carentes de valor, materiales “pobres”, el crítico de arte Germano Celant (en 1967) llamó a esta tendencia *Arte Povera* (Arte Pobre) para describir la obra de este “grupo de jóvenes que habían estado trabajando en formas radicalmente nuevas, rompiendo con el pasado y entrando en un diálogo exigente con las tendencias en Europa y Estados Unidos.”<sup>6</sup>

Esa nueva manera de ver el arte se desarrolló, en parte, a las ideas de estos artistas en reacción a la influencia del consumismo americano y los valores del arte pop. Se oponían, además, a la mirada convencional del arte tradicional y sus restricciones formales, lo cual conllevó a una reflexión estética de gran importancia. El arte povera “trata de llevar la atención del espectador hacia aspectos cotidianos, anónimos y rutinarios a los que nunca se había atribuido ninguna cualidad artística, pero sobretodo se define como contrapeso de la cultura tradicional, a la que considera alienable y cerrada a la averiguación de las nuevas perspectivas revolucionarias.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Introducción de la exhibición *From Zero to Infinity: Arte Povera 1962– 1972*. Tate Modern, Londres, 2001.  
Disponible en: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/6630>

---

<sup>7</sup> <http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/artepovera.htm>

Otro aspecto importante de esta tendencia artística es el rechazo del arte como objeto de comercialización. Más que elaborar esculturas para la mera contemplación, priorizaban en “la creación de diversas formas de interacción física entre la obra de arte y su espectador”<sup>8</sup>, a través de la ocupación del espacio de manera que se hiciera necesaria una interacción entre el público y la obra: “tratan de provocar una reflexión entre el objeto y su forma, a través de la manipulación del material y la observación de sus cualidades específicas.”<sup>9</sup>

Los artistas del arte povera también pretendían disolver los límites entre el espacio expositivo y su entorno, “a menudo haciendo obras en el paisaje, o para traer elementos del paisaje en la galería”<sup>10</sup>, lo que nos hace clara referencia a los *sites* y *non-sites* de Robert Smithson, figura principal del Land Art.

Estas últimas características antes mencionadas se vieron reflejadas claramente en la influencia que tuvo el arte povera sobre la forma de pensar y obrar de los artistas del Land Art.

---

<sup>8</sup> Grove Art Online © 2009 Oxford University Press. Disponible en: [http://www.moma.org/collection/theme.php?theme\\_id=10454](http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10454)

<sup>9</sup> Grove Art Online. ob. cit.

<sup>10</sup> Introducción de la exhibición *From Zero to Infinity: Arte Povera 1962 – 1972*. ob. cit.

## Principales artistas

### Mario Merz



*Lingotto*. 1968. Cepillos de madera, cera y acero.  
Fuente:<http://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-lingotto-ar00608>



*Iglú de piedra*. 1982. Piedra, arenisca y metal.  
Fuente:<http://www.geolocation.ws/v/P/12470457/igloo-di-pietra-mario-merz/en>



*Iglú*. 1988. Vidrio, piedra, acero, metal pintado y madera pintada.  
Fuente:<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/130162>

Jannis Kounellis



*Sin título.* 2005 plomo, tierra, cactus, fragmentos de ropa.  
Fuente: <http://www.cheimread.com/artists/jannis-kounellis/>



*Sin título.* 2006. Mesas de madera encontradas, tazón, cuchillo y pez rojo.  
Fuente: <http://www.cheimread.com/artists/jannis-kounellis/>



*Sin título.* 2006. Placas de hierro, zapatos, marco de cama, ganchos de acero, viga-l, abrigo.  
Fuente: <http://www.cheimread.com/artists/jannis-kounellis/>

Giuseppe Penone



*Árbol de 12m.* 1970. Madera.  
Fuente: <http://www.undo.net/it/magazines/1232532748>



*Doble gesto vegetal/Ax.* 1982. Rama de árbol, hierro y bronce.  
Fuente: [http://www.terminartors.com/artworkprofile/Penone\\_Giuseppe-Double\\_Vegetal\\_Gesture\\_Ax](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Penone_Giuseppe-Double_Vegetal_Gesture_Ax)



*Proyección.* 2000. Rama de árbol, madera.  
Fuente: [http://elopedelart.canalblog.com/archives/post\\_war\\_\\_\\_contemporary\\_art\\_/p290-0.html](http://elopedelart.canalblog.com/archives/post_war___contemporary_art_/p290-0.html)

Varios



David Mach. *Polaris*. 1983. Neumáticos.  
Fuente: <https://plus.google.com/100605864222557374608/posts/dRs2Y2K3f1N>



Michelangelo Pistoletto. *Venus de los trapos*. 1967-1974. Mármol y textiles.  
Fuente: <http://www.whattoseeinrome.com/michelangelo-pistoletto/>



Luciano Fabro. *Demeter*. 1987. Piedra y cables de acero.  
Fuente: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/119#>



Giovanni Anselmo. *Gris aclarándose hacia el exterior*. 1982-1986. Roca.  
Fuente: [http://huma3.com/huma3-eng\\_reviews-id-632.html](http://huma3.com/huma3-eng_reviews-id-632.html)



Piero Manzoni. *Mierda de artista n° 014*. 1961. Lata.  
Fuente: [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=80768](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=80768)



Pier Paolo Calzolari. *Sin título*. 1970-1971.  
Fuente: [http://artinvestment.ru/en/news/exhibitions/20110528\\_arte\\_povera.html](http://artinvestment.ru/en/news/exhibitions/20110528_arte_povera.html)



### 1.2.2 ARTE MINIMALISTA

La expresión *Arte Minimalista* fue utilizada por primera vez por el filósofo de arte inglés Richard Wollheim en 1965, al exponer en su ensayo titulado *Arte Minimalista* que “una minimización de contenido artístico había sido aparente en numerosas obras a lo largo de los últimos cincuenta años”.<sup>11</sup>

Cuando se habla de arte minimalista se hace referencia específicamente a las artes visuales. Durante el desarrollo de esta tendencia hubo una gran evolución pictórica, pero el punto más importante de este movimiento “yace en la discusión concerniente al estatus de abstracción en el campo de los objetos tridimensionales (o “esculturas”, como algunos artistas persistían en llamarles)”.<sup>12</sup>

Al momento de exhibirse las nuevas “esculturas” por primera vez en las galerías de Nueva York en 1963, tomaron por sorpresa a críticos

de arte y a espectadores en general. Como en este momento estaba en pleno auge el arte pop, que gozaba de gran éxito comercial, y por otra parte las tendencias del expresionismo abstracto, las nuevas obras minimalistas causaron gran asombro ya que eran muy disímiles a los movimientos antes mencionados, destacando la utilización de materiales y objetos que no tenían que ver precisamente con el mundo del arte o implementando técnicas innovadoras en sus creaciones.

El arte minimalista trajo consigo que la percepción tradicional que se tenía de la escultura y la pintura se haya visto bajo una reconsideración de lo establecido. Esta tendencia, en la escultura, trascendió a la pintura y su rol protagónico en el arte moderno.

---

<sup>11</sup> MARZONA, Daniel. *Minimal Art*. Alemania: Taschen, 2004. p. 6.

<sup>12</sup> MARZONA, Daniel. ob. cit. p. 6.

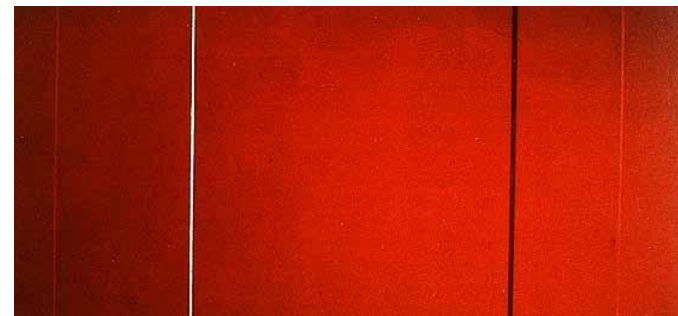
### Inicios y evolución del arte minimalista

Como ya se ha mencionado, a principio de los años 60s en la escena artística de Nueva York la tendencia pictórica que aun predominaba, a pesar de haber surgido a finales de los 40s, era el Expresionismo Abstracto, teniendo como principales exponentes a Jackson Pollock y Barrett Newman cuyas obras se caracterizaban por su gran formato y utilización de grandes extensiones de color: Pollock con sus “pinturas de goteo” y Newman con sus “pinturas zip”<sup>13</sup>, como se muestran en las fotografías de la izquierda.

Estas obras evidenciaban una clara separación de la tradición pictórica europea, rechazando así las técnicas tradicionales de composición y al mismo tiempo abriendo camino a la experimentación para los artistas emergentes.



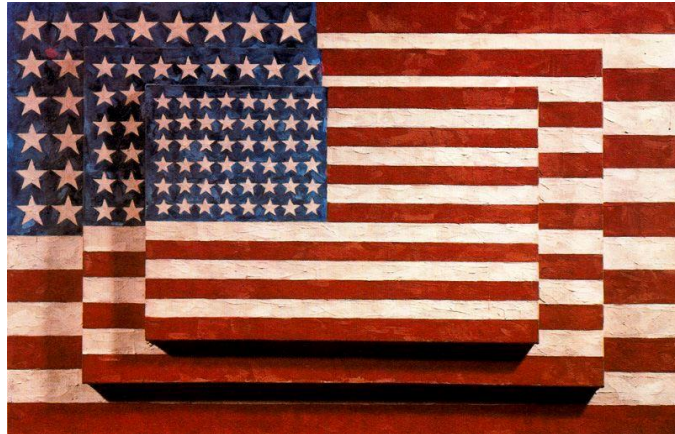
Jackson Pollock. *Convergency*. 1952. Óleo sobre lienzo.  
Fuente: <http://www.imaginarymuseum.net/2011/09/pollock-jackson.html>



Barrett Newman. *Vir Heroicus Sublimis*. 1950-1951. Óleo sobre lienzo.  
Fuente: <http://www.porges.net/BarnettNewman.html>

---

<sup>13</sup> MARZONA, Daniel. ob. cit. p. 7.



Jasper Johns. *Tres banderas*. 1958. Encáustica sobre lienzo.  
Fuente:<http://artist-daily.blogspot.com.es/2010/12/jasper-johns-may-15-1930.html>



Frank Stella. *Castillo Morro*. 1958.  
Fuente:<http://theblindswimmer.com/2008/04/15/a-red-river-and-a-black-castle-in-1958/>

Como reacción al expresionismo abstracto, un grupo de artistas estaban creando nuevas formas de arte a mediados de 1950, entre ellos estaban Jasper Johns y Robert Rauschenberg que con sus pinturas de este período, “desafiaron las varias formas de expresionismo abstracto”<sup>14</sup>.

En esta época, Johns destacaba con sus *Blancos* y *Pinturas de Banderas* mientras que Rauschenberg innovaba con sus *Combinados*, en los cuales mezclaba diferentes materiales y texturas; estas obras eran señal del surgimiento de una nueva óptica y forma de pensar hacia la pintura. “En estas obras figurativas, la pintura alcanzó la categoría de un objeto que comparte el espacio del espectador”<sup>15</sup> y ciertamente se le podían considerar como objetos, pues la pintura ya no era bidimensional, un lienzo, ahora se le da otro giro creando texturas y formas tridimensionales que salen del lienzo, provocando una interacción diferente con el observador.

Por otro lado tenemos a artistas como Frank Stella que a finales de los años cincuenta, empezaron a desarrollar sus obras siguiendo las ideas establecidas por Johns en el tema de la pintura abstracta. Así “en 1958/59 aparecieron una serie de pinturas que iban a jugar un rol importante en el desarrollo del arte minimalista”<sup>16</sup>, como por ejemplo la serie de *Pinturas negras* de Stella.

<sup>14</sup> MARZONA, Daniel. ob. cit. p. 9.

<sup>15</sup> MARZONA, Daniel. ob. cit. p. 9.

<sup>16</sup> MARZONA, Daniel. ob. cit. p. 10.

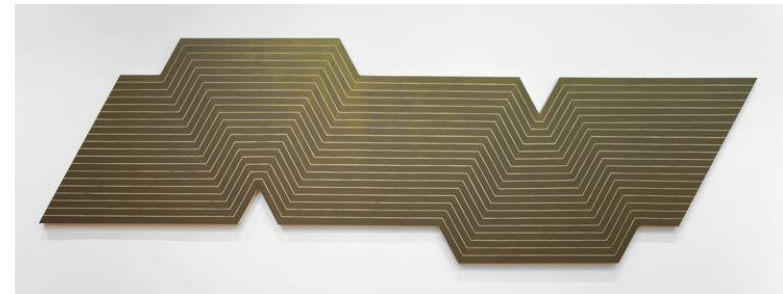
Para reforzar el aspecto escultural en sus trabajos, Stella crea una serie de obras llamadas *Lienzos moldeados*, entre 1960-1962, en las que los lienzos dejan de ser cuadrados o rectangulares para pasar a ser de formas geométricas.

Estas pinturas iniciales de Stella tienen un rol muy importante para el desarrollo de lo que más adelante se llamaría *arte minimalista*, “porque en el plano formal, éstas anticipan características que unos años más tarde se iban a ejecutar en los objetos tridimensionales de los minimalistas, tal como el uso de materiales y técnicas de producción hasta el momento desconocidas para el arte”<sup>17</sup>.

La idea de la pintura como objeto ya no estaba produciendo el mismo interés en los artistas, por lo que sintieron la necesidad de continuar experimentando.

Los primeros artistas en buscar un nuevo rumbo fueron Donald Judd, Dan Flavin, y Sol LeWitt que alrededor de 1963 ya se habían apartado de la pintura para empezar a trabajar con objetos en espacio real. Esta iniciativa “dio lugar a un arte que ya no podía ser armonizado con las convenciones tradicionales del modernismo.”<sup>18</sup>

No fue sino hasta 1965 cuando oficialmente se escribió el ensayo *Arte Minimalista*, que estos *objetos* desarrollados por un gran grupo de artistas, destacando los antes mencionados Judd, Flavin y LeWitt, tomaron notoriedad y relevancia en el mundo del arte neoyorquino.



Frank Stella. *De la nada vida a la nada muerte*. 1965. Emulsión con pintura metalizada sobre lienzo.

Fuente: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/25671>

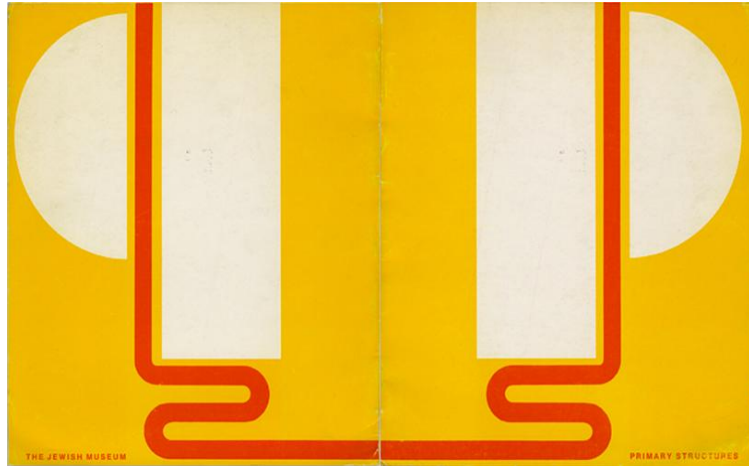


Donald Judd. *Sin título*. 1964. Plexiglas.

Fuente: <http://mondo-blogo.blogspot.com.es/2010/11/when-in-doubt-judd.html>

<sup>17</sup> MARZONA, Daniel. ob. cit. p. 10.

<sup>18</sup> MARZONA, Daniel. ob. cit. p. 11.



Elaine Lustig Cohen. Cartel de la exposición *Estructuras Primarias*. 1966.

Fuente:<http://dcaiga.blogspot.com.es/2012/12/minimalism-measurement-and-primary.html>

A los minimalistas les tomó un buen tiempo lograr ser reconocidos en la escena artística del momento, ya que sus obras eran exhibidas prácticamente al mismo tiempo que las del arte pop (a principio de los años 60). El arte pop en aquella época estaba ocupando un lugar privilegiado en el gusto del público y obtenía grandes beneficios comerciales, en gran parte gracias a Andy Warhol, quien tomaba como tema central en sus pinturas a figuras del espectáculo y productos de consumo popular, principalmente.

Sin embargo, tras varias exposiciones en pequeños museos ubicados fuera de Nueva York, “el progreso definitivo de los artistas minimalistas llegó en 1966 con la exposición “Estructuras Primarias” en el Museo Judío de Nueva York”.<sup>19</sup>

Las obras allí expuestas impactaron a los espectadores ya que esta nueva forma de crear escultura rompía formalmente con lo establecido en el mundo del arte hasta ese momento.

Cabe destacar que gracias a la popularidad alcanzada por el arte pop, “las nuevas tendencias en el arte americano empezaron a disfrutar de un hasta ahora inédito grado de publicidad”.<sup>20</sup> Como resultado de esto, la mentalidad del público neoyorquino estaba más abierta hacia el arte emergente en ese momento, abierta a sus nuevas formas y nuevo lenguaje.

Así, en un breve lapso de tiempo la cantidad de visitantes empezó a crecer en las galerías que siempre habían dado apoyo al arte joven. Como consecuencia, al arte minimalista expandía su obra y junto a ellas su distintiva visión del arte.

<sup>19</sup> MARZONA, Daniel. ob. cit. p. 25.

<sup>20</sup> MARZONA, Daniel. ob. cit. p. 25.

### Exposición *Estructuras Primarias*

Esta exposición, realizada en el Museo Judío de Nueva York en 1966, fue protagonizada por formas geométricas, muchas de ellas de gran formato e imponente presencia y teniendo como material principal el acero, que fue utilizado en la elaboración de la mayoría de obras.

Con un lenguaje sobrio, austero e industrial la mayoría de estas esculturas podían pertenecer tanto al interior de un museo o una galería como a un espacio público, ya que los materiales y la escala de las mismas les permitían exhibirse tanto en interiores como en exteriores.

Otra característica que cabe destacar es que ninguna obra fue colocada sobre pedestal como usualmente están colocadas las esculturas, en su lugar, eran objetos tridimensionales colocados directamente sobre la superficie del suelo o las paredes del museo.

Esta exposición fue de una importancia fundamental para el futuro de los artistas del Land Art, ya que en ella “Robert Morris, Donald Judd, Larry Bell y Larry Zox se unieron a Walter De Maria y Robert Smithson”<sup>21</sup>. De esta manera, esta exposición dedicada a las nuevas obras del arte minimalista, “en cierto sentido, reunió a tres de los futuros participantes más importantes en el movimiento del Land Art.”<sup>22</sup>

<sup>21</sup> TIBERGHIE, Gilles. *Land Art*. Londres: Art Data, 1995. p. 33.

<sup>22</sup> TIBERGHIE, Gilles. ob. cit. p. 33.



Visitantes de la exposición junto a las imponentes obras de Ronald Bladen.

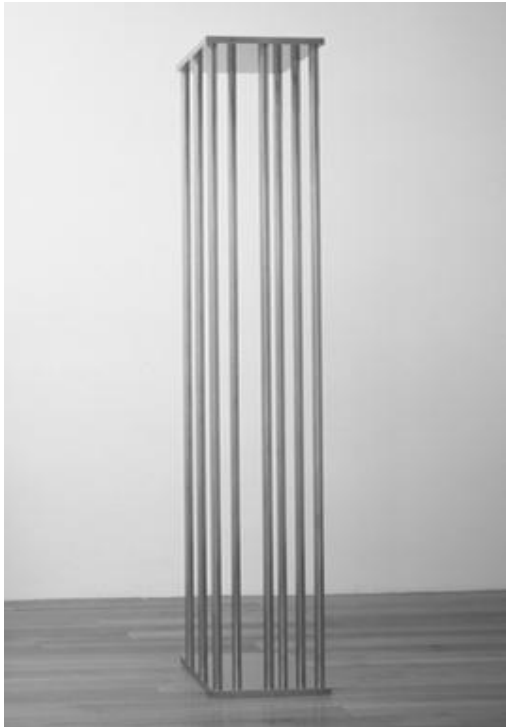
Fuente:[http://ourgodisspeed.blogspot.com.es/2011\\_09\\_01\\_archive.html](http://ourgodisspeed.blogspot.com.es/2011_09_01_archive.html)



Obras de Donald Judd (lado izquierdo) y Robert Morris (lado derecho).

Fuente:<http://www.radford.edu/rbarris/art428/minimalism%20and%20theatricality.html>

**“Simplicidad de forma no significa simplicidad de experiencia”. Robert Morris**



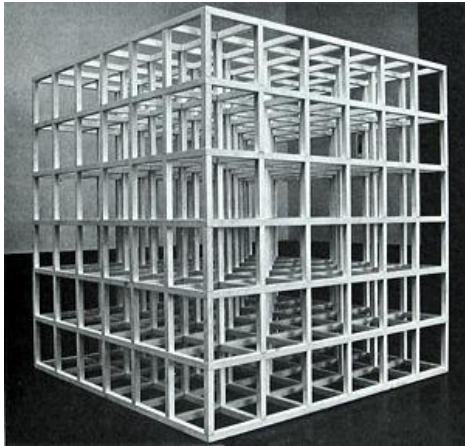
Walter De Maria. *Cage II*. 1965. Acero inoxidable.  
Fuente:<http://kraesceramics.blogspot.com>.



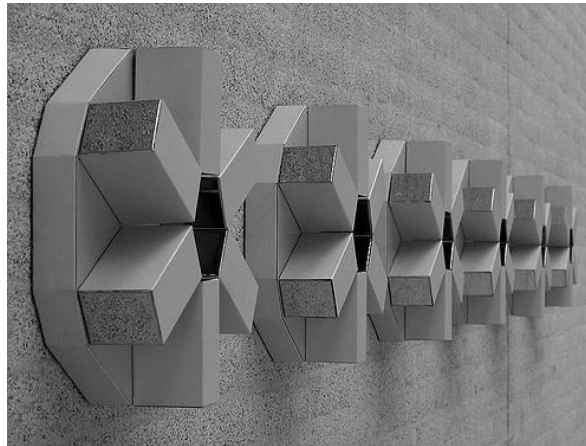
Dan Flavin. *Monumento para aquellos que fueron asesinados en Ambush*. 1966. Lámpara fluorescente de color rojo.  
Fuente:<http://arthag.typepad.com/arthag/2009/07/objets-dart-quick-peeks-into-various-galleries-in-chelsea.html>



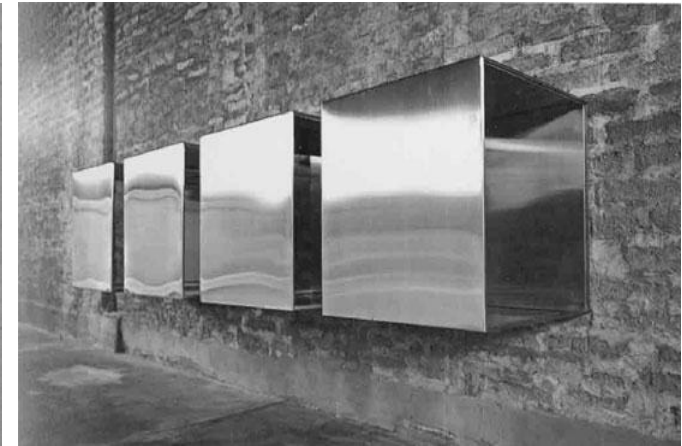
Tony Smith. *Viaje gratuito*. 1962. Acero pintado de negro.  
Fuente:[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81267](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81267)



Sol LeWitt. *Sin título (Cubo modular abierto)*. 1966. Madera pintada de blanco.  
Fuente: <http://www.dennis-young.ca/Vanguard.html>



Robert Smithson. *Criosfera*. 1966. Acero con inserciones cromadas.  
Fuente: <http://www.flickr.com/photos/gijsvanderwal/4582646206/sizes/m/in/photostream/>



Donald Judd. *Sin título*. 1966. Acero inoxidable y plexiglás amarillo.  
Fuente: <http://artintelligence.net/review/wp-content/uploads/2008/02/introjuddboxes.jpg>



Carl Andre. *Palanca*. 1966. Ladrillos refractarios.  
Fuente: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/identifications-week-7/deck/1240227>



Ronald Bladen. *Tres elementos*. 1966-67. Aluminio pintado y bruñido.  
Fuente: <http://www.titien.net/2008/03/page/3/>



Robert Morris. *Sin título (Dos vigas-L)*. 1965.  
Fuente: <http://www.proprofs.com/flashcards/tableview.php?title=20th-century-art-history-final>





Walter De Maria junto a su obra *El kilómetro roto* de 1979.

Fuente:<http://www.c4gallery.com/artist/database/walter-de-maria/walter-de-maria-portrait-1979.JPG>

### 1.2.3 INICIOS DEL LAND ART

Como se ha citado al principio, el Land Art no es catalogado como un movimiento ni como una escuela con técnicas y manifiestos establecidos. Sin embargo “este grupo de artistas no es el resultado de la casualidad; todos vienen del Minimalismo Americano (Morris) o muestran una evolución paralela o similar (De Maria, Heizer, Smithson)”,<sup>23</sup> artistas que componen un heterogéneo grupo perteneciente a la misma generación y de similares antecedentes artísticos e intelectuales.

Walter De Maria fue el primero de esos artistas que empezó a experimentar con intervenciones en el paisaje desde comienzos de los años 60, a las que llamó *Land Art*. Los demás artistas que produjeron obras similares no hicieron uso del término *Land Art* para describir sus trabajos, prefiriendo términos como “arte ambiental”, “arte ecológico”, “earthworks” o esculturas.

Las obras que se han catalogado como Land Art se componen de un amplio rango de trabajos. Tonia Raquejo nos indica que “necesita ser al menos someramente dividido en tres grupos. En primer lugar, las obras que están conectadas esencialmente a la acción y a la performance... En segundo lugar, las obras que precisan -como las del ingeniero- de un proyecto y un equipo instrumental y en tercer lugar obras más íntimas, que se oponen a las anteriores en tanto que parecen ser producto del *bricolage*, pues su universo instrumental es nulo y su relación es mítica, al situarse a mitad del camino entre preceptos y conceptos”.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> TIBERGHEN, Gilles. *Land Art*. Londres: Art Data, 1995. p. 14.

<sup>24</sup> RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid: Editorial Nerea, 1998. p. 7.

## Exposiciones

El término *earthworks*, acreditado a Robert Smithson, también ha sido ampliamente utilizado para designar las creaciones de los artistas del Land Art.

Éste sirvió más tarde para darle nombre a la exposición más significativa para esta forma de arte: la exposición *Earthworks* que tuvo lugar en la galería Dwan, en la ciudad de Nueva York en el 1968.

Además de ésta, otra exposición importante fue la que se llevó a cabo en el “Museo de Bellas Artes de Boston con el título *Tierra, aire, fuego, agua*, donde participaron especialmente artistas americanos (Smithson, Dennis Oppenheim, Heizer, Charles Ross, Peter Hutchinson) y europeos (Richard Long y Christo & Jeanne-Claude)”.

En ese mismo año, ya en Europa, la televisión alemana emitió varias películas sobre obras realizadas en lugares remotos por Jan Dibbets, De Maria y Heizer que Gerry Shum encargó a estos artistas para su “galería televisiva”. En 1970 en la Galería del Arte Moderno (Turín) el Land Art (Heizer, Smithson, Morris, Dibbets, Oppenheim y De Maria) expuso junto a Beuys, Naumann, Klein, Pistoletto y otros artistas llamados “poveras”.<sup>25</sup>

Como se citó anteriormente, durante tres años consecutivos el Land Art obtuvo una gran cobertura en el medio artístico, no solo a través de exposiciones sino también en televisión, hecho de suma importancia ya que esas apariciones televisivas fueron realizadas en Europa y gracias a ello se dio a conocer ante un público diferente al de Estados Unidos.

---

<sup>25</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 8.



Primera exposición televisiva por Gerry Schum  
<http://www.flickr.com/photos/34491042@N08/4291428956/in/photostream>



Imagen de la exposición *Earthworks* en la Galería Dwan. 1968.

Fuente: <http://onasecretmission.blogspot.com.es/2011/01/designer-of-month-robert->

### Ideología del Land Art

El Land Art no debe entenderse como una tendencia aislada, como nos indica Tonia Raquejo, sino como otra más de las tantas corrientes artísticas que se generaron en respuesta al arte pop que muchos artistas percibían como “mercantilista por aceptar las bases del capitalismo y ensalzar la sociedad de consumo”.<sup>26</sup> Fue una clara protesta contra la artificialidad, la estética plástica y la comercialización desmedida que le ocurría al arte en ese momento.

Las obras del Land Art tenían un complejo vínculo con el entorno en que se erigían y los artistas las creaban “con una sensibilidad y cuidado que surge de la conciencia de la responsabilidad ecológica y de los medios de expresión de una sociedad cansada del plástico”.<sup>27</sup>

Es por ello que tras la ideología del Land Art yace una búsqueda de nuevos parámetros, de un redescubrimiento del arte. Esta idea estaba ampliamente extendida entre los artistas de los años 60, pero el Land Art en específico creó una forma de arte a través de objetos que no se consideraban específicamente artísticos. El rechazo al arte y al diseño que se producía para una sociedad de consumo, se tradujo en términos de lenguaje y uso de materiales.

Esto hace reminiscencia al discurso del arte povera y su uso de materiales no estéticos o artísticos, como tierra, ramas, desperdicios, trapos, neumáticos, latas, entre otros.

Por otro lado, estos artistas rechazaron los museos y las galerías como espacios contenedores de arte y como escenario de la actividad artística, lo que provocó un marcado alejamiento de estos espacios. En su lugar, desarrollaron proyectos monumentales de paisaje que consistían en objetos tridimensionales o esculturas, en las cuales se podía apreciar el antecedente minimalista de estos artistas a través del lenguaje formal de dichas obras.

Éstas fueron erigidas en lugares remotos que estaban fuera del alcance del mercado comercial del arte, así el acceso al arte ya no era simplemente una visita a una exposición. A partir de esto se produjo una nueva visión de la obra de arte como objeto no vendible, lo que dio lugar a la valorización de la obra a través de la experimentación de la misma más que a través de su comercialización y al mismo tiempo se estableció una total libertad de acceso a estas obras de arte por encontrarse en espacios exteriores.

En su libro “Earthworks y más allá”, John Beardsley indica que este grupo de artistas “optaron por *entrar* en el paisaje en sí, para usar sus materiales y trabajar con sus características sobresalientes. No estaban representando el paisaje sino abordándolo... Su arte no era simplemente *del* paisaje, sino *en él* también”.<sup>28</sup>

La principal diferencia entre la escultura tradicional y la escultura que estaba emergiendo en esos momentos, que abandonó el pedestal

---

<sup>26</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 13.

<sup>27</sup> Catálogo de la exhibición *La Colección Marzona: Arte Conceptual, Arte Minimalista, Arte Povera, Land Art*. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld Editor, 1990. p. 264.

---

<sup>28</sup> BEARDSLEY, John. *Earthworks y más allá*. Nueva York: Abbeville Press, 1998. p. 47.

para estar en contacto con el entorno, es que “esta escultura pide ser usada, entrada, montada, tocada. En contraste a las anteriores obras no solo quiere ser experimentada en un diálogo estético o intelectual, sino que -literalmente- quiere ser vivida”.<sup>29</sup>

Como las obras del Land Art eran creadas del paisaje en sí, esto provocaba que la participación del espectador pasara de ser pasiva a activa a través de alguna acción determinada como caminar, analizar, recorrer la obra u observar un punto en específico. Así se creaba una relación obra/observador donde la contemplación era solo una de las tantas formas de vivirlas.

Artistas como Robert Morris, Michael Heizer, Carl Andre, Walter De Maria y Robert Smithson acudieron a los desiertos del oeste norteamericano para desarrollar sus instalaciones y esculturas, con ello estaban probando los límites del arte ya que se estaban confrontando a una realidad no experimentada anteriormente en el mundo del arte.

“El desierto y los espacios despoblados mantienen las instituciones culturales que generan nuevos mundos de arte a la distancia.

El arte se convierte en un discurso sobre la falta de realidad en el arte. Es más, mientras más cuestionable parecía esta realidad, más monumental se convirtieron las obras de ciertos artistas Land Art”.<sup>30</sup>



Michael Heizer. *Negativo doble*. Nevada, 1969-1970.

Fuente: TIBERGHEN, Gilles. *Land Art*. p. 49

---

<sup>29</sup> SCHNECKENBURGUER, Manfred. “La escultura como una forma de acción”. *Kunstforum International*. Vol. 34 (Abril 1979) p. 20-31.

<sup>30</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 21.



Robert Smithson sobre el *Muelle en Espiral*. 1970. Foto por Gianfranco Gorgoni.

Fuente: <http://www.vice.com/read/komp-br-laintbr-deptbr-robert-a-tour-of-the-monuments-of-salt-lake-citybr-robert-smithson-the-melvins-and-the-mormons>

“Esperamos alejarnos del formalismo del estudio de arte para darle al espectador más de un enfrentamiento con el aspecto físico de las cosas de afuera. Está diametralmente opuesto a la idea del arte como decoración y diseño”.<sup>31</sup>

Robert Smithson.

---

<sup>31</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 44.

Robert Morris afirma que “es un espacio sin arquitectura como fondo y referencia que daría condiciones diferentes para trabajar”<sup>32</sup> y ciertamente en un espacio vacío como lo es el desierto, cualquier material ajeno a éste, introducido por el artista, o las formas geométricas de las esculturas cobran una gran fuerza, pues no hay nada alrededor que compita con la obra.

Por lo tanto, el desierto reunía las condiciones que los artistas del Land Art requerían: aislamiento, libertad de un espacio exterior sin arquitectura, gran longitud de suelo para crear sus monumentales trabajos y disposición de materiales.

Al ser erigidos en espacios exteriores y con materiales proporcionados por la naturaleza, muchos de los trabajos del Land Art eran efímeros y se iban desvaneciendo por factores naturales como el paso del tiempo y el efecto del clima sobre ellos. Algunos solo sobrevivían por un par de meses, días, horas o por unos cuantos segundos.

El Land Art no solo tolera la limitación de vida en muchas de sus obras, sino que en realidad tiene la intención de hacer hincapié en esa transitoriedad, la cual entienden “como un proceso temporal, como medio de experimentar la naturaleza”.<sup>33</sup>

Además de lo mencionado anteriormente, la transitoriedad era un tema común para los artistas del Land Art porque el énfasis no recaía en el objeto artístico, en el producto final, sino más bien en el proceso de elaboración de la obra independientemente de la permanencia de la misma.

---

<sup>32</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 63.

<sup>33</sup> WEILACHER, Udo. *Entre Arquitectura del paisaje y Land Art*. Suiza: Birkhäuser - Publicaciones para Arquitectura, 1999. p. 21.



Robert Smithson. *Rampa en Amarillo*. Texas, 1973.

Fuente: [http://evaklabin.blogspot.com.es/2010\\_10\\_01\\_archive.html](http://evaklabin.blogspot.com.es/2010_10_01_archive.html)



Robert Smithson. *Un no lugar, Franklin, Nueva Jersey*. 1968.  
Fuente: <http://newabstraction.net/2011/06/16/contained-rocks/>

Ya fuera por la corta vida de la obra o por su localización en lugares remotos, se hacía necesario producir una serie de materiales de apoyo que hicieran posible la documentación de la obra. Ésta podía contener mapas de localización, películas de recorridos por la obra, fotografías aéreas que abarcaran la totalidad de las obras de gran tamaño y textos descriptivos, jugando estos últimos un papel muy importante para el Land Art ya que los artistas americanos emergentes que fueron formados a principios de los años 60, “eran a menudo también teóricos... más que nunca el mundo del arte se había convertido en un campo de batalla ideológico y teórico”.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 31.

A pesar de rechazar el espacio cerrado de museos y galerías, todos los artistas del Land Art expusieron sus obras a través de la documentación que producían o, en el caso de Robert Smithson, a través de instalaciones llamadas *no lugares*.

Smithson consideró la galería como parte dialéctica de su obra exterior, afirmando que “no se puede estar saliendo constantemente por ahí afuera y regresar con nada”.<sup>35</sup>

“El binomio espacial interior-exterior cobra un significado estético que él (Smithson) resume en otro formato por lo abstracto y lo natural.

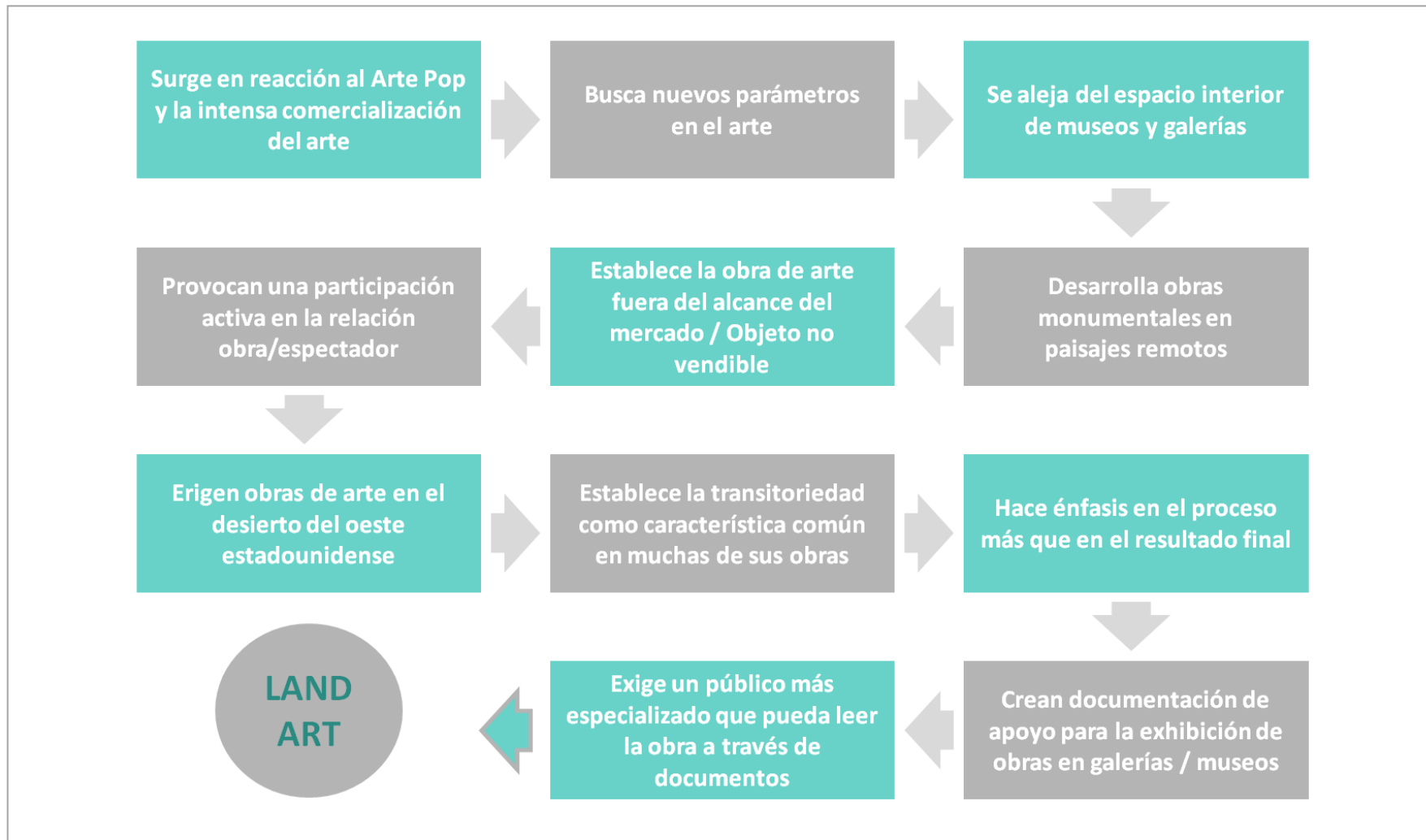
Ésta es la base de su compleja teoría sobre el *site* (lugar) y el *non-site* (no-lugar). Lugar es lo físico, la realidad cruda, es la tierra o el suelo en el que se interviene. El no-lugar es una abstracción de aquel. Los no-lugares pueden constar de dos elementos interactivos a su vez: un contenedor, que alberga elementos del lugar (rocas, arena, carbón...), y un mapa del lugar (o fotografía aérea) cortado con la misma forma geométrica que la del contenedor”.<sup>36</sup>

Con esta nueva forma de expresión, el Land Art se establece como “un arte que en el espacio cerrado se nos presenta intelectualizado, lo que, evidentemente exige una recepción más sofisticada y compleja: la de un público que ahora tiene que ser más especializado para ser capaz de leer *la obra* a través de estos *documentos*”.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 75.

<sup>36</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 77.

<sup>37</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 76.



Esquema resumen de la ideología presente en el Land Art.  
Fuente: Elaboración propia.





Gilles Tiberghien.

Fuente: <http://vimeo.com/35590928>

“Los artistas del Land Art tienen un sentido del pasar del tiempo; su conciencia de ello los guía a buscar en la “profundidad” del momento para la permanencia que se escapa de ellos”.

Gilles Tiberghien (Autor de *Land Art*)

### Perspectivas del tiempo en el Land Art

Algunos artistas del Land Art consideraron el tiempo como una parte fundamental de su discurso, el cual abordaron desde enfoques muy diversos, variando de la percepción de cada artista y de lo que éste quería transmitir en cada obra.

Se puede decir que es posible clasificar el abordaje del tiempo en el Land Art a través de las siguientes categorías:

- **Tiempo histórico**  
Búsqueda de conectar con la naturaleza a través de sus elementos y una revisión del arte primitivo.
- **Tiempo de vida de la obra**  
Obras permanentes en el paisaje y obras efímeras donde lo importante es el proceso.
- **Tiempo y acción en la creación de la obra**  
Obra resultante de una acción determinada en un tiempo determinado aplicada sobre el paisaje.
- **Tiempo y realidad**  
Artistas que cuestionan la realidad y el tiempo en la forma que están establecidos.
- **Tiempo astronómico**  
Trabajos desarrollados para apreciar los fenómenos del curso anual del sol.



Richard Long. *Piedras del Nepal*. Nepal, 1975.

Fuente: <http://www.crescentmoon.org.uk/cresmosculpture.html>



Richard Long. *Piedras en Pirineos*. Francia, 1986.

Fuente: TIBERGHEN, Gilles. *Land Art*. Londres: Art Data, 1995. p. 234.

- Tiempo histórico

Durante los años 60 se dieron a conocer avances antropológicos que consistían, entre otras cosas, en la explicación de los símbolos abstractos del arte prehistórico que hasta ese entonces se desconocían sus significados.

Este hecho captó el interés de los artistas del Land Art, lo que implicó una búsqueda por parte de éstos que consistía en una intención de conectar con la naturaleza a través de sus elementos como lo hicieron en su época los hombres primitivos. Es por ello que algunas de las intervenciones de estos artistas se asocian instintivamente a las del arte primitivo, considerando estas formas antiguas como un lenguaje que expresaba por excelencia la relación hombre/naturaleza.

Esta vuelta al pasado, Tonia Raquejo nos la describe como *tiempo cíclico* cuando expone que éste “permite interpretar el discurrir de la historia como una superposición de épocas extremadamente lejanas; de ahí que muchas obras nos recuerden vivamente a los grandes complejos megalíticos, a las huellas escultóricas que dejaron los hombres del neolítico o las construcciones de civilizaciones precolombinas o las indias”.<sup>38</sup>

Una representación de este tiempo histórico es realizada por parte de Richard Long que pretendía que sus trabajos pudieran confundirse con los realizados por los antepasados de un determinado lugar. Un ejemplo es su obra *Piedras del Nepal*, donde coloca verticalmente rocas de gran tamaño, haciendo alusión, por ejemplo, a Stonehenge.

---

<sup>38</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 19.

- Tiempo de vida de la obra

El tiempo en este caso es abordado desde la duración o longevidad de las obras concebidas por estos artistas. Unas fueron creadas como estructuras permanentes en el paisaje y otras se concibieron para una vida efímera, mayormente compuestas por sencillos elementos de la naturaleza.

Según Gilles Tiberghien “la relación de estos artistas con el tiempo puede ser indicada [en un esquema] a lo largo de dos ejes, en función de si se pone el acento en el proceso de la obra, su progreso y su recepción, o sobre su representación, a través de filme o fotografía, o cualquier forma de producción teórica”.<sup>39</sup>

Lo anterior se puede ilustrar en el siguiente esquema:



Figura 00. Esquema del tiempo de vida de las obras.

Fuente: Elaboración propia. Basada en las explicaciones encontradas en: TIBERGHIEEN, Gilles. *Land Art*. Londres: Art Data, 1995. p. 142.

Lado izquierdo: trabajos elaborados para ser permanentes y que quedarán como prueba de un proceso. Un ejemplo es la estructura *Complejo 1*, de Michael Heizer, una escultura que roza los límites de la arquitectura por su lenguaje formal, tamaño y composición.

<sup>39</sup> TIBERGHIEEN, Gilles. ob. cit. p. 135.



Michael Heizer. *Complejo 1*. Nevada, 1972-1974.

Fuente: <http://bldgblog.blogspot.com.es/2005/03/milled-landscapes-michael-heizer.html>

Lado derecho del eje: obras cuyo proceso se mantiene presente en fotografías o demás documentaciones y su periodo de vida puede constar de meses, días o segundos. Se hace énfasis en su transitoriedad y proceso de elaboración. Un ejemplo es la obra *Cruz* de Walter De Maria, realizada en lago seco El Mirage y consiste en 2 líneas de 3 pulgadas de espesor hechas con tiza blanca, formando una cruz de 500 pies de ancho y 1,000 pies de largo.



Walter de Maria. *Cruz*. Nevada, 1968.

Fuente: TIBERGHIEEN, Gilles. *Land Art*. Londres: Art Data, 1995. p. 56.



Richard Long. *Un círculo en Irlanda*. 1975.

Fuente: <http://cloudnoise.tumblr.com/post/25439155233/cavetocanvas-richard-long-a-circle-in-ireland>



Dennis Oppenheim. *Carrera de una hora*. Maine, 1968

Fuente: <http://jacindarussellart.blogspot.com.es/2011/01/rip-dennis-oppenheim.html>

Por otro lado tenemos la obra *Carrera de una hora* de Dennis Oppenheim, en la cual recorre con un tractor de nieve y durante una hora, seis millas donde traza marcas circulares y deja a su paso una línea continua en la superficie que quedó como huella materializada del tiempo utilizado.

- Tiempo y acción en la creación de la obra

Este apartado hace referencia al tiempo asociado intrínsecamente a la acción que se requiere para crear la obra, la cual es resultante de un movimiento determinado realizado en un tiempo determinado.

Para estos artistas la obra no es solo lo que podemos percibir después de terminada, sino que, como nos indica Tonia Raquejo, “la obra es un proceso interminable donde se combina todo: 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>40</sup>

Para explicar mejor esta idea de tiempo y acción es oportuno citar el trabajo de Richard Long y Dennis Oppenheim, que comparten la misma idea de “marcar” el paisaje, aunque a través de medios diferentes.

Las intervenciones de Long consistían en paseos o caminatas que marcaban en el suelo una línea recta o círculo, resultante de su continuo caminar en un tiempo determinado; mientras más tiempo duraba su caminata, más profunda era el trazo en el paisaje.

Sus obras más reconocidas de este tipo son los círculos, los cuales creaba alrededor de todo el mundo como si quisiera formar un conjunto de ellos.

“Long recorre el mundo a pie, ya que para él la escultura está definida por el acto de caminar, de tal manera que son sus pasos los que construyen las obras, casi siempre invisibles”.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 65.

<sup>41</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 65.

- Tiempo y realidad

El tiempo y la realidad del presente fueron explorados por algunos artistas del Land Art que “estaban fascinados por la “instantánea” dimensión del tiempo, la cual estaba vinculada a su fascinación con la dimensión ficticia de la realidad”.<sup>42</sup>

El historiador de arte George Kubler expone que “la realidad es la pausa intercrónica cuando nada está pasando. Es el vacío entre eventos”. Influenciado por este razonamiento, Smithson crea *El Eliminador*, una especie de reloj que en vez llevar el tiempo, lo pierde. Los intervalos entre los flashes de neón son ‘intervalos vacíos’ o lo que Kubler llama “la ruptura entre pasado y futuro”.

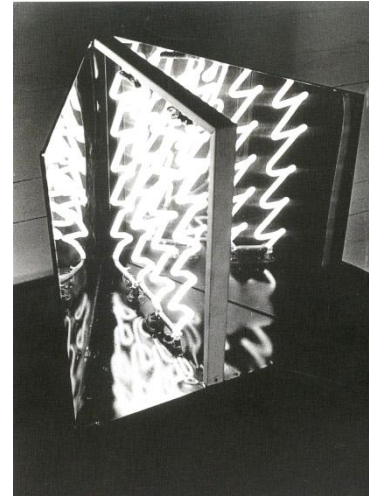
“Para Smithson, el tiempo inherente en una obra de arte es también una parte del artista, un tiempo en que, mientras que no sea necesariamente largo, está profundamente enraizado en una dimensión que une pasado y futuro”.<sup>43</sup>

Por otro lado tenemos la obra *Línea del Tiempo* de Oppenheim, la cual podemos decir que se encuentra en tierra de nadie por estar ubicada en la frontera entre Canadá y E. U., una línea invisible pero que en esta obra se hace visible. En su descripción el artista hace referencia a la hora de ejecución de la obra, que a pesar de ubicarse en un punto, tiene las diferentes horas de cada país. Con esto quiere reflejar la ficción de las fronteras temporales y políticas establecidas por un sistema de convenciones internacionales.

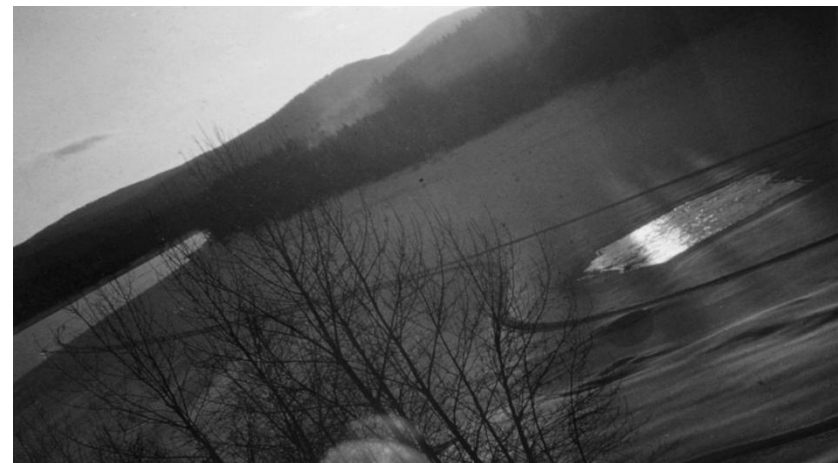
---

<sup>42</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 132.

<sup>43</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 131.



Robert Smithson.  
*El eliminador*. 1964.  
Fuente:<http://ifacontemporary.wordpress.com/2012/09/04/situation-aesthetics-the-chance-encounter-of-two-sound-and-light-eliminators-on-the-art-historians-table/>



Dennis Oppenheim. *Línea del tiempo*. Frontera entre Canadá y E. U., 1968  
Fuente: TIBERGHEN, Gilles. *Land Art*. Londres: Art Data, 1995. p. 130.



Robert Morris. *Observatorio*. Oostelijk Flevoland, 1977.  
Fuente: TIBERGHIE, Gilles. *Land Art*. Londres: Art Data, 1995. p. 81.



Nancy Holt. *Túneles solares*. Utah, 1973-1976.  
Fuente: <http://www.flickr.com/photos/cbiggs/60565588/> y  
<http://www.whitneyoziskova.com/how-tos/>

- Tiempo astronómico

Diversas obras se desarrollaron en base a las referencias del curso anual del sol, con las cuales pretendían transmitir una experiencia del tiempo astronómico que consistía en apreciar los solsticios de verano e invierno y los equinoccios.

Además, este tiempo dictado por el sol y su recorrido hace referencia a un tiempo cíclico, un tiempo ahistórico “donde se desdibuja la frontera entre el pasado, el presente y el futuro, al incurrir el astro [sol] cíclicamente en la misma posición, prescindiendo del año, siglo o era”.<sup>44</sup>

Podemos citar dos obras importantes: El *Observatorio* de Robert Morris y los *Túneles solares* de Nancy Holt.

El *Observatorio* se compone de una estructura circular con cuatro vanos rectangulares y a través de ellos se aprecia cuando atraviesan los rayos de luz en los equinoccios. Además cuenta con otras estructuras con vanos triangulares, en la cual el punto situado al nor-este es para observar el solsticio de verano y el punto sur-oeste para el de invierno.

Por otro lado, Nancy Holt y sus túneles solares también fueron creados para que a través de ellos se pueda ver los solsticios de verano e invierno. La artista intenta introducir al espectador en esta dimensión cósmica del tiempo, pero sin implicar un espacio desmesurado, sino más bien uno íntimo y personal.

Además, en la parte superior de cada túnel realizó perforaciones que se corresponden con las estrellas de cuatro constelaciones.

---

<sup>44</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 40.

“No se puede comerciar con la experiencia ni se pueden vender sensaciones. El Land Art obliga al público a introducirse en un medio mental sólo desde el cual podrá abordar la obra, sólo así podrá alcanzarla.

El espectador puede apropiarse de la obra de arte sin necesidad de poseerla como un objeto fetiche”.

Tonia Raquejo (Autora de *Land Art*)



Tonia Raquejo

Fuente: <http://fistart.org/conferenciatoniaraquejo/>



**Timeline: hechos relevantes**

Pintura sobre lienzo con elementos tridimensionales.



Mediados de los 50's

Surge el *Arte Pop*, acusado de ser mercantilista para una sociedad de consumo. El Land Art, como otras tendencias, surge como reacción a éste.



Principio de los 60's

Richard Wolheim nombra *Arte Minimalista* a la tendencia caracterizada por "una minimización de contenido artístico".



1965

Exposición *Estructuras Primarias*, perteneciente al Arte Minimalista y de la cual salieron artistas como Robert Morris, Robert Smithson y Walter De Maria.



1966

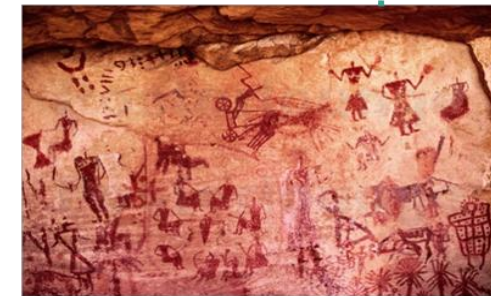
Walter De María utiliza el término *Land Art* para describir sus intervenciones en el paisaje.



Mediados de los 60's



Pérdida de los valores establecidos en la sociedad estadounidense con el surgimiento del movimiento Hippie.

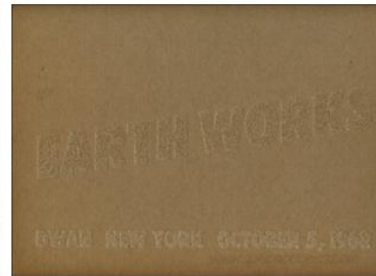


La antropología explicó la semántica de los signos abstractos del arte prehistórico hasta entonces carentes de significados.

Arte Povera, nombrado así por su utilización de materiales pobres, antiestéticos y no artísticos.



Exposición *Earthworks*  
Exposición *Tierra, aire, fuego, agua*  
"Galería televisiva" de Gerry Shum (Berlín)



A pesar de haberse alejado de los museos, allí expusieron los artistas del Land Art la "documentación" de sus obras y Robert Smithson crea su primer no lugar: *Un no lugar, Franklin, Nueva Jersey*.



Artistas Land Art exponen en Europa (Turín, Italia)

Se publican *Los escritos* de Robert Smithson, la principal figura del Land Art.



1967

1968

1969

1970

1979



Richard Nixon se postula a la presidencia de E. U. con una campaña liberal que promete estimular la vanguardia y apoyar las artes.



La película *2001. Odisea en el espacio* de Stanley Kubrick populariza la ciencia ficción y la percepción del tiempo.



Primer viaje a la luna. La idea de conquistar nuevos territorios subyace en algunas obras del Land Art realizadas en el desierto.

2

**PRINCIPALES ARTISTAS Y OBRAS**  
**ARTISTAS & OBRAS RELEVANTES**

# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 2.1 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 2.1 ARTISTAS

El Land Art es conocido por sus innovadoras y muchas veces controversiales, obras de arte y experimentaciones artísticas. En este apartado se procede a la compilación de los principales artistas que se expresan mediante esta forma de producir arte, mostrando sus trabajos más destacados, cada uno con una importancia y notabilidad muy significativas en el momento de su creación.

El recorrido a través del legado de estos artistas abarca desde los “monumentos industriales” de Smithson, el arte a través del caminar de Long, el tributo a los solsticios y equinoccios de parte de varios artistas hasta la obra de Noguchi, un escultor que no se cataloga como integrante de la corriente artística del Land Art, pero puede considerarse como el “antecesor” de éste.



Retrato de Isamu Noguchi en sus inicios como escultor.

Fuente: <http://www.strawberige.com/2011/04/isamu-noguchi.html>

## ISAMU NOGUCHI (1904–1988)

### “EL ANTECESOR”

“Mi padre, Yone Noguchi, es japonés y ha sido conocido como un intérprete de Oriente a Occidente, a través de la poesía. Deseo hacer lo mismo a través de la escultura”. Noguchi.

### 2.1.1 ISAMU NOGUCHI

Nacido en Los Ángeles, California, de madre norteamericana y padre japonés, Noguchi proviene de una mezcla étnica y cultural entre Oriente y Occidente, circunstancia que influyó en gran medida su trabajo, y que le condujo a utilizar libremente diferentes elementos provenientes de ambas culturas. Cabe mencionar que su interés por el simbolismo implícito en diversas civilizaciones a lo largo de todo el mundo, influyó de igual manera en sus obras.

En 1927 Noguchi se traslada a París, con una beca Guggenheim, con el fin de pasar unos cuantos meses en el estudio de Brancusi en calidad de asistente, siendo éste un gran aporte en su carrera. “Brancusi no solo enseñó al joven artista cómo abordar la piedra -que más tarde se convirtió en el material que él prefirió trabajar- con la sensibilidad de un escultor, sino que también lo ayudó a desarrollar su propia concepción del espacio y la naturaleza”.<sup>45</sup>

En 1929 regresa a Nueva York y a partir de esta fecha “se convierte en un viajero incansable, a la búsqueda de formas que definieran tanto su identidad como su obra”,<sup>46</sup> lo cual lo llevó a desarrollar una forma de expresión artística independiente y a crear un lenguaje muy propio, generando obras que desafían la categorización.

El trabajo de Noguchi obtuvo mayor reconocimiento en Estados Unidos a partir de 1938, cuando realizó la escultura que simboliza la libertad de prensa, en el edificio *Associated Press* en Nueva York. Esta fue la primera de las numerosas obras públicas (parques, jardines y plazas) que Noguchi realizó en todo el mundo.

<sup>45</sup> WEILACHER, Udo. *Entre Arquitectura del paisaje y Land Art*. Suiza: Birkhäuser - Publicaciones para Arquitectura, 1999. p. 43.

<sup>46</sup> TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi, un estudio espacial*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2001. p. 16

Su obra denota un claro manejo de la relación entre escala, materiales, texturas y simbolismo en los espacios escultóricos del artista, logrando así un perfecto equilibrio en las relaciones espaciales de sus jardines y espacios públicos con sus respectivos entornos arquitectónicos.

“Noguchi tenía la sensibilidad requerida para absorber el significado de un lugar, su historia y su escala. [...] En cada proyecto, Noguchi se centró en cómo el espectador podría absorber un amplio espectro de símbolos; siempre le gustó estimular la imaginación”.<sup>47</sup>



Escultura que simboliza la libertad de prensa. Edificio Associated Press, Rockefeller Center, Nueva York. 1938. Fuente: <http://www.flickr.com/photos/wallyg/2596948864/sizes/z/in/photostream/>

<sup>47</sup> TORRES, Ana María. ob. cit. p. 19.



*La familia.* Jardín del edificio Seguros Generales de Vida de Connecticut, 1956.

Fuente:<http://observatory.designobserver.com/feature/networks-before-the-internet/23058/>



*Jardín Zen Gingaku-ji.* Kyoto, S. XVI.

Fuente:[http://www.digital-images.net/Images/Japan/Ginkakuji\\_Ginshadan\\_9654.j](http://www.digital-images.net/Images/Japan/Ginkakuji_Ginshadan_9654.j)

### Antecesor del Land Art

Isamu Noguchi perteneció al escaso grupo de escultores que a principios del siglo veinte dejaron de percibir el paisaje como telón de fondo de la obra escultórica y lo convirtieron en su tema y medio de trabajo. “Sus esculturas austeras, minimalistas, jardines y plazas poseen una suprema claridad, simplicidad y belleza atemporal. Para muchos arquitectos y artistas del paisaje contemporáneos su trabajo ha tenido una importante influencia en su enfoque al paisaje como una estructura espacial”.<sup>48</sup>

Este artista estuvo realizando propuestas para paisajes escultóricos desde el año 1933 y concebía sus esculturas en la tierra como “topografías híbridas que combinaban formas geométricas y naturales. A través de la manipulación de la superficie terrestre y del uso de un vocabulario volumétrico característico, el escultor creaba una sucesión de relaciones espaciales”.<sup>49</sup>

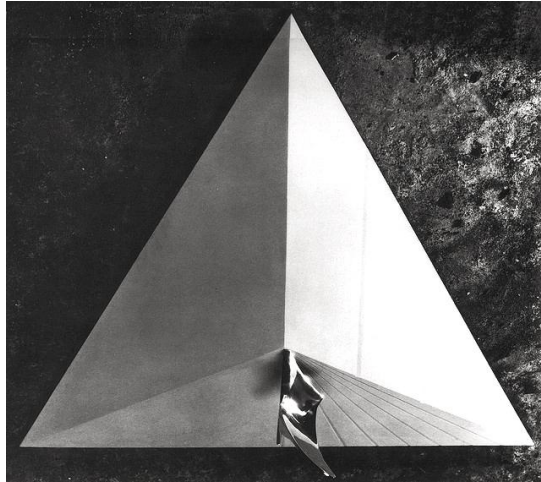
La inspiración para sus obras la encontraba, como ya se ha mencionado, en el simbolismo y en el entendimiento de los orígenes históricos de los objetos pertenecientes a culturas primitivas. Además influyeron en su obra directamente la morfología de los jardines tradicionales japoneses, la mitología oriental y occidental, así como la situación social de su época y su búsqueda de formas atemporales.

Podemos decir que Noguchi fue el antecesor del Land Art con su visión vanguardista y manera particular de pensar y de esculpir en el paisaje en sí y con elementos del mismo.

<sup>48</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 43.

<sup>49</sup> TORRES, Ana María. ob. cit. p. 44.

### Principales obras



Maqueta en escayola y metal de *Monumento al arado*. 1933.  
Fuente:<http://www.flickr.com/photos/raimist/2049363630/sizes/z/in/photo stream/>

#### *Monumento al arado*

Este proyecto, que no llegó a realizarse, fue pensado para ser situado en el centro geográfico de Estados Unidos y fue propuesto por Noguchi en 1933. Se trataba de una pirámide triangular construida con tierra “cuyas aristas de la base median 336 metros, y con una altura entre 3.6 y 22.6 metros. Una cara estaba arada con surcos que radiaban de uno de los vértices de la base, la segunda estaba sembrada de trigo y en la tercera la mitad estaba arada y la otra mitad sin cultivar. [...] La obra simbolizaba el cambio de las estaciones y rendía tributo a la agricultura”.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> TORRES, Ana María. ob. cit. p. 47.



Modelo en arena de *Escultura para ser vista desde Marte* (originalmente llamada *Un vuelo de la imaginación*). 1947.  
Fuente:<http://atdetroit.net/forum/messages/76017/81462.html?1157642780>

#### *Escultura para ser vista desde Marte*

Esta obra fue concebida por Noguchi en el 1947 con la intención de representar un paisaje gigante de colinas con forma de rostro humano, e iba a tener una nariz de una milla de longitud, “es la única evidencia sobreviviente de mi interés en construir montículos de tierra parecido a aquellos de los Indios Americanos” citó el artista. Unas cuantas décadas más tarde, jóvenes artistas americanos descubrieron su interés en estructuras evocando las primeras civilizaciones avanzadas y llamaron “Land Art” a sus montículos geometrizados en la vastedad del desierto”.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 44.





*Escenario de California*. California, 1982.

Fuentes:

1. [http://faculty.smcm.edu/lnscheer/portfolios/308\\_bzdyk/artresearch4.html](http://faculty.smcm.edu/lnscheer/portfolios/308_bzdyk/artresearch4.html)
2. <http://www.goldstar.com/events/laguna-beach-ca/noguchi-california-legacy>

“Noguchi tuvo éxito en crear una obra abierta en un contexto urbano, racionalmente definido, su naturaleza enigmática, su simbolismo arcaico y economía de medios evocando una atmósfera meditativa, casi mítica. *Escenario de California* tiene sus raíces en la tradición de la historia cultural japonesa y, al mismo tiempo, es una reinterpretación conceptual contemporánea de la realidad existente”.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 49.

### *Escenario de California*

Esta obra completada por Noguchi en 1982, es un lugar austero donde se conjugan paisajismo y arte a la vez, un espacio que bien puede describirse como “jardín-plaza-escultura” donde la esencia del jardín japonés se emplea de manera bastante asertiva.

“El diseño de Noguchi se basa en el pleno repertorio de sus muchos años de experiencia en el arte del jardín japonés, diseño de escenario y escultura para crear un lugar de belleza atemporal e imágenes profundas. Utilizó el espacio como un escenario para dar expresión al irresistible diálogo entre naturaleza y cultura, empleando los fundamentales materiales de piedra, plantas y agua en una manera reducida, arquetípica”.<sup>53</sup>

Toda el área se cubre con losas de piedra en bruto. Una corriente de agua fluye desde un muro triangular de piedra natural, este estrecho curso de agua se abre paso de manera serpenteante a través de la zona donde termina su recorrido bajo la pirámide de piedra reclinada.

*Escenario de California* hace tributo al impresionante paisaje natural de California a través de sus diferentes componentes: *Tierra Desértica*, un pequeño montículo redondo de tierra con una escasa cobertura de cactus, agaves y arbustos. *Paseo de bosque*, una rampa cubierta de césped, rodeada de secuoyas (árboles característicos en los tramos de la costa). *Uso de la Tierra*, un montículo de césped teniendo una losa de granito con el título *Monumento al Desarrollo* y una pequeña arboleda, que provee un banco de forma cóncava con sombra. *El Espíritu de la Haba Lima*, un grupo de quince grandes piedras de granito. La conexión que existe en este espacio crea una estructura espacial única y una atmósfera irresistible.

<sup>53</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 48.

**ROBERT SMITHSON** (1938-1976)  
“EL ESCRITOR”

“La tierra para mí no es naturaleza, sino un museo. Mi idea no es antropomórfica. Se relaciona con el hombre y la materia más que con el hombre y la naturaleza.” Smithson.



Retrato de Smithson.

Fuente: <http://www.c4gallery.com/artist/database/robert-smithson/robert-smithson.html>

### 2.1.2 ROBERT SMITHSON

Nacido en Passaic, New Jersey, Smithson empieza su actividad artística bajo los planteamientos del Arte Minimalista, pero pronto se une a ese grupo de artistas que empezaron a hacer intervenciones en el paisaje. Se le acredita a Robert Smithson la palabra *Earthworks*, término anterior a *Land Art* que se utilizó para describir estas obras hechas en el paisaje.

En el Land Art era un hecho común que los artistas produjeran textos descriptivos o explicativos de sus obras, pero los escritos realizados por Smithson se caracterizaban por su innovación y riqueza, haciendo referencia de conceptos e imágenes de campos muy diversos.

En su producción literaria se encuentran:

- 1964. El Eliminador.
- 1965. Una breve descripción de dos estructuras de cristal con espejo.
- 1966. Entropía y los nuevos monumentos.
- 1966. La Tierra Cristal. Harpers Bazaar, mayo.
- 1967. “Lengua que debe examinarse y/o cosas para ser leídas”, comunicado de prensa para *Exposición de Idioma* en la galería Virginia Dwan, Nueva York.
- 1967. Algunos pensamientos vacíos de Museos. Revista Arts, febrero.
- 1968. Menos Doce, Arte Minimalista. Editado por Gregory Battcock.
- 1968. Una teoría provisional de los No Lugares.
- 1972. Confinamiento Cultural. Revista Artforum.
- 1979. Publicación de “Los escritos” (*The Writings*).

### Entropía

Los avances científicos que tuvieron lugar en Estados Unidos durante la década de los 60’s originaron un gran interés en los artistas de la época y trajo como consecuencia la creación de teorías ficticias basadas en la ciencia (ciencia-ficción).

Influenciado por este *boom* científico, Smithson desarrolló complicadas teorías acerca del tiempo y la entropía.

Gilles Tiberghien explicó acerca de Smithson que “su idea de tiempo está conectada a la entropía, percibida como cristalización instantánea y colapso interno. Como una negación del tiempo, la entropía es distinguida por su inmovilidad.”<sup>54</sup>

Por otro lado Tonia Raquejo expone que “la entropía se opone a la energía, en tanto que ésta se produce al transformar un estado de la materia en otro a través de cambios térmicos; cuanto más extrema las temperaturas, más energía se produce, pero también más entropía”.<sup>55</sup>

“La única solución es aceptar la situación entrópica y aprender más o menos a reincorporar esas cosas que parecen ser feas” (*The Writings*, p. 307).<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> TIBERGHIEEN, Gilles. ob. cit. p. 144.

<sup>55</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 45.

<sup>56</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 47.

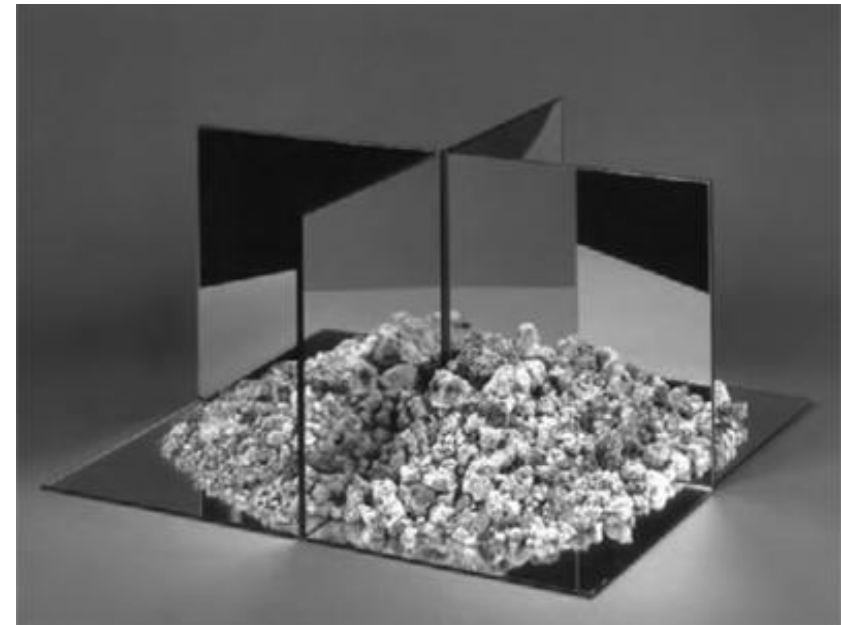
### Teoría del *No lugar*

El Land Art proclamó su alejamiento de museos y galerías, sus artistas trabajaban en el paisaje por lo que la obra no podía ser vendida, experimentada. A pesar de este discurso anti-mercantilista, todos los artistas del Land Art participaron en exposiciones realizadas tanto en museos como en galerías, pero lo hicieron a través de una serie de documentaciones como fotografías, mapas, películas, videos o textos.

De la necesidad de presentar estas documentaciones, Smithson creó instalaciones a las que llamó *no-lugares*. Éste consideró el espacio interior como parte dialéctica de su obra exterior.

Esta dialéctica interior-exterior es bastante significativa para Smithson y la creación de sus no lugares, que conjuga lo abstracto y lo natural. “Ésta es la base de su compleja teoría sobre el *site* (lugar) y el *non-site* (no-lugar). Lugar es lo físico, la realidad cruda, es la tierra o el suelo en el que se interviene. El no-lugar es una abstracción de aquel. Los no-lugares pueden constar de dos elementos interactivos a su vez: un contenedor, que alberga elementos del lugar (rocas, arena, carbón...), y un mapa del lugar (o fotografía aérea) cortado con la misma forma geométrica que la del contenedor”.<sup>57</sup>

“Pero ir al espacio designado no tiene ningún sentido a menos que uno tenga acceso a la información de la exhibición ya que el lugar en sí mismo es “informe”, una pura pérdida de energía y material. La experiencia artística ocurre entre los dos...”.<sup>58</sup>



*No lugar Essen (Tierra y espejos)*, 1969.

Fuente: [http://www.maquinasdemirar.es/art\\_smi.htm](http://www.maquinasdemirar.es/art_smi.htm)

<sup>57</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 77.

<sup>58</sup> TIBERGHIEN, Gilles. ob. cit. p. 107.

### Principales obras

Las principales obras de Smithson pertenecen al grupo que Tonia Raquejo clasificó como “las del ingeniero”, aquellas obras monumentales que necesitaban de un proyecto y maquinarias para ser realizadas.

Como el paisaje era el ente que iba a ser intervenido, la selección del lugar era de suma importancia para Smithson porque se trataba de “leer el lugar como un texto, pues la investigación de un lugar específico consiste en extraer conceptos de los datos sensoriales existentes a través de percepciones directas”.<sup>59</sup>

A continuación, sus intervenciones más destacadas.

---

<sup>59</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 73.

### *Muelle en espiral*

La obra más reconocida de Smithson, y probablemente del Land Art, es este muelle realizado en 1970 en el Gran Lago Salado del desierto de Utah, Estados Unidos. El muelle, con una longitud de 457.20 m y un ancho de 4.57 m, se erige en las características aguas rojas de este lago, que tiene este peculiar color por la presencia de bacterias y algas marinas. La estructura se compone de barro, rocas blancas de sal y basalto negro que Smithson obtuvo de la orilla del lago, para transportarlos necesitó “un contratista y otro trabajador que utilizó dos camiones de volteo, un tractor y un gran cargador frontal para desplazar 6,650 toneladas de roca y tierra desde la orilla hacia el agua”.<sup>60</sup>

La obra *Muelle en espiral* no solo basa su importancia en el lugar, su no lugar juega un rol importantísimo ya que la obra es más conocida por la película, las fotografías y el texto que Smithson escribió sobre ésta. Estos recursos no son solo documentos de apoyo de la obra, sino la obra en sí.

Existen diversas maneras de experimentar la obra, observándola desde la orilla del lago, rodeándola en el agua, caminando sobre ella o a través de una vista aérea, siendo esta la mejor manera de apreciar todo el conjunto de la obra.

El *Muelle en espiral* no siempre está disponible para ser apreciado por el espectador ya que debido a las fluctuaciones del lago el agua sobrepasa la altura del muelle, quedando éste cubierto en su totalidad y quedando inhabilitado para caminar sobre él.

---

<sup>60</sup> SANFORD, Melissa. *La sal de la Tierra*. Salt Lake City, 2004.  
Disponible en: <http://www.robertsmithson.com/essays/sanford.htm>



*Muelle en espiral*. Gran Lago Salado, Utah, 1970.  
Fuente: <http://artforbreakfast.org/2012/11/09/192/>



Vista aérea del *Muelle en espiral*.  
Fuente: <http://graphia.wordpress.com/page/4/>



Vista aérea del *Muelle en espiral*. Gran Lago Salado, Utah, 1970.  
Fuente: [http://www.allposters.es/-sp/Robert-Smithson-s-Spiral-Jetty-in-the-Great-Salt-Lake-Posters\\_i3709335\\_.htm](http://www.allposters.es/-sp/Robert-Smithson-s-Spiral-Jetty-in-the-Great-Salt-Lake-Posters_i3709335_.htm)

“Según Smithson, debemos verla como si se proyectara cónicamente tanto hacia dentro del agua como hacia afuera. La imagen es la de una concha de caracol, [...] está compuesta por una serie de anillos ascendentes y descendentes que llegan a los respectivos vértices tan sólo para indicar un movimiento de regreso, ya que al tener sus extremos cegados carecen de salida”.<sup>61</sup>

Smithson expone acerca de la obra que “cuando estás lidiando con una gran masa, quieres algo que, en un sentido, interactuará con el clima y sus cambios. El objetivo principal es hacer algo lo suficientemente masivo y físico para que pueda interactuar con esas cosas y experimentar toda clase de modificaciones. Si la obra tiene suficiente fisicalidad, cualquier tipo de cambio natural tendería a mejorar la obra”.<sup>62</sup>

“[...] por eso el movimiento de la espiral es tan ambiguo, pues no sabemos si se está desenroscando (desplegándose hacia el futuro) o enroscando (replegándose hacia el origen)”.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 57.

<sup>62</sup> TIBERGHIEU, Gilles. ob. cit. p. 107.

<sup>63</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 59.

### *Leñera parcialmente enterrada*

En este caso Smithson utilizó un ente arquitectónico para su intervención, una leñera abandonada ubicada en Kent, Ohio en Estados Unidos.

El concepto de la obra consistía en apilar sobre la vieja leñera veinte camiones cargados de tierra hasta que se quebrara la viga central de la edificación. Este quebramiento fue crucial para Smithson en la transmisión del concepto de la obra, ya que “simbolizaba el inicio del proceso de entropía [energía estática que no se utiliza para hacer un trabajo pero que ejerce una fuerza] cuando lo compara con Humpty Dumpty: “Un sistema cerrado que eventualmente se deteriora y empieza a romperse y no hay manera de que realmente lo reconstruyas de nuevo”.<sup>64</sup>

Smithson creía firmemente que el proceso de creación de la obra era importante, pero también lo eran aquellos procesos que la leñera experimentó después de que la creación fue completada. “A estos procesos él le llamó entropía, la disolución gradual y la descomposición de la materia orgánica. Smithson vio la entropía como parte de una dialéctica permanente entre las aceptadas, pero para él intolerables, ideas sobre la permanente fijeza y preciosidad del arte como objeto”.<sup>65</sup>

Con el trabajo de *La leñera* Smithson buscaba demostrar su idea acerca de la entropía, un tema que le interesaba sobremanera. Pero además le interesaba la acumulación de historia, que iba a conllevar

la obra ya que “se incrementaría en significado mientras disminuía en la realidad física, una obra que ganaría en leyenda mientras disminuía en existencia”.<sup>66</sup> De esta manera se ha convertido en sinónimo de un artista e ícono de un movimiento y de una época.



*Leñera parcialmente enterrada*. Ohio, 1970.

Fuente:<http://bradearthart.blogspot.com.es/2008/11/robert-smithsons-partially-buried.html>

---

<sup>64</sup> SHINN, Dorothy. *Leñera parcialmente enterrada de Robert Smithson*. Ohio, 1990. p. 3. Disponible en: <http://www.robertsmithson.com/essays/pbw.pdf>

<sup>65</sup> SHINN, Dorothy. ob. cit. p. 4.

---

<sup>66</sup> SHINN, Dorothy. ob. cit. p. 3.



### *Monumentos de Passaic*

En la ciudad de Passaic, Nueva Jersey, Smithson se interesó en unos restos de instalaciones industriales, escogió cinco de ellos elevándolos al estatus de monumentos para conformar la obra *Monumentos de Passaic*. Estos fueron: el Monumento del Puente, el Monumento con Pontones, el Monumento de las Grandes Tuberías, el Monumento de la Fuente y el Monumento de la Caja de Arena.

Acerca del lugar donde se encuentran estos monumentos, Gilles Tiberghien expone que “el sitio en sí mismo se convierte en un anti-sitio: un lugar donde el tiempo, en lugar de ser coleccionado en un objeto conmemorativo, se precipita e irreparablemente desaparece. [...] Él (Smithson) llama *entropía* [en este caso con relación al orden] a esta desorganización general, la cual aquí tiene el efecto de “descentralizar” el lugar en su relación al monumento”.<sup>67</sup>

Smithson mantuvo una posición crítica ante el sistema tradicional de recuperación del paisaje industrial. Con esta obra hizo énfasis en que era necesario mucho más que reforestar un terreno para devolverle su calidad espacial y expresó que “una escultura de tierra proveería un enfoque que tendría valor visual positivo, y llama la atención al proceso circundante de recuperación”.<sup>68</sup>

Como se ha podido apreciar, Smithson intentaba establecer que el artista tenía la obligación social de trabajar con los desechos, reciclándolos a través de su utilización en las obras de arte. Así, en *Monumentos de Passaic* establece un ejemplo de lo que él quería transmitir, incluso este trabajo lo motivó a seguir contribuyendo con

el paisaje industrial y desde 1972 empezó a enviar propuestas a diversas compañías carboníferas con el propósito de transformar su entorno inutilizado en otro con valor estético.

A pesar de la muerte de Smithson en 1973, su visión e intención con los espacios de pasado industrial jugaron un importante rol en la iniciativa gubernamental llevada a cabo ese mismo año cuando el Senado de Estados Unidos propuso la siguiente definición de “Recuperación de Tierra: ‘Recuperación significa el proceso de restaurar una zona minada afectada por operación minera a su condición original u otras similarmente apropiadas considerando usos pasados y futuros de la zona y la topografía circundante y tomando en cuenta las condiciones ambientales, económicas y sociales’. [...] en 1979 la Comisión de Artes del Condado King empezó un proyecto de recuperación bajo el título *Earthworks: Recuperación de la Tierra como Escultura*, invitando a siete artistas a proponer proyectos de “recuperación” en siete lugares diferentes”.<sup>69</sup>

“Es ahora cuando la ruina romántica se sustituye por los desechos industriales. Estos residuos industriales son los que constituyen el paisaje entrópico que, para Smithson, tiene un valor estético”.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> TIBERGHIEEN, Gilles. ob. cit. p. 105.

<sup>68</sup> TIBERGHIEEN, Gilles. ob. cit. p. 116.

---

<sup>69</sup> TIBERGHIEEN, Gilles. ob. cit. p. 116.

<sup>70</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 46.



*Monumento del Puente.* Passaic, 1967.  
Fuente:<http://www.oca.no/programme/projects/big-sign-little-building/artworks/>



*Monumento con Pontones: La torre de perforación de bombeo.* Passaic, 1967.  
Fuente:<http://briankain.blogspot.com.es/2009/03/jody-lee-lipes-brought-along-posters.html>



*Monumento de las Grandes Tuberías.* Passaic, 1967.  
Fuente: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com.es/2008/11/passaic-as-runas-do-futuro.html>



*Monumento de la Fuente.* Passaic, 1967.  
Fuente:<http://chriscorrigan.com/par-kinglot/?p=245>



*Monumento de la Caja de Arena.* Passaic, 1967.  
Fuente: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com.es/2008/11/passaic-as-runas-do-futuro.html>

“Ese panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la "ruina romántica", porque los edificios no caen en ruinas después de haberse construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse. Esta puesta en escena antirromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas "desfasadas". Pero los suburbios existen sin un pasado racional y sin los "grandes acontecimientos" de la historia. Oh, quizá haya algunas estatuas, una leyenda y un par de curiosidades, pero no hay pasado; sólo lo que pasa por ser un futuro”. Robert Smithson



Walter De Maria. Hamburgo, 1968.

Fuente: <http://www.artists.de/105811-walter-de-maria-hamburg>

## **WALTER DE MARIA** (1935)

### **“EL FUNDADOR”**

**“Me gustan los desastres naturales y pienso que quizás sean la forma de arte más alta posible de experimentar.” De Maria.**

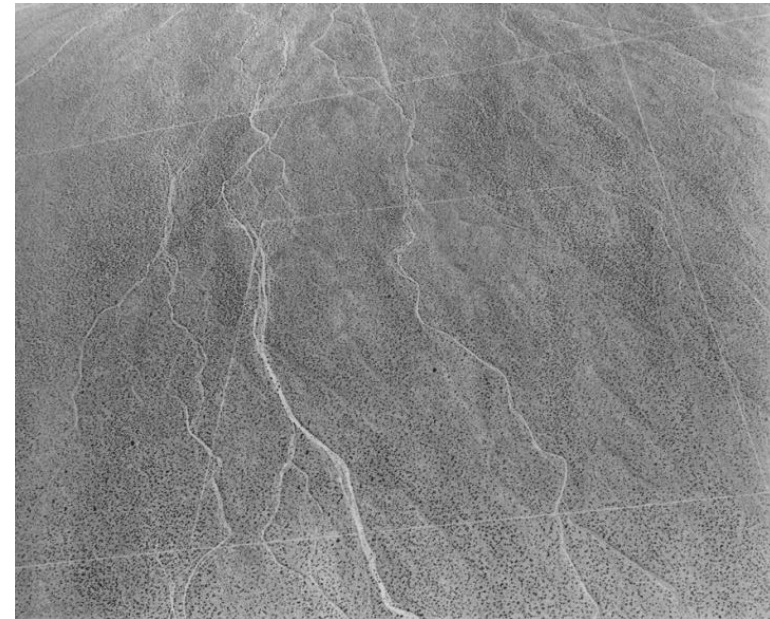
### 2.1.3 WALTER DE MARIA

A este artista, nacido en California en 1935, podemos llamarle “el fundador” del Land Art ya que fue el primero en denominar sus creaciones en el paisaje con este nombre.

“El hecho de que este término fuera escogido por De Maria ya es una recomendación en sí, ya que él es indudablemente el primer artista desde comienzo de los 1960s en haber concebido, si no completado, obras relevantes del Land Art”.<sup>71</sup>

Como nos indica Tonia Raquejo, al igual que Robert Smithson, los trabajos más destacados de Walter De Maria se podrían calificar como “obras que precisan -como las del ingeniero- de un proyecto y un equipo instrumental.”<sup>72</sup>

Una de las tendencias que tuvo cabida en el Land Art, fue el interés en la plástica del arte primitivo y consecuentemente el desarrollo de obras con semejanza a este arte. Las intervenciones iniciales de Walter De Maria consistieron en líneas y formas que se realizaron en el suelo y “son probablemente inspiradas por las líneas de Nazca, su interés en estas líneas antiguas es ante todo visual y estético. Meros objetos de investigación histórica o de simple curiosidad, ahora son usados como un esquema de diseño”.<sup>73</sup>



*Pieza de Las Vegas.* Valle Desierto, Nevada, 1968.

Fuente:<http://tsuchiyastudio2011ma.blogspot.com.es/2011/05/las-vegas-pieza-1969-4-2-1.html>

---

<sup>71</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 13.

<sup>72</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 7.

<sup>73</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 225.



*Cuarto de Tierra* (en proceso de elaboración). Munich, 1968.  
Fuente: <http://www.artblogcologne.com/?p=5781>

## Principales obras

### *Cuarto de Tierra*

En esta obra De Maria toma el material principal del paisaje, la tierra, y lo desplaza de su contexto original para trasladarlo a los espacios de la Galería Heiner Friedrich en Munich. Esta galería se llenó con “50 metros cúbicos de suelo, 60 cm de alto, y a la puerta que daba al corredor le fue colocada una placa de vidrio para retener el material”<sup>74</sup>, así el espacio de los espectadores resultó en una zona no accesible, a pesar de esto podía apreciarse aquel plano de tierra bien proporcionado.

Con esto se crea un acto conceptual y una impresión visual en el espectador, el artista quería que la obra fuera entendida como “un disparador mental: ‘La tierra (o masa) no es sólo ser vista, sino para que se pensara “Walter de Maria desafía al espectador a la implicación mental y pone la galería en un estado temporal, se priva a la obra de arte a primera vista del mercado del arte y su comercialización”’<sup>75</sup>.

Y ciertamente no fue un producto comercializable. La galería era parte de la obra, por lo tanto pierde su función puramente económica como un medio de ventas para la obra de arte. El mismo propietario de la galería, Heiner Friedrich, “le dijo a un periodista: ‘Los visitantes lo ven con alegría... y se sienten sueltos, no se verán obligados a comprarlo”’<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> JACOBS, Briggite. *El primer “Cuarto de Tierra”*. 2012  
Disponible en: <http://www.artblogcologne.com/?p=5781>

<sup>75</sup> JACOBS, Briggite. ob. cit.

<sup>76</sup> JACOBS, Briggite. ob. cit.

### *Dibujo de una milla de largo*

En 1968 Walter De Maria escogió el Desierto de Mojave para realizar su primer *earthwork*, llamado *Dibujo de una milla de largo*. Consistía en dos líneas paralelas plasmadas en el suelo con tiza, con una medida de 4 pulgadas de ancho y 1 milla de largo, con 12 pies de distancia una de la otra.

El dibujo en pocos días “fue naturalmente “desmantelado” por vientos constantes que disolvieron los bordes y las líneas que definen la forma de la obra”.<sup>77</sup> Al final solo quedaron las fotografías que documentaron el resultado final.

Típicamente el trabajo de De Maria fue menos permanente o menos intrusivo en el paisaje que el de otros artistas como por ejemplo Michael Heizer o Robert Smithson. Quizás tras este proceder yace un trasfondo de cierta mentalidad ecológica y respeto al entorno a intervenir.



*Dibujo de una milla de largo*. Nevada, 1968.

Fuente: <http://landskipper.blogspot.com.es/2010/07/walter-de-maria-mile-long-drawing-1968.html>

---

<sup>77</sup> <http://www.modavivendi.com/?tag=mile-long-drawing>



*Campo de relámpagos.* Nuevo México, 1974-1977.

Fuente: <http://cartografiascolectivas.blogspot.com.es/2011/11/walter-de-maria-lightning-field.html>



*Campo de relámpagos.* Nuevo México, 1974-1977.

Fuente: <http://huiyan.tumblr.com/post/4878122718/walter-de-maria-lightning-field-1971-the>

### *Campo de relámpagos*

Este campo ubicado en Quemado, Nuevo México, fue cubierto con 400 postes de acero inoxidable, con unas medidas de 5 cm de diámetro y alrededor de 6 m de longitud. Estos postes ocupan un área de 1 milla por 1 km.

El artista se apoya en la naturaleza y eleva el fenómeno meteorológico del relámpago al estatus de arte. A través de estos postes colocados a una distancia exacta “De Maria crea una zona de atracción energética. Las nubes a su paso descargarán la electricidad produciendo así un campo de truenos y relámpagos ante la presencia del viajero”. [...] Puesto que la luz es tan importante como el relámpago, los visitantes han de permanecer en el campo por lo menos durante 24 horas. Durante todo un día podrán asistir a los cambios lumínicos y percibir el efecto del sol en los postes, que debido al resplandor parecen ser invisibles al mediodía”.<sup>78</sup>

Esta obra hace alusión a la instantaneidad del tiempo, un tema de gran interés en los artistas del Land Art y lo hace a través de la caída de los relámpagos en los postes, un hecho fugaz pero trascendente para el cual el espectador debe pasar por una larga espera para captar este instante impresionante.

“El tiempo, por tanto, discurre desde un punto de vista psicológico opuesto: la exposición prolongada contrasta con la instantaneidad del suceso. Son ambos los que configuran la experiencia del lugar”.<sup>79</sup>

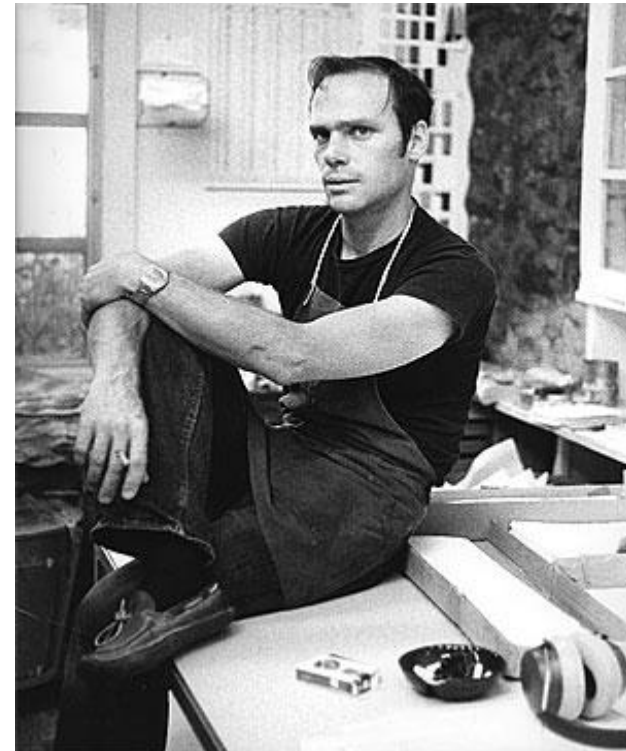
---

<sup>78</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 17.

<sup>79</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 17.

**MICHAEL HEIZER** (1944)  
“EL CONSTRUCTOR”

“El tema es la arquitectura, el resultado es escultura.” Heizer.



Michael Heizer.

Fuente:<http://nga.gov.au/internationalprints/tyler/DEFAULT.cfm?MnuID=2&ArtistIRN=20765&List=True>





*Grieta* (de *Nueve Depresiones en Nevada I*).  
Nevada, 1968.

Fuente: TIBERGHIE, Gilles. *Land Art*. p. 145

#### 2.1.4 MICHAEL HEIZER

Este escultor nació en Berkeley, California en el año 1944. Empezó con la actividad artística cuando se mudó a Nueva York en 1966 y allí empezó a crear pinturas y esculturas convencionales. Pronto se inclinó a intervenir el paisaje con obras monumentales, la mayoría de ellas, y otras a nivel del suelo como *Grieta*, una serie de nueve depresiones que Heizer realizó en los suelos desérticos de Nevada en 1968.

Su trabajo se caracteriza por esculturas de formas geométricas y de gran tamaño, y Heizer afirma que las obras “inmensas, esculturas de tamaño arquitectónico crean ambos, el objeto y la atmósfera. [...] Crear una obra de arte trascendente significa ir más allá de todo”.<sup>80</sup>

Además de darle énfasis al tamaño en su obra, este artista tiene una profunda conexión con el lugar y para él los materiales y su peso en el suelo son parte fundamental de su obra. “Me doy cuenta de que hay potencial expresivo en los materiales, pero estoy más interesado en las características estructurales de los materiales más que en su belleza. Pienso que la tierra es el material con más potencial porque es la fuente original del material”.<sup>81</sup>

En 1969 durante el desarrollo de su obra más importante, *Negativo doble*, fue el momento en que Heizer tomó conciencia de su relación con la arquitectura, en lo referente al vocabulario formal, aunque no en la función, ya que el propósito de Heizer no era desarrollar un ente funcional: “Cuando terminé era tan grande como un edificio. Yo había combinado accidentalmente una cuestión de arquitectura con un tema de la escultura. Este fue el origen de mi interés por la arquitectura”.<sup>82</sup>

Un escultor con visión arquitectónica y obras dignas de la ingeniería civil, es el principal legado artístico que nos deja Heizer en la huella de los paisajes en que yacen dichas obras.

<sup>80</sup> TIBERGHIE, Gilles. ob. cit. p. 77.

<sup>81</sup> BROWN, Julia. “Entrevista. Julia Brown y Michael Heizer”. En: *Escultura en reversa*. Los Ángeles: Museo de Arte Contemporáneo, 1984. p. 14.

<sup>82</sup> TIBERGHIE, Gilles. ob. cit. p. 70.

## Principales obras

### *Negativo doble*

Realizada en Overton, Nevada, esta intervención se impone a su entorno inmediato por su impresionante tamaño, una longitud total de 1,500 pies y 32 pies aproximadamente el ancho de cada zanja, además de una profundidad de aproximadamente 55 pies. A simple vista se puede pensar que esta abertura en la tierra es obra de la naturaleza misma, pero Heizer logró realizarla con la ayuda de excavadoras que trasladaron las 240,000 toneladas de piedras y tierra que fueron extraídas del lugar. El resultado final se traduce en dos promontorios que se enfrentan entre sí sin llegar a unirse, con un enorme espacio en medio de ellos.

En palabras de Heizer esta obra se describe así: "El *Negativo doble*, debido a la gravedad, se hizo con su propia sustancia, dejando una declaración visual completa y una explicación de cómo se hizo. En *Negativo doble* existe la implicación de un objeto o forma que no está realmente allí. Con el fin de crear esta escultura, el material fue eliminado en lugar de acumulado. La escultura no es un objeto de escultura tradicional. Los dos cortes son tan grandes que hay una implicación de que están unidos como una sola forma. El título de *Negativo doble* es una descripción literal de dos cortes, pero tiene implicaciones metafísicas porque una doble negación es imposible. No hay nada allí, sin embargo, es todavía una escultura".<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> BROWN, Julia. ob. cit. p. 15-16.



*Negativo doble*. Nevada, 1969-1970.

Fuente: <http://cantarranas-out.blogspot.com.es/>



*Negativo doble*. Nevada, 1969-1970.

Fuente: <http://artwelope.com/artwork/-id/42d1b37a>

“La relación de las esculturas con sus emplazamientos es más compleja, por razones geográficas, históricas y semiológicas. Si la obra es entendida a través de su emplazamiento, el emplazamiento, inversamente, es entendido a través de la obra, y adquiere un nuevo significado. Desde este punto de vista, es Heizer quien indudablemente produjo el objeto más radical en toda la historia del Land Art: *Negativo doble*”.<sup>84</sup>

Desde sus inicios el Land Art creó controversia por la ubicación de sus obras en lugares remotos o de difícil acceso, este también es el caso de *Negativo doble*, pero Heizer sostenía una posición firme respecto a este tema y expresó que “muchas personas se quejan de que nadie verá estas obras porque están muy lejos, pero de alguna manera la gente consigue llegar a Europa cada año... no te quejes de que nunca verás las pirámides de Gizeh porque está a medio camino de todo el mundo en el medio de Egipto, solo vas y las miras”.<sup>85</sup> Al comparar su obra con, por ejemplo, las pirámides de Egipto, Heizer eleva su obra al estatus de monumento histórico y de ser igual de valiosa que aquellos, por lo tanto solo es cuestión de la percepción acerca de la obra que tenga el futuro espectador para decidir si es lo suficientemente valiosa como para ir a su lugar de emplazamiento.

---

<sup>84</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 94.

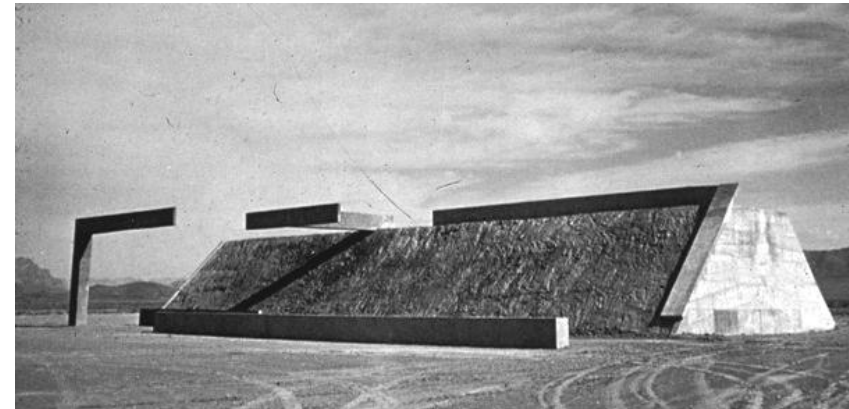
<sup>85</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 235.

### *Complejo I*

*Complejo I* es el primero de los componentes que completan la instalación *Ciudad* en el Garden Valley, Nevada, una obra que cubre un espacio de 2 km de longitud por 0.4 km de anchura. Esta ambiciosa *Ciudad* es una de las intervenciones más masivas del arte moderno y se compone de tres “complejos”, como les llama Heizer, y hasta el día de hoy esta intervención aun no ha visto su finalización. “Al señor Heizer se le ocurrió la idea para *Ciudad* en 1970, cuando estaba en Yucatán estudiando [...] Chichén Itzá”<sup>86</sup>, (además de inspirarse en las formas piramidales truncadas de las tumbas egipcias) se puede deducir la intención de Michael Heizer en crear una estructura que se convierta en símbolo histórico y de admiración como sucede con los conocidos monumentos históricos antiguos.

En *Complejo I*, primera estructura en ser terminada, Heizer se mantiene en medio del arte abstracto y la arquitectura monumental, con esta escultura que se eleva a 32 pies del nivel del suelo con una estructura de hormigón, tierra y acero.

Además de su imponente presencia, este trabajo juega con la percepción ya que cuando la escultura “se ve de frente desde la distancia, estas formas se alinean visualmente para hacer un marco alrededor de la estructura: una ilusión óptica hace que la pendiente del *Complejo* parezca plana en un rectángulo monocromático, de tres pisos de altura, como uno de las primeras pinturas del señor Heizer”.<sup>87</sup>



*Complejo I* (Parte de *Ciudad*). Nevada, 1972-1974.

Fuente: <http://www.themilanese.com/?p=1372>

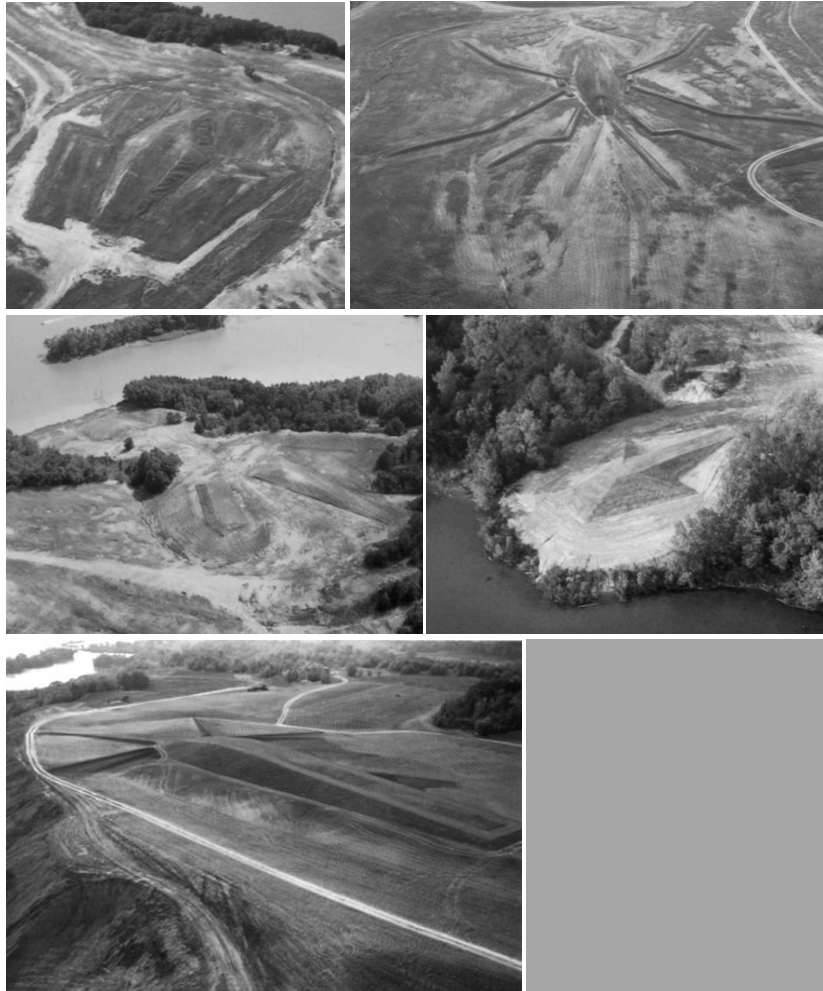


*Ciudad*, *Complejo I* y *II*. Nevada. 1972-Presente.

Fuente: <http://www.treehugger.com/culture/land-art-at-risk.html>

<sup>86</sup> KIMMELMAN, Michael. “Un escultor coloso del desierto”. *New York Times*. (Diciembre 1999) p. 2.

<sup>87</sup> KIMMELMAN, Michael. ob. cit. p. 3.



*Túmulos efigies* (Rana, Típula, Tortuga, Serpiente, Pez Siluro). Illinois, 1983-1985.

Fuente: TIBERGHEN, Gilles. *Land Art*. p. 226-229.

### *Túmulos efigies*

Este ambicioso y monumental proyecto se desarrolla en Buffalo Rocks, Illinois, tras un concurso ganado por Heizer que se convocó para recuperar una antigua zona minera destruida por la agresiva actividad industrial.

La respuesta de este artista para este proyecto consistió en un conjunto de esculturas de gran tamaño que “están inspiradas por formas animales de la antigua civilización India de Mississippi, llamada Constructores de Túmulos”.<sup>88</sup> Representó los animales que habitaban el río y el área circundante del emplazamiento y así, sin perder su lenguaje geométrico, Heizer representó estos animales en una forma estilizada y lineal en un conjunto de túmulos escultóricos que consistían en: una rana (340 pies de long.), una típula (685 pies de long.), una tortuga marina (650 pies de long.), una serpiente (2,070 pies de long.), un pez siluro (770 pies de long.)\*

“Heizer movió unos 460,000 metros cúbicos de tierra y añadió 6,000 toneladas de caliza para rebajar la acidez y permitir que la vegetación creciera allí otra vez”.<sup>89</sup> Los túmulos allí construidos se realizaron aprovechando las formas existentes de las minas, tanto para abaratar el coste de la intervención como para hacer menos invasiva la obra. El trabajo de Heizer rinde homenaje a una civilización extinta, a gente que ha desaparecido. Este gesto político es verdaderamente uno conmemorativo, restaurando a esos monumentos su función primitiva.

<sup>88</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 226.

\*Medidas extraídas de <http://vudd.egloos.com/461859>

<sup>89</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 35.

**RICHARD LONG** (1945)  
“EL CAMINANTE”

“Mi trabajo se ha convertido en una simple metáfora de la vida. Una figura caminando por la calle, haciendo su marca. Es una afirmación de mi escala humana y mis sentidos”. Long.



Richard Long.

Fuente:<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/june/28/richard-long-at-work-in-the-studio/>

### 2.1.5 RICHARD LONG



*Caminando una línea en Perú.* Perú, 1972.

Fuente:

<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>

Este artista nacido en el 1945 en Briston, Inglaterra, ha sido el principal representante europeo de la ideología del Land Art, aunque él mismo no se categoriza bajo esta corriente artística ni usa el término Land Art para describir sus trabajos. Sin embargo, sus obras destacan en gran medida y se caracterizan por ser las intervenciones menos invasivas que se realizaron en el paisaje. La obra de Long es íntima y con una profunda conexión con el lugar, ya que su principal instrumento es su cuerpo y hace un uso casi nulo de herramientas.

Richard Long describe su arte como un “arte de la movilidad, la ligereza y la libertad. Simples actos creativos de caminar y marcar sobre el lugar, localidad, tiempo, distancia y medición. Obras con materiales en bruto y mi escala humana en la realidad de los paisajes”.<sup>90</sup>

Como se puede percibir en sus propias palabras, para este artista la obra de arte no es un objeto sino un trazado en forma lineal o circular, muchas veces imperceptible, que queda como resultado de

<sup>90</sup> <http://www.richardlong.org/index.html>

sus caminatas sobre el terreno, es decir, que la escultura está definida por el acto de caminar y son sus pasos los que construyen las obras. “Richard Long con sus líneas, círculos y huellas que se repiten una y otra vez en contextos similares -fundamentalmente desiertos y montañas- tienen la intención de crear familias de líneas y círculos hermanos a lo largo y ancho del planeta, para que puedan confundirse con los realizados por los autóctonos del lugar o por sus antepasados: “Un círculo es compartido, forma parte del saber común. Pertenece tanto al pasado como al presente como al futuro”.<sup>91</sup>

A través de sus pasos, afirma Tonia Raquejo, la intención de Long no es crear espacios, “sino espaciar; abrir el lugar con la mirada para que se desoculte...”<sup>92</sup> ya que muchas veces un lugar puede estar cargado de elementos interesantes pero no es reconocido hasta que se hable sobre él.

Al igual que otros artistas, Long también estaba interesado en el arte primitivo y en las huellas dejadas por éste. Es así como las *Líneas de Nazca*, en Perú, ejercieron una gran influencia en el trabajo de Richard Long y podemos apreciarlo en su repertorio de líneas realizadas en diferentes paisajes alrededor del mundo. El artista expresa que “una caminata es solo una capa más, una marca, puesta sobre miles de otras capas de humanos e historia geográfica en la superficie de la tierra”.<sup>93</sup> No solo quiere dejar su huella, sino que también quiere que se confunda con aquellas hechas por los antepasados.

<sup>91</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 24.

<sup>92</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 71.

<sup>93</sup> LIPPARD, Lucy. *Superposición, Arte Contemporáneo y Arte de la Prehistoria*. Nueva York: Pantheon Books, 1983. p. 129.

### Representación en Long

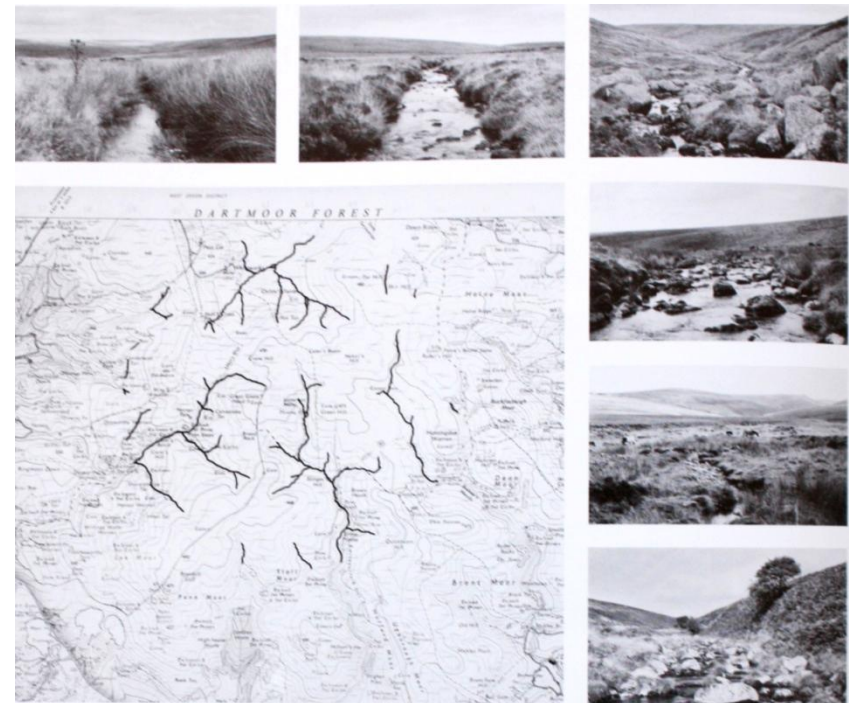
Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, aunque el Land Art se alejó de los museos por el mercantilismo que éstos representaban, todos sus artistas se interesaron en exponer allí sus obras. Pero esto trajo como consecuencia la dialéctica de la pérdida de experiencia in situ y del traspaso de información real cuando la obra se reduce a una exposición a través de medios bidimensionales, como fotografías y películas, restando autenticidad a la experimentación de la obra y la consecuente conexión que se da entre el espectador y la obra para su total vivencia.

En este caso “las obras de Richard Long son ligeramente más lógicas; él crea obras basadas en materiales fácilmente manipulables encontrados en el sitio, antes que construir monumentos gigantes que requieren equipos de construcción extremadamente pesados y medios desproporcionados en relación con el resultado -o a los efectos finalmente obtenidos”.<sup>94</sup>

La fotografía y los mapas se convirtieron en los principales medios de Long a la hora de exhibir su obra, una obra “cuyo proceso permanece presente a pesar de que está congelado por y en una fotografía. [...] La obra de Long, al final, no tiene otra realidad que el momento de su ejecución”.<sup>95</sup>

Esos mapas y fotografías siempre iban acompañados de subtítulos en un intento de crear un vínculo con la realidad del trabajo expuesto ya que a través de la fotografía no se establecía una conexión definitiva con el espacio.

“Es el título que “arregla” la imagen. [...] Los títulos dados por Long meramente sitúan la obra en el tiempo y el espacio”<sup>96</sup> como por ejemplo *Una caminata de cuatro días a lo largo de los cauces de los ríos dentro de un círculo en Dartmoor*, realizada en 1978.



*Una caminata de cuatro días a lo largo de los cauces de los ríos dentro de un círculo en Dartmoor.* Devon, Inglaterra, 1978.

Fuente: TIBERGHEN, Gilles. *Land Art*. p. 178.

<sup>94</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 235.

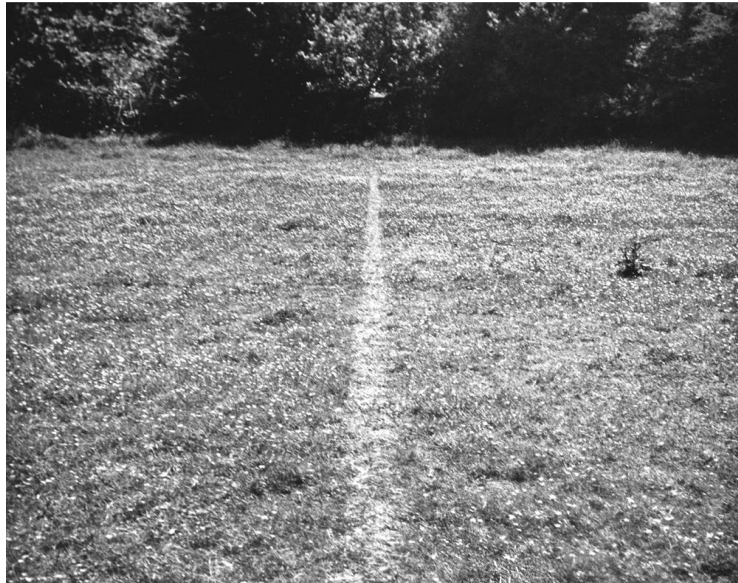
<sup>95</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 135.

<sup>96</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 183.



## Principales obras

### *Una línea hecha por caminar*



*Una línea hecha por caminar*. Inglaterra, 1967.

Fuente:<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/li/newalking.html>

Este primer trabajo de Richard Long introduce el “arte de caminar” que éste hizo tan reconocido como su sello particular dentro del Land Art. Esta línea, que a primera vista no destaca como una obra de arte impresionante, “por su absoluta radicalidad y simplicidad formal, ha sido considerada como un episodio fundamental del arte contemporáneo. Rudi Fuchs lo ha comparado con el cuadro negro de Kasimir Malevich: “una interrupción fundamental en la historia en la

historia del arte”. Guy Tosatto la define como “uno de los gestos más singulares del siglo XX”.<sup>97</sup>

Y es que hasta ese momento el acto de caminar no se asociaba con la escultura, era simplemente un acto corriente que se realizaba en la cotidianidad humana. Richard Long, poniendo su cuerpo como instrumento y muchas veces desafiando su resistencia, quiso experimentar cómo podía transformar el paisaje a través de la aplicación de su propia fuerza y sus propias acciones, abordando el paisaje de una manera original y sutil.

Así, en *Una línea hecha por caminar* Long deja su huella en el césped tras su caminata, creando una línea recta que se corta ante la presencia de los árboles y aun así esta línea crea una ilusión de ser infinita.

“Se trata sin duda del resultado de la acción de un cuerpo y de un objeto, algo situado a medio camino entre la escultura, la performance y la arquitectura del paisaje [...] donde la presencia del artista constituye ya por sí misma un acto simbólico”.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> CARERI, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 146.

<sup>98</sup> CARERI, Francesco. ob. cit. p. 148.

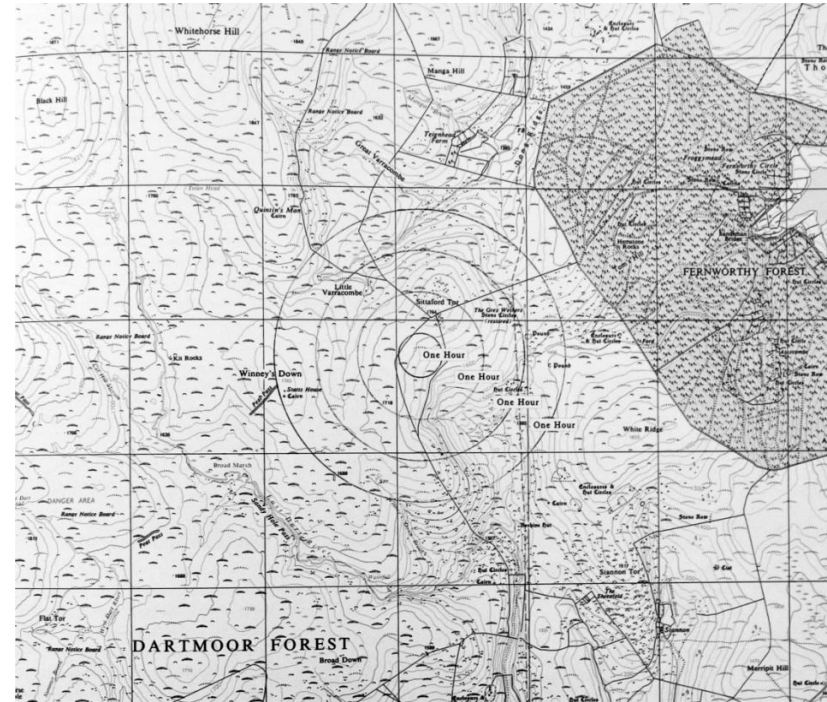
### *Un paseo de cuatro horas y cuatro círculos*

Esta intervención tiene como base la relación dinámica entre el espacio y el tiempo, es decir, en qué cantidad de tiempo puede realizarse una acción determinada. El mapa es el documento representativo de esta obra y en él se inscriben cuatro círculos cuyos tamaños van en aumento y que representaban los caminos autoimpuestos por Long para sus paseos.

Así él “usa los mapas como ‘operadores de transformación’. En [esta obra] el mapa no representa en absoluto la ruta, ya que nada indica cómo y dónde uno pasa de un círculo a otro. En lugar de eso, el mapa registra la velocidad del movimiento”.<sup>99</sup>

De esta manera el recorrido de cada círculo, se realiza en una hora y por lo tanto la velocidad aumenta considerablemente, siendo el último círculo el de la mayor distancia a recorrer, por lo que el artista se ve obligado a empujar su propio cuerpo a los límites de velocidad y resistencia para poder completar el recorrido en este último círculo.

El mapa solo existe como un simple registro, una historia, del paseo que Richard Long tomó en Dartmoor. En la leyenda del mapa puede leerse “*Un paseo de cuatro horas y cuatro círculos, Inglaterra, 1972*”, bastando esto para explicar tanto el concepto como el procedimiento de la obra.



*Un paseo de cuatro horas y cuatro círculos. Inglaterra, 1972.*

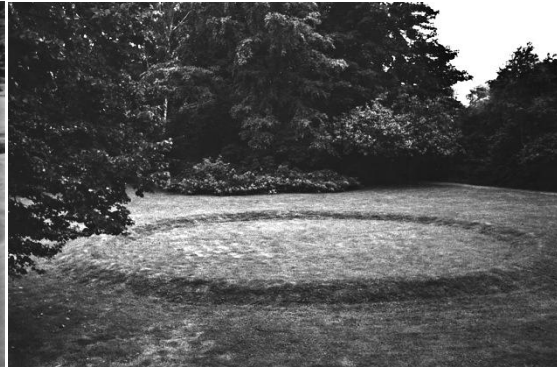
Fuente: TIBERGHEN, Gilles. *Land Art*. p. 141.

<sup>99</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 136.

Círculos alrededor del mundo



*Irlanda. Irlanda, 1967.*



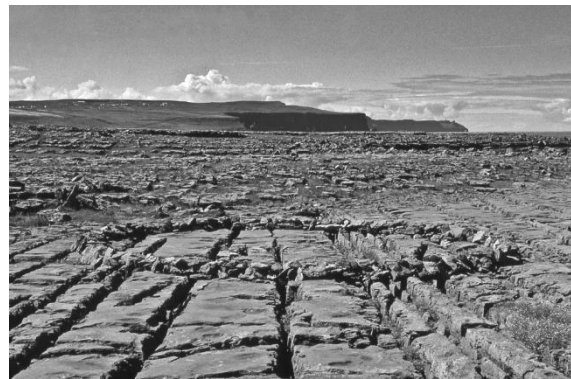
*Círculo de césped. Krefeld, 1969.*



*Recorriendo un círculo en la niebla. Escocia, 1986.*



*Un círculo en Los Andes. 1972.*



*Un círculo en Irlanda. Irlanda, 1975.*

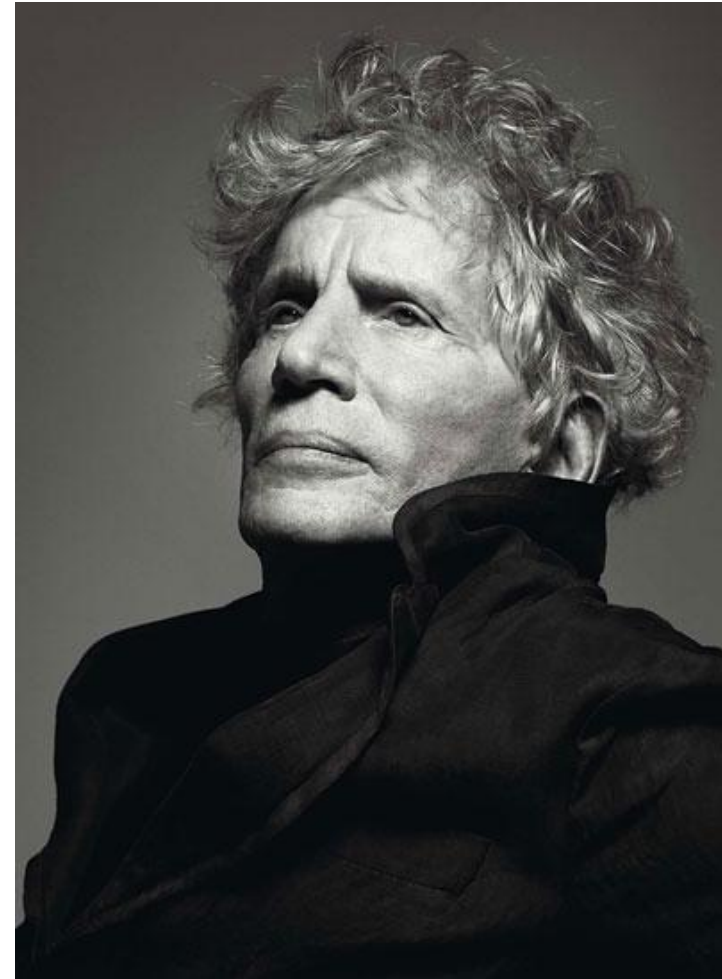


*Círculo Touareg. El Sahara, 1988.*

Fuente: <http://www.richardlong.org/Sculptures/sculptures11.html>

**DENNIS OPPENHEIM** (1938-2011)  
“EL CONCEPTUAL”

“Para mí un pedazo de escultura dentro de una habitación es una interrupción del espacio interior. Es un saliente, una adición innecesaria a lo que podría ser un espacio suficiente en sí mismo.”  
Oppenheim.



Dennis Oppenheim.

Fuente: <http://www.mutanteggplant.com/vitro-nasu/2011/01/22/dennis-oppenheim/>

### 2.1.6 DENNIS OPPENHEIM

Oppenheim nació en Washington, Estados Unidos, en el año 1938 y empieza su carrera artística cuando se traslada a Nueva York en 1966. Su trabajo es descrito por Tonia Raquejo como “obras que están conectadas esencialmente a la acción y a la performance”.<sup>100</sup>

En el trabajo de Oppenheim, dos temas se mantuvieron visiblemente presentes: las “transferencias” que él hace en el terreno y su interés en el tiempo y su percepción.

#### Transferencias

Oppenheim no tendía a hacer grandes construcciones como muchos de los artistas del Land Art, era menos invasivo. En lugar de construir, dibujaba sus obras sobre el territorio y “su preocupación era más crear una relación dinámica con el emplazamiento en términos de inscripción o marcas, que construir objetos que resistieran el tiempo. [...] De acuerdo con Oppenheim, el emplazamiento toma el lugar del objeto”.<sup>101</sup>

Toma una información que él considera interesante y literalmente la traslada a otro lugar sacando esa información de contexto y dándole otro significado al implantarla en un nuevo emplazamiento, quizás, con condiciones y características diferentes.

Para Oppenheim el lugar es como un lienzo, una superficie donde inscribe los objetos producidos de manera que los diferentes lugares se convierten en un conjunto a ser descifrado.

---

<sup>100</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 7.

<sup>101</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 96.

El mismo Oppenheim ve esta transferencia como un viaje, “un viaje también sugiere la idea de transporte -aquí de *transferencia*- lo cual asume que algo -información en este caso- es movido, no solo con el cuerpo”.<sup>102</sup>

#### Tiempo

Oppenheim se inclinó a la cuestión del tiempo en términos de percepción, haciendo referencia en que la medida del tiempo es una convención que se nos ha impuesto (como se verá en la obra *Línea del tiempo*).

Por otro lado, este artista se interesó en las obras que resultan de una acción en un tiempo determinado, siendo reminiscente esta forma de pensar a la de Richard Long; pero a diferencia de Long que aplicaba la acción a través de su propio cuerpo, Oppenheim tenía preferencia por obras de mayor impacto y esas “acciones” las realizaba con maquinarias en medios como la nieve y la arena.

---

<sup>102</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 98.

## Principales obras

### *Línea del tiempo*

En palabras del mismo Oppenheim, esta obra se describe así: “Lo que es obvio en este caso es la representación de un momento, como un límite interno de tiempo, a través de una ficción, que es la *Línea del Tiempo*. La *Línea del Tiempo* crea una narrativa posible de tiempo, articulada alrededor de un sistema de convenciones internacionales que marcan el salto de una hora a otra. Aquí, el tiempo es una medida de movimiento”.<sup>103</sup>

En esta obra Oppenheim toma esa línea imaginaria y la dota de realidad al trazarla en el suelo marcando la línea que divide espacial y horariamente a Estados Unidos y Canadá. Como vemos en la imagen de la derecha, Oppenheim expone el material fotográfico proveniente de esta acción, que cuenta con fotografías de la línea y de la placa fronteriza, además de un mapa. También acompaña estos datos de una información descriptiva más de carácter técnico que artístico.

Con esta línea Oppenheim invita a la reflexión de la percepción que tenemos acerca de las fronteras políticas y temporales por las que nos regimos y su ficción.

“Esta descripción tan detallada no hace sino mostrarnos que nuestra vivencia del tiempo no es real, experimental, sino convencional”.<sup>104</sup>



Componentes de *Línea del tiempo* (Fotografía, placa de la frontera y mapa de ubicación). Frontera de E. U. y Canadá, 1968.  
Fuente:<http://www.castellodirivoli.org/en/artista/dennis-oppenheim/>

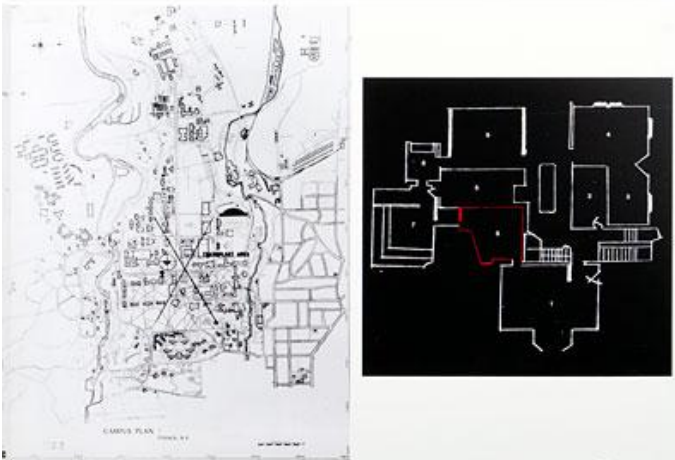
<sup>103</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 133.

<sup>104</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 41.

*Trasplante de galería*



GALLERY TRANSPLANT, 1969.  
Floor plan of Gallery #4, Sculpture room, Andrew Dickson White Museum, Cornell University,  
Ithaca, N.Y., transplanted to campus grounds. Activated surface: snow/grass.  
Duration of limits: 4 hours



*Trasplante de galería*. Nueva York, 1969.  
Fuente: <http://www.moca.org/landart/>

La primera *transferencia* de Oppenheim fue con esta obra. Aquí el artista traspasa los espacios interiores de la galería hacia el exterior, marcando los contornos de la galería en el suelo a modo de plano arquitectónico. Borra las peculiaridades físicas de un espacio determinado dotándolo así de una realidad abstracta.

Estos contornos trasplantados en la nieve, tuvieron una duración de 24 horas, luego desaparecieron quedando como prueba las fotos que Oppenheim tomó para la exhibición de la obra.

“Yo creo contornos que se oponen a la realidad del terreno existente, e impongo sus medidas sobre el sitio real, creando así una especie de enorme estructura conceptual...”<sup>105</sup>

<sup>105</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 186.

## CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE (1935 / 1935-2009) “LOS EMPAQUETADORES”

“El gran poder de los proyectos es que son absolutamente irracionales. Y eso molesta, irrita a la percepción humana del sonido de una sociedad capitalista. Eso también es una parte de los proyectos, esta es la idea del proyecto, poner en duda todos los valores”. Christo.



Christo y Jeanne-Claude.

Fuente:<http://www.worldsstrangest.com/mental-floss/wrapper%E2%80%99s-delight-the-legendary-collaboration-of-christo-and-jeanne-claude/>





*El muro -Muro romano envuelto. Roma, 1974.*  
Fuente: TIBERGHEN, Gilles. *Land Art*. p. 68.



*El puente Neuf envuelto. París, 1975-1985.*  
Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-pont-neuf-wrapped#.URvCW6XWiuI>

### 2.1.7 CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE

Christo, nacido en 1935 en Bulgaria, y Jeanne-Claude, nacida también en 1935 en Marruecos, se conocieron en París en noviembre de 1958 y empezaron su actividad artística en instalaciones en 1959 cuando Christo cambió su enfoque pictórico hacia los objetos envueltos.

El trabajo de esta pareja tiene un enfoque totalmente distinto a lo que se ha venido hablando de Land Art ya que destacan el sitio a intervenir, que puede ser desde un edificio hasta un árbol, a través de una envoltura, con lo cual transmiten la contradicción de que esos objetos se hacen más visibles a nuestros ojos y se dejan ver mejor una vez están cubiertos en tela.

La *Leñera parcialmente enterrada* de Robert Smithson y las obras de Christo y Jeanne-Claude han convertido la escultura en arquitectura enterrada, ya sea bajo tierra o bajo telas. “Christo y Jeanne-Claude demostraron esta idea envolviendo el Porta Pinciana en Roma (1974) y el Pont-Neuf en París (1985). Por la representación de los componentes individuales indistinguibles, Christo convirtió la arquitectura en una masa, sofocándola y esencialmente dando importancia a su inercia”.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 67.

## Principales obras

### *Valla continua*

Se puede decir que esta obra ha sido una de las más reconocidas de esta pareja de artistas, tanto por su proceso como por su resultado.

La valla es una gran muralla de tela blanca de 5.5 metros de altura y cubre una extensión de tierra de cuarenta kilómetros. Esta obra es una “parodia del ‘telón de acero’ que dividía el mundo capitalista del comunista”<sup>107</sup>.

La realización de este trabajo constituyó 42 meses de esfuerzos colaborativos, 18 audiencias públicas, tres sesiones de los Tribunales Superiores de California, la redacción de un informe de impacto ambiental y el uso temporal de las colinas, el cielo y el océano en la Bahía Bodega de California.<sup>108</sup>

Después de tan dificultoso proceso, se lleva a cabo esta gran cortina que se inserta en los paisajes por donde pasa llenándolos de luz y enriqueciendo su entorno con la misma. Tras recorrer colinas y suelo firme, su recorrido termina tocando las rocas y las aguas de la bahía.

“*Valla continua* indisolublemente también conecta el paisaje a sus bordes, al mar que lo rodea y lo extiende como un pliegue en el flujo de una ola, y al cielo, haciendo al horizonte móvil. *Valla continua* “corre”, y a través de este movimiento ignora todos límites. [...] El paisaje parece construirse a sí mismo en cada momento, constantemente redibujado por el ojo de la persona que lo está viendo”.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 71.

<sup>108</sup> <http://www.christojeanneclaude.net/>

<sup>109</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 208.



*Valla continua*. California, 1972-1976.

Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/running-fence#.URvIJKXWiuI>



*Valla continua.* California, 1972-1976.

Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/running-fence#.URvIJKXWiul>

### *Costa envuelta*

Utilizando un millón de pies cuadrados de tela anti-erosión, con alturas variables entre ciento cincuenta y ochocientos pies, y treintaicinco millas de soga, Christo y Jeanne-Claude envolvieron una zona de costa rocosa en Little Bay, Sydney, Australia. En este trabajo, donde las rocas pasan a ser de color blanco, el territorio fue borrado y se le da un nuevo rostro al lugar al ser envuelto en esta gran tela.

La zona forrada del acantilado fue de “aproximadamente 1,5 millas (2,4 kilómetros) de largo, 150 a 800 pies (46 a 244 metros) de ancho, 85 pies (26 metros) de alto en los acantilados del norte y estaba al nivel del mar en el sur de la playa de arena”.<sup>110</sup> Además fue necesario contar con la ayuda de 15 escaladores profesionales para poder trabajar sobre este accidentado terreno.

“Aunque cubierto, el paisaje era también “descubierto”, o “inventado”: simultáneamente encontrado, divulgado y creado, ya que la obra de Christo construyó un nuevo paisaje, uno que simplemente era un nuevo aspecto del que él cubrió”.<sup>111</sup>



*Costa envuelta*. Little Bay, Australia. 1969.

Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-coast#URzJhaXWiuJ>

<sup>110</sup> <http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-coast?view=info#.URzB1qXWiuJ>

<sup>111</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 171.

*Otras*



*Cortina de valle.* Colorado, 1970-72.

Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/valley-curtain#.URzNY6Uj6ul>



*Las sombrillas.* Japón-E. U., 1984-1991.

Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-umbrellas#.URzNbaUj6ul>



*Islas rodeadas.* Biscayne Bay, Miami, Florida, 1980-1983.

Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/surround-ed-islands#.URzNaaUj6ul>



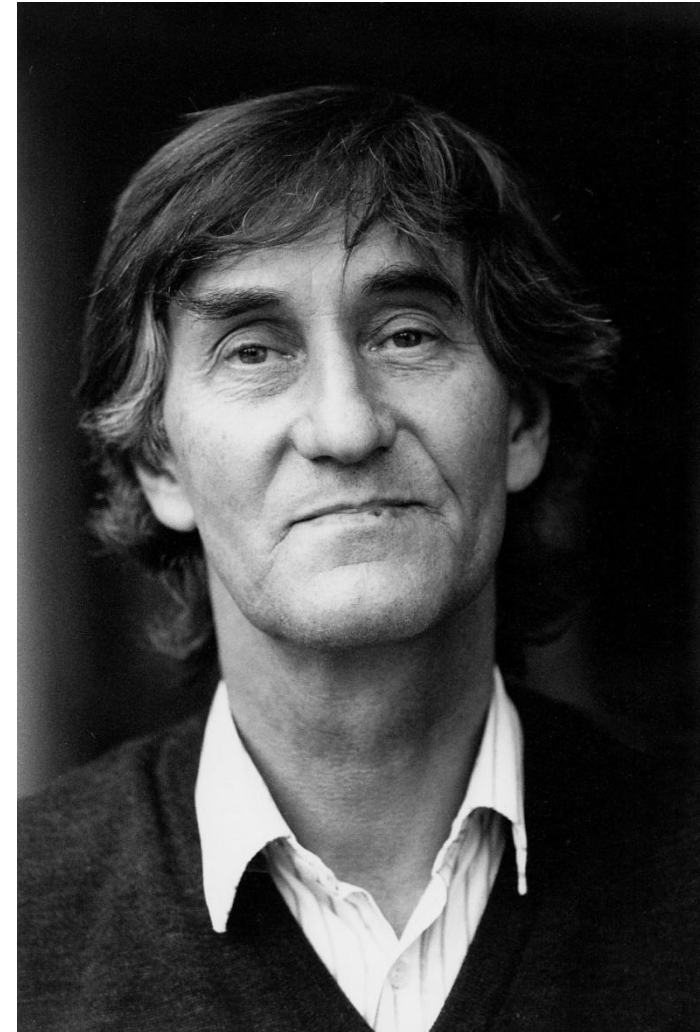
*Árboles envueltos.* Riehen, Suiza, 1997-1998.

Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrap-ped-trees#.URzNcqUj6ul>

**NILS UDO** (1937)

“EL NATURALISTA”

“Incluso si trabajo paralelo a la naturaleza y sólo intervengo con el mayor cuidado posible, una contradicción interna básica permanece. Es una contradicción que subyace en todos mis trabajos, que a su vez no pueden escapar a la fatalidad inherente a nuestra existencia. Daña lo que toca: la virginidad de la naturaleza...”. Udo.



Nils Udo.

Fuente:[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nils-Udo\\_\(1993\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nils-Udo_(1993).jpg)



*Nido de arcilla clemson.* Jardín Botánico Carolina del Sur, 2005.

Fuente: <http://melisaki.tumblr.com/post/12284691825/clemson-clay-nest-installation-by-nils-udo-south>

### 2.1.8 NILS UDO

Este artista nacido en Lauf, Alemania, en 1937, empieza su actividad artística con la pintura y en 1972 decidió dejarla para volver al campo, a Baviera, donde retomó el contacto directo y diario con la naturaleza, como había experimentado durante su niñez.

“Modelaba la tierra, plantaba árboles, arbustos, flores, hierba. De pronto, había instalado mi trabajo, literalmente, en la naturaleza y lo había adecuado a su ritmo, a sus estaciones: mi vida se había convertido en parte misma de la naturaleza”.<sup>112</sup>

Udo pertenece a los artistas europeos del llamado Arte Ambiental, que al igual que el Land Art interviene en la naturaleza misma pero con la gran diferencia de que estos artistas trabajan de una manera respetuosa y tan poco invasiva como sea posible, con intervenciones que apenas transforman levemente el espacio, con un uso nulo de maquinarias siendo sus manos la herramienta principal para producir su arte.

El trabajo de Udo se caracteriza por un estricto y profundo respeto a la naturaleza y a su integración con ella. Sus intervenciones son de extrema sutileza y utiliza solo los materiales con los que dispone la naturaleza, explorando las posibilidades de trabajo que ofrecen estos distintos materiales.

El artista declara que su intención “siempre ha sido mostrar aquello que ya existía y, simplemente, he buscado un pretexto para hacerlo. Por eso trato de integrarme de la manera más leve, de estar lo menos presente que me sea posible para lograr abrir un espacio natural y transformarlo suavemente en una obra de arte sin apenas

---

<sup>112</sup> JUTANT, Camille. “Naturaleza viva”. *Minerva*. N° 02 (Enero 2006) p. 109-114.

modificarlo o sin modificarlo en absoluto. Lo que quiero es llamar la atención del espectador sobre los fenómenos naturales que sitúo en el marco de una instalación”.<sup>113</sup>

Nils Udo se autoproclama expositor de la belleza de cada lugar en que interviene, no siendo su intención producir belleza sino resaltar la que ya existe. “Yo me limito a enseñar lo que hay. Claro que intervengo y que actúo, y en esas intervenciones hay, por supuesto, una intención artística. Pero lo que intento es mostrar un fenómeno que ya está ahí”.<sup>114</sup> Con la belleza que poseen los materiales que él escoge, este artista pretende que el espectador cree una nueva mirada hacia la naturaleza y se acerque a ella con un enfoque distinto que no suele tener.

Las obras de Udo son efímeras, por el carácter de sus materiales, pero en algunas obras ha querido dar énfasis al paso del tiempo sobre las mismas, como por ejemplo *Casa de agua*, que construye con ramas y va registrando el pasar del tiempo y del clima sobre ella a través de fotografías. Con esto nos deja la reflexión de nuestra transitoriedad como humanos y el poder de la naturaleza sobre todos sus componentes, incluyéndonos a nosotros en ese campo de vulnerabilidad.

“Muchas de mis piezas son extremadamente efímeras, a veces basta un soplo de viento para que todo desaparezca. A través de la fotografía intento salvar, al menos, lo que se me pasó por la cabeza, de manera que al crear estas piezas y fotografiarlas, de algún modo, estoy parando el tiempo”.<sup>115</sup>



*Casa de agua*. Cuxhaven, Alemania, 1982.

Fuente:[http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN\\_Nils\\_Udo.html](http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN_Nils_Udo.html)

<sup>113</sup> JUTANT, Camille. ob. cit. p. 109.

<sup>114</sup> JUTANT, Camille. ob. cit. p. 110.

<sup>115</sup> JUTANT, Camille. ob. cit. p. 111.





*El nido.* Lüneburg Heath, Alemania, 1978.  
Fuente:<http://www.flickr.com/photos/vandusenbotanicalgarden/7171816828/sizes/l/in/photostream/>



*Homenaje a Gustav Mahler.* Alta Baviera, Alemania, 1973.  
Fuente:<http://mathewfaris.blogspot.com.es/2009/10/artist-nils-udo.html>

## Principales obras

### *El nido*

Esta obra está elaborada a partir de ramas de abedul, piedras, hierba y tierra, disponiendo las ramas para construir las paredes del nido en lo alto y abajo el suelo está cubierto de hierba retorcida. Esta obra parece ser elaborada por la naturaleza misma sirviendo de albergue para quien quiera refugiarse en él.

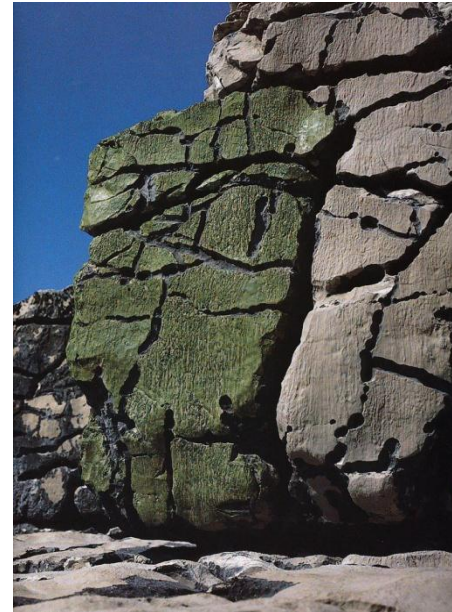
### *Homenaje a Gustav Mahler*

Este trabajo se conforma por un montículo de tierra, plantaciones de chopos, césped, postes y palos de fresno. Tiene un enfoque diferente de la mayoría de sus trabajos ya que se erigen las ramas para construir una especie de estructura alrededor del montículo de tierra. Desde sus inicios, Udo trabajó con la siembra en Baviera y este fue su punto de partida para modelar el paisaje, como en este caso.

### *Isla de Cres*

Sutileza sería la palabra por excelencia para definir la principal característica de este trabajo de Nils Udo. Esta intervención realizada en un volumen rocoso en la Isla de Cres, Yugoslavia, es una gran mancha verde producto de haber frotado la roca con las hojas de un árbol cercano al lugar.

Es una obra apenas perceptible e inofensiva pero fue producto de lo que el lugar le “dictó” en ese momento al artista, quien tiene una profunda conexión con cada sitio que interviene y cada uno deviene en una forma diferente de intervención.



*Isla de Cres*. Yugoslavia, 1988.  
Fuente:[http://gregpatch.blogspot.com.es/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://gregpatch.blogspot.com.es/2011_01_01_archive.html)

### *Escultura de raíz*

Una intervención hecha directamente sobre el suelo del Parque Chapultepec en Ciudad de México a los pies de un gran árbol. Realizada en el umbral final de un período de sequía, el artista declara que “la tierra estaba dura como el concreto. Seguimos con mucho cuidado para que no dañar las raíces tiernas. Drenamos, rayamos, raspamos y cavamos por una semana. Después de las fotografías, el hoyo se llenó naturalmente de nuevo”.<sup>116</sup>



*Escultura de raíz*. Ciudad de México, 1995.  
Fuente:[http://greenmuseum.org/content/wif\\_detail\\_view/img\\_id-304\\_\\_disp\\_size-](http://greenmuseum.org/content/wif_detail_view/img_id-304__disp_size-)

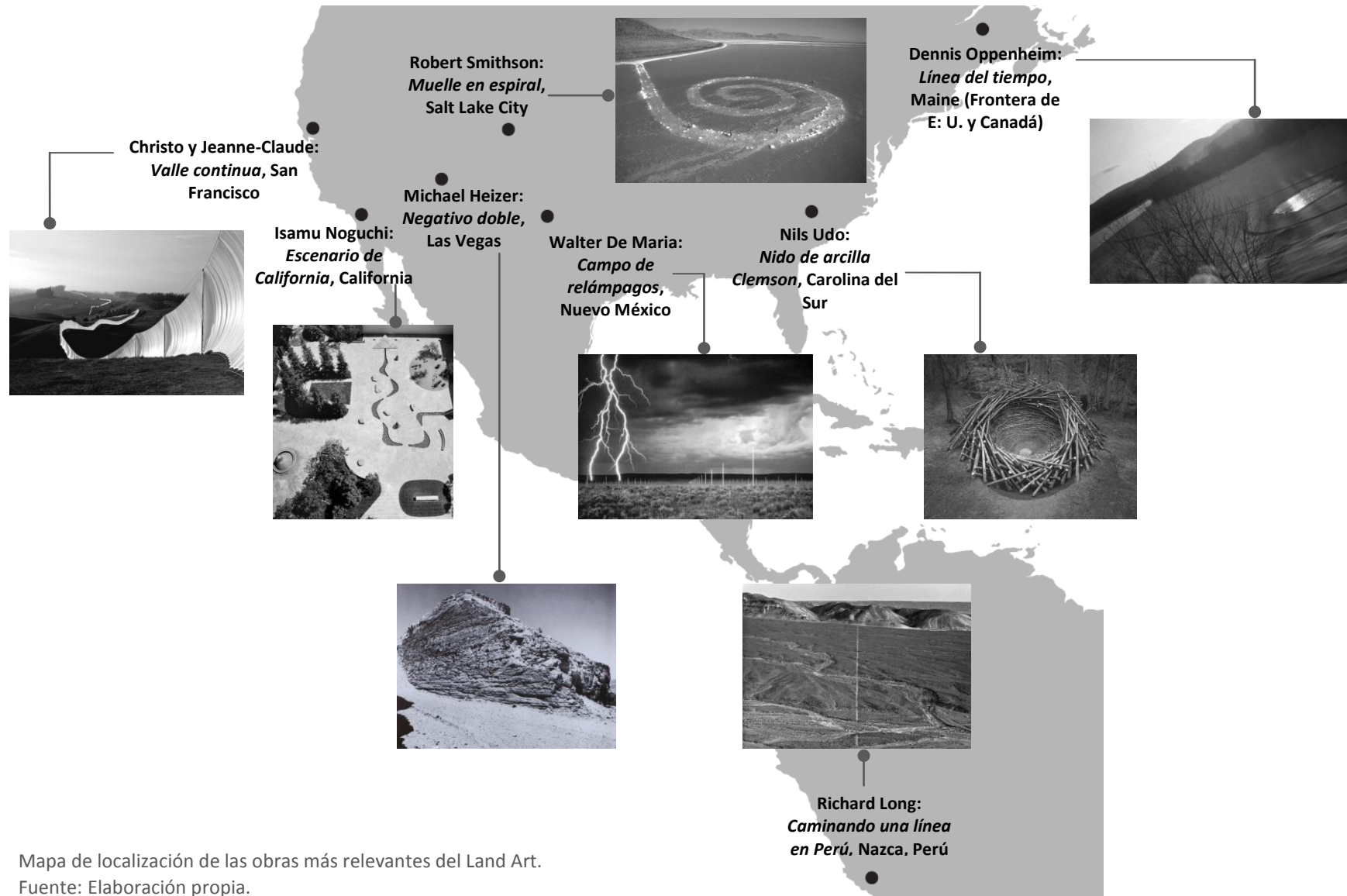
<sup>116</sup> [http://greenmuseum.org/content/work\\_index/img\\_id-303\\_\\_prev\\_size-0\\_\\_artist\\_id-36\\_\\_work\\_id-70.html](http://greenmuseum.org/content/work_index/img_id-303__prev_size-0__artist_id-36__work_id-70.html)

# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. **2.2** espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 2.2 OBRAS RELEVANTES

En este apartado se expondrán las obras relevantes del Land Art, independientemente de sus autores, que quedaron como símbolo de este movimiento y de la época en que fueron erigidas.

Se ilustrará mediante un mapa la ubicación de cada una de las obras, de las cuales ya se han abundado a lo largo del presente trabajo.



Mapa de localización de las obras más relevantes del Land Art.  
Fuente: Elaboración propia.

# 3

## EL LAND ART Y SU RELACIÓN CON EL LUGAR

# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 3.1 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 3.1 EL LUGAR

En el Land Art el lugar no solo es parte de la obra y juega un papel primordial en el proceso de su creación, sino que una porción del lugar se convierte en la obra en sí. De la misma manera que no hay pintura sin lienzo, no hay Land Art sin paisaje.

Es por ello que la selección del lugar que se va a intervenir es de suma importancia para el artista ya que, como describe Smithson, “la investigación de un sitio específico es una cuestión de extraer de los sentidos conceptos de los datos existentes a través de percepciones directas. [...] Uno no impone, sino más bien expone el sitio -ya sea interior o exterior”.<sup>117</sup> El artista debe leer el lugar y dejar de lado sus ideas preconcebidas para crear una conexión con dicho lugar y así

lograr que la escultura exprese un vínculo con el paisaje donde se encuentra. De manera que si la obra es entendida a través de su emplazamiento y al mismo tiempo el emplazamiento es entendido a través de la obra, éste adquiere un nuevo significado, el significado que el artista quiera transmitir por medio de la obra de arte.

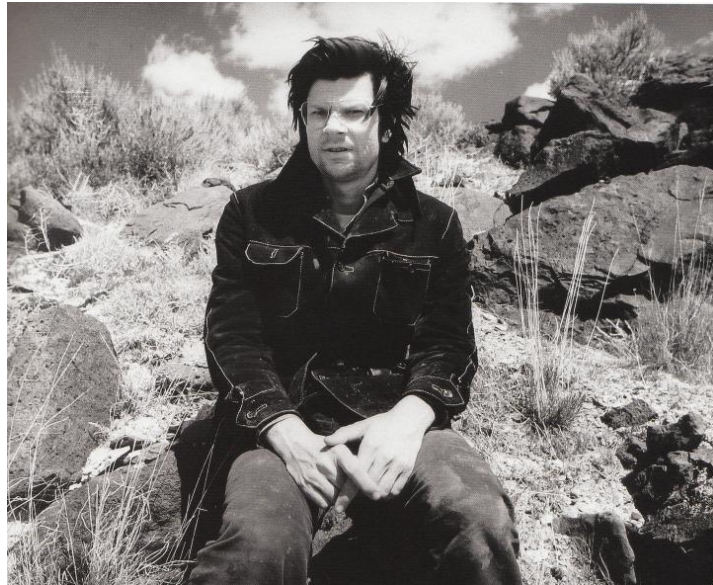
“El juego mutuo de arte y espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paisaje. Y así, el arte como escultura no sería conquista alguna del espacio... La escultura sería la encarnación de los lugares”. Ensayo *El arte y el espacio* del filósofo Martin Heidegger, 1969.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> TIBERGHIEU, Gilles. ob. cit. p. 94.

---

<sup>118</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 69.



Robert Smithson en el lugar del *Muelle en espiral*, en Salt Lake City, Utah.

Fuente: <http://historyofourworld.wordpress.com/tag/america/>

Tras la selección del lugar, que en la mayoría de los casos eran lugares alejados e inhabitados, el artista debe instalarse allí o visitarlo frecuentemente, por ende se ve en la necesidad de cambiar temporalmente su modo de vida y dejar atrás aspectos de confortabilidad ya que para acceder al arte erigido en un lugar remoto, es necesario hacerlo solo con los recursos necesarios. “El lugar se impone e impone sus reglas de comportamiento y de acceso; el paisaje está asilvestrado y exige al artista, cuanto menos, una transformación en sus costumbres”.<sup>119</sup>

<sup>119</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 69.

Los artistas del Land Art abordaron esos lugares con una perspectiva de transformación, creando arte en espacios donde no había nada erigido, resaltando las cualidades del sitio. “De hecho, como hemos visto, es el concepto del lugar en sí mismo que es transformado. El tema ya no es el espacio de recepción para una obra de escultura (como en el espacio tradicional de representación), o un espacio incierto recompuesto alrededor de una obra autónoma (como en el mundo de la escultura moderna); es cómo el lugar en sí mismo constituye la obra”.<sup>120</sup>

Este alejamiento de las galerías y museos por parte de estos artistas, y su consiguiente traslado hacia el paisaje, requería por parte del espectador no solo una habilidad de ver obras de arte en otros espacios, sino la disposición de desplazarse hacia un lugar de acceso dificultoso. En respuesta al tema de la accesibilidad a los lugares alejados donde se encuentran las obras, De Maria declara que el “aislamiento es la esencia del Land Art’, pero esto no significa que sus obras están necesariamente fuera de alcance”.<sup>121</sup>

Michael Heizer también externó su opinión acerca de este tema y al hablar de su obra *Negativo doble*, localizada en el desierto de Nevada, sostuvo que de la misma manera que la gente se desplaza para contemplar los monumentos históricos así mismo pueden hacerlo para ver las obras del Land Art. Expresó que “de alguna manera la gente consigue llegar a Europa cada año... no te quejes de que nunca verás las pirámides de Gizeh porque está a medio camino de todo el mundo en el medio de Egipto, solo vas y las miras”.<sup>122</sup> Al final es el espectador quien decide si la obra vale o no la pena para trasladarse hacia ella.

<sup>120</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 241.

<sup>121</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 104.

<sup>122</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 235.

“La metáfora que el artista construye en el paisaje se convierte en la propia naturaleza”.

Tonia Raquejo (Autora de *Land Art*)



Richard Long. *Una línea en Irlanda*. Irlanda, 1974.  
Fuente:<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineireland.html>



# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 3.2 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 3.2 MATERIALES

Estos artistas establecían un diálogo entre la obra y su entorno, ya sea por la utilización de materiales autóctonos del lugar o por la inclusión de otros ajenos a él, siendo más fuerte el vínculo producido cuando se utilizaron materiales del sitio.

Independientemente de la ubicación del lugar en el que se desarrollara una obra, en cada caso el principal material utilizado fue la tierra y todos los elementos que ésta incluye como rocas, hojas, corteza de árbol, arena y depósitos volcánicos.

Sin embargo, se hizo frecuente que los artistas en vez de trabajar con los elementos orgánico-geológicos del lugar introdujeran en ellos materiales atípicos, para lograr realizar trabajos de larga duración, dignos de la ingeniería civil, como por ejemplo la *Ciudad* de Michael Heizer que consiste en un conjunto de *complejos* edificados con

tierra, hormigón y metal, una obra cuyo límite con la arquitectura es difuso.

“Mientras más duraderas eran las obras de estos artistas, menos importaba su inscripción en el paisaje. Esto no significa que no están armoniosamente integradas con la naturaleza; al contrario, todo contribuye a darles valor: el camino que lleva a las obras, el horizonte contra el que destacan, el color de la tierra o del agua y la posición del sol en el cielo. En una especie de intercambio, definen estos espacios, que cesan de ser meras extensiones atravesadas y se convierten en paisajes trabajados”.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 218.

Un entorno predilecto para ubicar estas obras fue el desierto del oeste estadounidense, que representó un espacio favorable ya que por la vastedad y austeridad de elementos del desierto, en este espacio vacío “el material intruso o las formas geométricas cobran una gran fuerza, pues nada compite alrededor”,<sup>124</sup> siendo la escultura la protagonista y punto de atención para el público que visite el lugar. Además, el desierto brinda el ambiente de armonía y quietud que se requiere para conectar con la obra y su entorno.

Pero la adquisición de los terrenos del desierto representó una dificultad para los artistas del Land Art que debían disponer de estos terrenos para edificar sus esculturas. “Los desiertos americanos no pertenecían a nadie que los quisiera; el suelo es propiedad del Estado o de individuales. Para instalar una escultura permanente, era por lo tanto necesario comprar el terreno, como Heizer y Nancy Holt hicieron en Nevada, o como hizo Smithson mientras buscaba un lugar para *Muelle en espiral*, encontrar un sistema de concesión que le permitiera alterar la tierra por un periodo de tiempo bastante largo”.<sup>125</sup>



Michael Heizer. *Ciudad*. Nevada, 1972-1974.

Fuente: <http://infrascapedesign.wordpress.com/tag/michael-heizer/>

<sup>124</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 69.

<sup>125</sup> TIBERGHEN, Gilles. ob. cit. p. 235.

# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 3.3 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 3.3 NIVELES DE INTERVENCIÓN EN EL LUGAR

La amplia gama de esculturas que abarca el Land Art permite hacer categorizar estas obras en intervenciones sutiles e intervenciones invasivas.

Se puede entender como intervención sutil a la intervención cuyo fundamento es el respeto al entorno donde se trabaja y la escultura se realiza con materiales que la naturaleza misma ofrezca en ese momento determinado que se da la intervención. El uso de maquinarias no se considera por parte del artista, siendo sus propias manos o su propio cuerpo el instrumento del cual se vale para realizar su obra en el paisaje.

En este sentido, como se ha mencionado en otros capítulos, Richard Long es quien destaca entre todos los artistas respecto a la sutileza con que interviene en el medio ambiente. Long recorre el mundo a pie y su escultura se define por el acto de caminar, siendo sus pasos los que construyen las obras, y el resultado final es una huella que prácticamente se confunde con los elementos del paisaje circundante.

“Las obras de Long mantienen una relación íntima con la naturaleza, lo que lo separa claramente de los artistas del Land Art americano. Sus intervenciones son casi presentimientos del lugar; por eso, sus obras parecen mantener un diálogo con el entorno: no transforman la naturaleza mediante la perforación, excavación, o la inclusión de elementos extranjeros, ni siquiera añaden nada nuevo; son literalmente parte de ella. Su obra, por tanto, consiste tan sólo en hacerlas visibles”.<sup>126</sup>

Otro artista que denota un profundo respeto y entendimiento del paisaje es el artista británico Andy Goldsworthy, que al igual que Nils Udo pertenece a los naturalistas europeos del Arte Ambiental. Goldsworthy y Udo tienen una forma similar de trabajar el paisaje siendo sus materiales principales rocas, ramas, flores y hojas. Goldsworthy solo trabaja con las manos y no utiliza otro instrumento que no sean los propios que le concede la naturaleza misma.

---

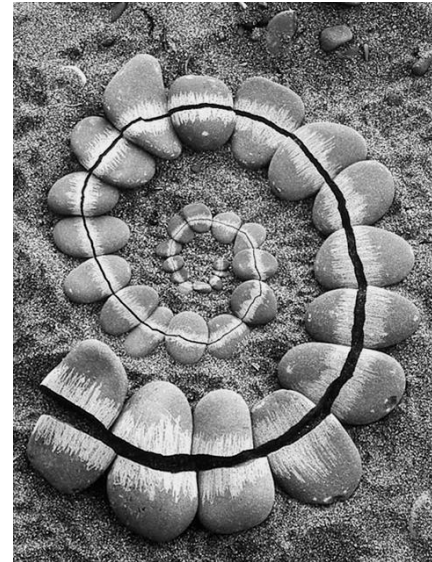
<sup>126</sup> RAQUEJO, Tonia. ob. cit. p. 69.

“Debo tocar las cosas... nunca uso ninguna herramienta, cuerdas, o pegamentos; prefiero explorar los límites de la naturaleza y experimentar las tensiones que existen en la propia Tierra”<sup>127</sup> expresa este escultor. Toda obra conlleva un descubrimiento en cada lugar determinado y requiere una solución específica para cada lugar, por ello la improvisación es parte integral de su trabajo y de su proceso de descubrimiento.

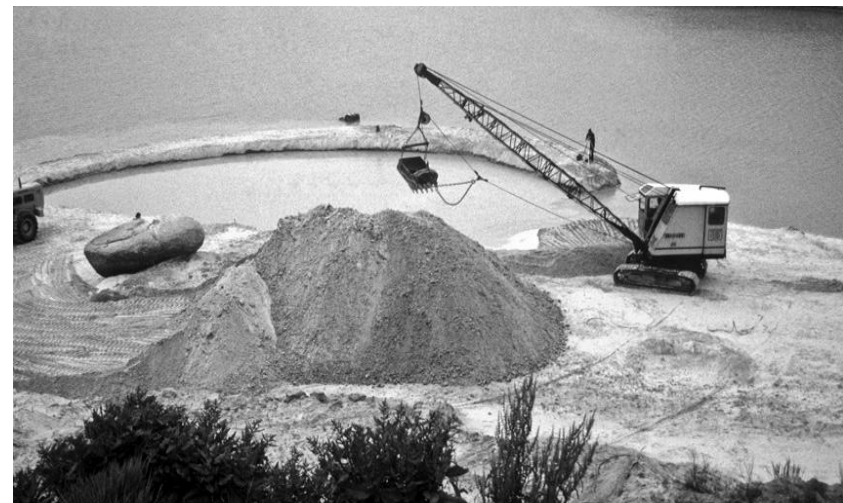
Por otro lado tenemos las intervenciones invasivas en el Land Art, que consisten en “construcciones” en el lugar para realizar monumentales esculturas. El emplazamiento es abordado de una manera poco sutil y el paisaje es trabajado a base de maquinarias para hacer posible la realización de grandes proyectos. Estas grandes estructuras se han quedado de manera permanente en el paisaje y son obras típicas de artistas como Robert Smithson y Michael Heizer.

Un ejemplo de este tipo de intervención es *Círculo Roto/Colina en espiral*, de Smithson, una obra constituida por un muelle circular situado en un terreno postindustrial y que constituye una extensión de tierra dentro del agua, forma que se logró a través de una excavación con la maquinaria que aparece en la imagen de la derecha. El muelle no se aprecia a nivel del suelo y desde una distancia alejada, siendo la *Colina en espiral* el mejor punto para avistar el muelle, así estas dos esculturas se complementan ya que una sirve para apreciar en su máxima expresión a la otra.

<sup>127</sup> FRIEDMAN, Terry y GOLDSWORTHY, Andy. *Mano a la tierra: Escultura de Andy Goldsworthy 1976-1990*. Boston: H.N. Abrams, 1993. p. 1.



Andy Goldsworthy. *Piedras rotas y raspadas*. 1985  
Fuente: <http://pictify.com/148894/andy-goldsworthy-pebbles-broken-and-scraped>



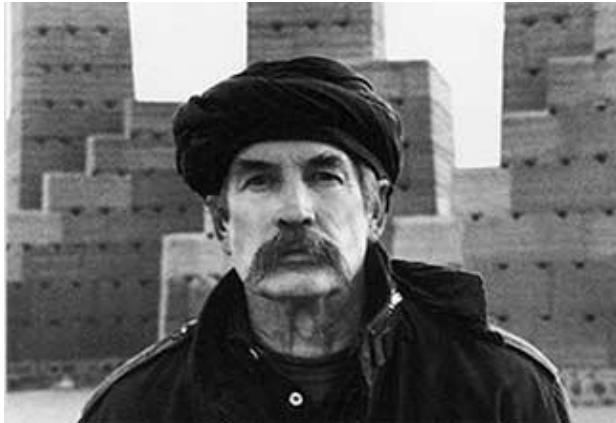
Robert Smithson. *Círculo Roto/Colina en espiral*. Emmen, 1971.  
Fuente: <http://gal2.piclab.us/key/robert%20smithson%20broken%20circle>

# 4

## EVOLUCIÓN DEL LAND ART INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL PAISAJE: 1980-ACTUALIDAD

arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior.  
**4.1** espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado  
r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

**4.1 ARTISTAS RELEVANTES: 1980-2000**



Hannsjörg Voth frente a su obra *Ciudad de Orión* en Marruecos.

Fuente:[http://www.hannsjorg-voth.de/14\\_biographie.html](http://www.hannsjorg-voth.de/14_biographie.html)

#### 4.1.1 HANNSJÖRG VOTH

Este artista nacido en Alemania en 1940 es una mezcla ecléctica de habilidades siendo carpintero, artista gráfico, pintor y artista del paisaje. “Su trabajo [...] parece estar mucho más estrechamente relacionado al temprano Land Art en América y a intervenciones esculturales en paisajes desérticos, lejos de cualquier forma de civilización y caracterizado por una inequívoca tendencia hacia lo monumental.

Ha desarrollado una forma de diálogo con la naturaleza, paisaje y civilización que claramente se aparta de los trabajos pioneros del Land Art a cuenta de su notable sensibilidad, complejidad semántica y estrechos vínculos con la historia cultural europea”.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 55.

Su trabajo tiene como enfoque el tratamiento de los cuatro elementos naturales: fuego, tierra, aire, agua y viento, resultando en impresionantes intervenciones artísticas y en una compleja relación entre paisaje y medio natural. Además de explorar esta relación, “la creatividad de Voth siempre ha estado caracterizada por el deseo de investigar las relaciones elementales en la naturaleza y sus conexiones fundamentales con el hombre”.<sup>129</sup>

Voth ha realizado instalaciones y esculturas con una visión muy particular y lo ha hecho a su propio riesgo y con gran tenacidad y persistencia, entre éstas se encuentran los trabajos “más impresionantes de Voth tales como el sensacional viaje en balsa *Viaje al mar* en el Rin en 1978, la acción en 1981 *Bote de piedra* en el IJsselmeer en Países Bajos y *Escalera al cielo*, que el artista construyó en 1985-1987 en las franjas del desierto marroquí. Él aun vive ahí durante los meses de invierno”.<sup>130</sup>

El artista es consciente de la similitud de su obra con el Land Art al expresar “cuando trabajo en el medio natural, ciertamente me veo a mí mismo como trabajando en la tradición del Land Art. El escultor americano Michael Heizer es probablemente la persona cuyo trabajo está más cercano al mío”.<sup>131</sup>

Hannsjörg Voth recurre mayormente al desierto para realizar sus obras ya que el paisaje de Europa Central está siendo altamente usado y no quedan espacios naturales que intervenir.

---

<sup>129</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 56.

<sup>130</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 56.

<sup>131</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 62.

“Otra posibilidad es trabajar en países donde el medio natural no ha sido desarrollado al mismo grado que ha sido en Europa Central. El desierto marroquí es un ejemplo de ello.

Mi trabajo también tiene ha tenido que ver muy claramente con escapar de la gente. Hoy en día la gente no parece ser capaz de abordar la naturaleza con respeto”.<sup>132</sup>

Las ideas de Voth siempre surgen de una idea y una motivación personal, pero para hacer posible la realización de sus obras este artista necesita la colaboración de un equipo de personas y lo hace integrando a la población local del lugar donde esté trabajando en un momento determinado. Esto es fundamental para el resultado final de sus intervenciones y revela la dimensión social que implican sus trabajos.



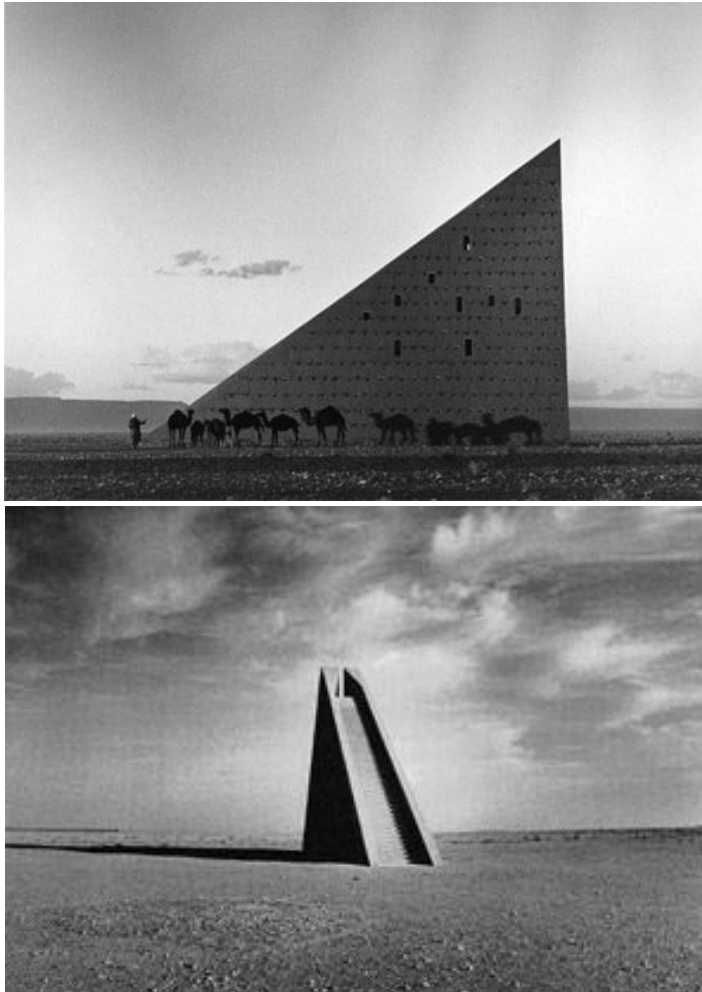
*Viaje al mar.* El recorrido empezó en el río Rin, en la ciudad de Ludwigshafen el 30 de mayo y terminó en Mar del Norte cerca de Rotterdam el 5 de junio de 1978.

Fuente:[http://www.hannsjoerg-voth.de/02\\_reise\\_ins\\_meer.html](http://www.hannsjoerg-voth.de/02_reise_ins_meer.html)

---

<sup>132</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 62.





*Escalera al cielo*. Marruecos, 1980-1987.

Fuente:[http://www.hannsjoerg-voth.de/05\\_himmelstreppe.html](http://www.hannsjoerg-voth.de/05_himmelstreppe.html)

### Principales obras

#### *Escalera al cielo*

Esta construcción triangular se localiza en la llanura de Marha, en el sur de Marruecos, y consiste en una estructura realizada con la tradición de construcción de arcilla en Marruecos que se ha mantenido vigente hasta hoy, por lo tanto han sido artesanos locales los que han contribuido a erigir la obra.

“La parte baja del triángulo mide 23 metros y tiene una altura de 16 metros. La hipotenusa es de 28 metros y la escalera es de 52 escalones.

El lado delantero del triángulo es 6.80 metros de ancho en la base y se estrecha hacia la punta de 3.60 metros. Los 52 pasos [de la escalera] conducen a una plataforma que está a cuatro pies por debajo de la parte superior del edificio. Desde este nivel se puede llegar a conectar dos espacios subterráneos”.<sup>133</sup>

Esta escultura también tiene un aspecto funcional ya que contiene zonas que pueden habitarse sirviendo como espacio para vivir, trabajar y dormir que Voth habita varios meses al año. Esta escultura/casa destaca en el entorno de esta llanura, marcando este lugar que aparenta ser una infinita extensión del desierto.

“No representa, sino que redefine su ubicación. Se asemeja a las grandes estructuras arcaicas de calendario, los escalones, que parecen conducir a una distancia infinita, simbolizan el vínculo entre la finitud de las cosas terrenales y la infinitud del cosmos”.<sup>134</sup>

<sup>133</sup> [http://www.hannsjoerg-voth.de/05\\_himmelstreppe.html](http://www.hannsjoerg-voth.de/05_himmelstreppe.html)

<sup>134</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 58.

*Barco de piedra*

Voth erigió este barco de duración temporal con la intención de vivir en el mar por un año y cincelar un bote de piedra de cuatro metros de largo. Este barco fue el contenedor del bote y refugio del artista mientras lo construía.

La estructura de este *refugio* es una pirámide elaborada en madera la cual descansa sobre una plataforma de 14 x 14 metros que fue colocada sobre nueve troncos de árboles enclavados en el mar que desempeñaron la función de pilotes.

El edificio, que se eleva 3.50 metros por encima del nivel del agua, es accesible “sólo por barco y por una escalera de hierro. Dentro de la pirámide está una piedra oscura de 70 x 100 x 400 cm de tamaño, que está montada en una zona central de 8 x 8 metros sobre tablones. Además, en este espacio hay una tabla en forma de U para diez personas. La habitación está rodeada por una zona residencial.

Después de terminar el trabajo en la barca de piedra, el edificio estuvo a disposición del público interesado por un tiempo limitado”.<sup>135</sup>

“Los cimientos de la estructura fueron destruidos por la deriva del hielo en enero de 1982. El barco se hundió hasta el fondo del mar”.<sup>136</sup>

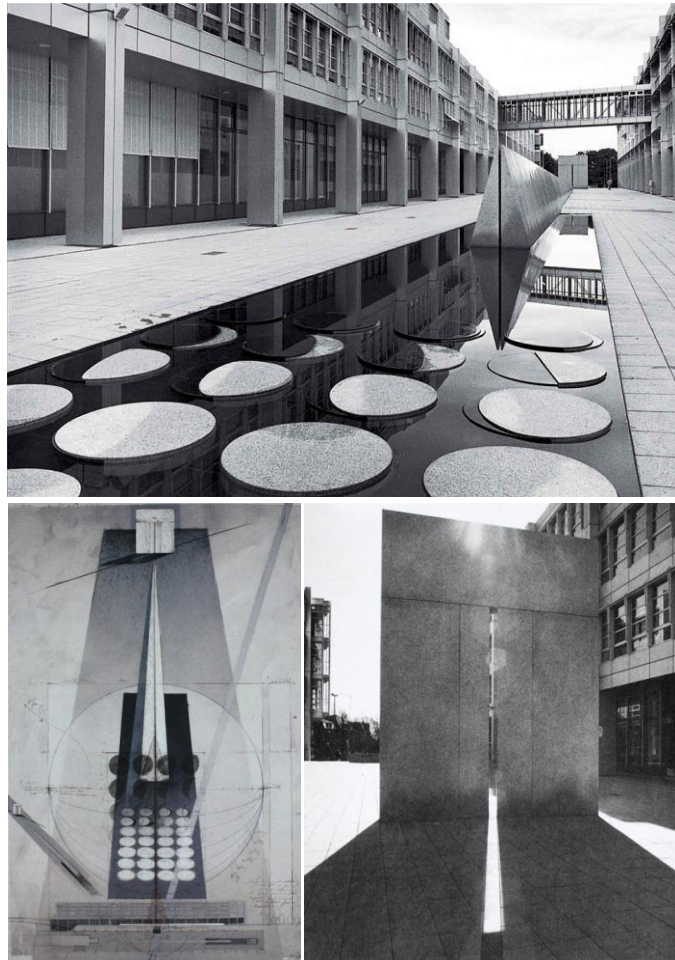


*Bote de piedra*. IJsselmeer, Rotterdam, 1978-1981.

Fuente: [http://www.hannsjoerg-voth.de/03\\_boot\\_au\\_stein.html](http://www.hannsjoerg-voth.de/03_boot_au_stein.html)

<sup>135</sup> [http://www.hannsjoerg-voth.de/03\\_boot\\_au\\_stein.html](http://www.hannsjoerg-voth.de/03_boot_au_stein.html)

<sup>136</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 63.



*Entre la puerta del sol y la plaza de la luna. Munich, 1992.*  
Fuente: WEILACHER, Udo. *Entre arquitectura del paisaje y Land Art*. p. 66.

### *Entre la puerta del sol y la plaza de la luna*

Esta fue la primera intervención de Hannsjörg Voth en un espacio público y fue llevada a cabo en el edificio de la Oficina Europea de Patentes en Munich. Esta obra se concibió para ser un espacio que el transeúnte pudiera experimentar y que invita a relajarse y dar un paseo.

“La *Puerta del sol* se construyó en granito claro y tiene unas medidas de 4.60 x 4.00 x 0.40 metros. En el medio real del día proyecta su luz a través de una abertura estrecha en la línea del meridiano del elemento de granito negro. Por otro lado, la *Plaza de la luna* es una cuenca de agua de 34 metros de longitud, 4 metros de ancho y 15 centímetros de profundidad, la cual contiene 28 losas circulares de granito que representan las fases de la luna. La *Puerta del sol* y la *Plaza de la luna* están enlazadas por una cresta de piedra, a través de la cual el agua fluye”.<sup>137</sup>

Por su primer trabajo en un contexto urbano, Voth era consciente del riesgo que estaba tomando ya que implicaba el manejo de una escala adecuada, consciencia del espacio y proporciones arquitectónicas. “Empecé con un modelo con el fin de conseguir una idea de la situación y de las proporciones. Siempre tuve a las personas en mente, personas moviéndose alrededor de un espacio público. Tuve que respetar a las personas ya que aquí los transeúntes no tienen, en contraste con mis primeras obras, la libertad de decidir si quieren entrar en contacto con mi trabajo o no. Estas consideraciones tuvieron que ser repetidas una y otra vez para prevenir que las dimensiones de mi escultura se convirtieran en excesivas para las personas”.<sup>138</sup>

<sup>137</sup> [http://www.hannsjoerg-voth.de/07\\_sonnenor.html](http://www.hannsjoerg-voth.de/07_sonnenor.html)

<sup>138</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 65.

#### 4.1.2 IAN HAMILTON FINLAY

Este artista escocés nacido en 1925, tiene una compleja e inusual forma de expresión que abarca especialidades tan diversas como filosofía, historia, poesía, jardinería y diseño del paisaje, siendo de principal interés para este trabajo sus obras de “poesía de concreto” que realiza para su posterior colocación tanto en jardines como en exhibiciones dentro de espacios interiores. Es un artista que a lo largo de su obra “ha reconocido siempre el poder del lenguaje y el arte para dar forma a nuestras percepciones del mundo e incluso para incitar a la acción”.<sup>139</sup>

En su obra podemos apreciar el lenguaje y las características formales del neoclásico, pero la obra de Finlay “está lejos de ser una imitación superficialmente estética de formas clásicas, sino que es la consecuencia de su programa “Rearme Neoclásico”, que se remonta a 1978 y que él considera que son cruciales en vista del serio decline general de nuestros valores culturales. Para Finlay la tradición clásica es esencial ya que está basada en la convicción de que el hombre como un ser cultural no podrá someterse a la naturaleza salvaje. En un sentido figurativo, este nombre es sinónimo de oposición a la superficialidad de moda de gran parte del arte actual”.<sup>140</sup>

Con sus intervenciones paisajísticas-poéticas Finlay le da un nuevo significado al paisaje al transformarlo en contenedor de poesías destinadas a crear asociaciones e interpretaciones por parte del visitante. “Finlay rechaza el adoctrinamiento intelectual y no obliga al visitante a entrar en diálogo con sus obras; él meramente ofrece una posibilidad para la reflexión crítica”.<sup>141</sup>



Ian Hamilton Finlay. Bahamas 1925-Escocia 2006.

Fuente:<http://www.guardian.co.uk/culture/video/2012/sep/03/ian-hamilton-finlay-little-sparta-video>

<sup>139</sup> [http://www.ianhamiltonfinlay.com/ian\\_hamilton\\_finlay.html](http://www.ianhamiltonfinlay.com/ian_hamilton_finlay.html)

<sup>140</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 87.

<sup>141</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 88.



*El orden del presente es el desorden del futuro SAINT-JUST* (con Nicholas Sloan), 1983.

Fuentes: <http://latablagardenias.blogspot.com.es/2013/02/little-sparta-el-jardin-de-ian-hamilton.html>



*Apolo terrorista* (con Alexander Stoddart), 1988.

Fuentes: <http://tomclarkblog.blogspot.com.es/2012/05/revolutio-nary-arcadia.html>

## Principal obra

### *Pequeña Esparta*

Esta obra se inserta en la propiedad de Finlay que se encuentra cerca de las Colinas Pentland, en Escocia, y se compone de un gran jardín de 2 hectáreas en el cual se insertan una serie de escultoras sobre las cuales se graban las palabras de Finlay.

Este poeta se trasladó a dicha propiedad junto a su familia en 1966 por necesidades económicas, y sin ningún conocimiento sobre jardinería y paisajismo, el artista explica que “una vez que inicié con el jardín me sobrecogió una especie de visión. [...] Fue como algo fuera de mí que entró en mí y fue muy apasionante. La idea de colocar artefactos en el paisaje pareció complementar mi interés en la poesía de concreto”.<sup>142</sup>

Ya a principios de los 70's este jardín estaba tomando forma, pero no fue hasta que el arquitecto Jürgen Brenner visitó la propiedad y le ofreció su colaboración a Finlay, que *Pequeña Esparta* empezó a planificarse con un criterio más definido. Así, junto a su amigo Ron Costley, Finlay empezó a diseñar las obras que iban a poblar el extenso jardín que solo contaba con un árbol al principio.

Poco a poco Finlay empezó a intervenir en el jardín, “añadía cosas siempre que podía encontrar el dinero. El jardín procedió como una serie de lo que yo llamo esquinas y pequeñas áreas. Usualmente cada pequeña área tiene un artefacto, que reina como una especie de deidad o espíritu que preside el lugar. El artefacto a veces era pequeño, pero tenía un rol que jugar en la composición. Mi entendimiento es que la obra no es el artefacto, la obra es toda la

<sup>142</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 93.

composición”.<sup>143</sup> Estos “artefactos” muchas veces son esculturas (que Finlay realiza en colaboración con escultores) y otras veces son frases talladas en piezas de madera, piedra o mármol.

Así, *Pequeña Esparta* ha resultado en un extraordinario lugar que en cada esquina o pequeña área ofrece una frase poética o filosófica que invita a la reflexión. Por otro lado, este gran jardín se caracteriza por un elaborado trabajo paisajístico que convierte este patio de 2 hectáreas en un jardín cargado de ambientes acuáticos o terrestres con una gran diversidad de árboles y flores, espacios cargados de armonía que atrapan al espectador que llega allí a explorar este inusual lugar.

Sin embargo, las frases filosóficas y poéticas de Finlay pueden no ser del entendimiento del público general, siendo algunas comprensibles solo para filósofos como Finlay o personas muy letradas. A esta dialéctica el artista responde “Es solo los intelectuales que tienen problemas con el jardín. Te aseguro que muchas de las personas comunes que visitan mi jardín [...] nunca tienen ninguna dificultad porque lo que no entienden solo lo dejan. La gente va a los jardines esperando ser complacida. No es lo mismo que ir a una exposición. [...] El lenguaje de mi jardín está en un nivel muy democrático, es extremadamente accesible”.



*Jardín templo y Templo piscina.*

Fuente:[http://landschaftsdesign.files.wordpress.com/2010/06/little\\_sparta1\\_original.jpg](http://landschaftsdesign.files.wordpress.com/2010/06/little_sparta1_original.jpg)



*Cuando el viento sopla venera el sonido.*

Fuente:<http://www.flickr.com/groups/1658082@N20/pool/?view=lg>

<sup>143</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 93.



Lago



Columna de Arcadia



La contemplación de la muerte es un oscuro paseo de melancolía



Reloj del sol de cuatro estaciones



Pintoresco



Ohka

Fuente de todas las figuras: <http://www.flickr.com/groups/1658082@N20/pool/?view=lg>

### 4.1.3 HERMAN PRIGANN

Prigann es un artista alemán que reúne una serie de disciplinas en su formación que lo llevaron a desarrollar trabajos de diversa índole y en los cuales se pueden encontrar patrones que trazan conexiones entre seres humanos, lugares e ideas del pasado, presente y futuro. “Después de estudiar pintura y planificación urbana en los años sesenta, [...] ha organizado *happenings* e instalaciones críticas de la sociedad, ha dirigido obras de teatro en radio, ha realizado esculturas en el espacio abierto, ha pintado, escrito y [ha asumido] un intenso diálogo teórico y artístico con paisajes alterados”.<sup>144</sup>

“A partir de la mitad de los años ochenta, el interés de Herman Prigann cada vez más se inclinó hacia una preocupación por temas como naturaleza, percepción, metamorfosis, y encontró expresión en su arte paisajístico, primero en conexión con *Art in Nature*, después, en su transformación artística de antiguos lugares industriales”.<sup>145</sup>

En esos paisajes que habían sufrido fuertes intervenciones industriales, similar al enfoque de Robert Smithson, Prigann buscaba “rescatar” dichos lugares a través del arte con la idea de una ecología estética. Pero a diferencia de los primeros trabajos realizados en el Land Art que evitaban en gran medida el contacto directo con la sociedad, a este artista le preocupaba la parte humana de las intervenciones y la gente tenía un lugar tan importante como la obra misma. Así, mantuvo un discurso social activo a través de su obra y el logro de sus objetivos se le facilitaba gracias a su habilidad de lograr que todas las partes interesadas se involucraran en sus proyectos y apoyaran su visión.

---

<sup>144</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 173.

<sup>145</sup> <http://hermanprigann.wordpress.com/about/>



Herman Prigann. Recklinghausen, 1942-Portals Nous, 2008.  
Fuente: <http://www.circoru.org/BUFFET/?cat=24>

“Lejos de evitar contacto con políticos, científicos, planificadores, ingenieros y otras partes interesadas, él ha preferido entrar en un diálogo constructivo con ellos, independientemente del hecho de que los expertos han puesto reiteradamente en duda su competencia y su autoridad”.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 174





*La pirámide de la quema. Viena, 1985.*

Fuente: Dossier *Herman Prigann, obras de arte*. p. 26. Disponible en: <http://hermanprigann.wordpress.com/category/landscape-art/>

En 1990 Prigann crea un programa interdisciplinario llamado “Terra Nova” cuya base es la fusión de ideologías entre arte, paisaje y responsabilidad o colaboración social para hacer posibles mejores intervenciones en el medio natural. Terra Nova ha servido tanto de plataforma para discusiones interdisciplinarias como medio de incentivo a la realización de proyectos experimentales en el ambiente. El objetivo de este interesante programa es “lograr el reciclaje estético y ecológico de las partes quebrantadas del paisaje. Terra Nova nació de la comprensión de que la sociedad reprime en gran parte la responsabilidad que tiene por el estado actual del medio ambiente natural. Prigann se preocupa por nada menos que una redefinición de nuestra comprensión de la naturaleza y el paisaje y el desarrollo de una conciencia estética de la “belleza” en la naturaleza, que acepta los rastros de la destrucción como testimonio de actos culturales. Sin limitarse al tratamiento cosmético y superficial, el artista no solo trata de lograr la restauración y recultivación de entornos destruidos. También quiere dar a las personas directamente afectadas el prospecto de nuevos empleos y de un entorno en el que valga la pena vivir”.<sup>147</sup>

“Las estructuras del paisaje que forman, deforman, animan o contraen y desperdician la vida de sus ocupantes prueba el hecho de que no estamos sólo enredados en expediente e historia, sino también en los escenarios del arte del paisaje, que no solamente produce un aspecto más bello, sino que utiliza el paisaje destruido para un nuevo espacio de experiencia, o retrata a través de objetos y lugares de interés cultural en el paisaje cultural el diálogo entre arte y naturaleza”.<sup>148</sup>

<sup>147</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 174.

<sup>148</sup> PRIGANN, Herman. “Pensamientos sobre ‘Arte en la naturaleza’”. *IO* (Verano 1998) p. 5 de 6.

## Principales obras

### *Círculo de la memoria*

Este círculo, con un área de 70 metros de diámetro, está rodeado de una pared de viejos árboles muertos y tiene una altura de 4 a 5 metros. En esta pared se encuentran 4 pasajes que dan hacia “los cuatro puntos cardinales, con cuatro grandes losas de granito - marcado - de la región. Estas piedras de texto representan estos cinco conceptos: FAUNA - FLORA - AER - AQUA - y en el medio del círculo - TERRA. El círculo se plantó con varias rosas silvestres, arbustos de zarzamora y frambuesa y madreSelva”.<sup>149</sup>

“El significado del círculo es obvio: forma un símbolo arquetípico de unidad, abarcando la cicatriz que la frontera ha dejado. El uso de árboles muertos es un recordatorio del hecho de que nuestros árboles y bosques están muriendo. Pero el concepto de la decadencia gradual de la escultura mientras se cubre cada vez más con rosas es un signo positivo: decadencia y crecimiento, entropía y evolución son procesos de la vida inseparablemente entrelazados. El espacio circular también evoca la imagen de un espacio ritual de asamblea, y quizás hay quienes descubrirán estas deliberadas asociaciones en un encuentro al azar con este sitio. [...] Herman Prigann es bien consciente de que el arte nunca cambia la mente directamente, sino que solo puede proveer la chispa que inicia tal cambio. El hecho radica en que incluso mientras estaba aún en proceso de ser realizado, el *Círculo de la memoria* llevó al debate público sobre ecología, arte, política e historia”.<sup>150</sup>

<sup>149</sup> Dossier *Herman Prigann, obras de arte*. p. 20. Disponible en: <http://hermanprigann.wordpress.com/category/landscape-art/>

<sup>150</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 175.



Vista aérea de *Círculo de la memoria*. Antigua frontera entre las dos Alemanias, 1992-1993. Fuente: <http://www.harzinfo.de/natur/gruenes-band/kunst-am-gruenen-band.html>



*Círculo de la memoria*. Antigua frontera entre las dos Alemanias, 1992-1993. Fuente: <http://www.panorama.com/photo/23166553>



Bosquejo de Prigann y vistas del *Círculo de la memoria*. Antigua frontera entre las dos Alemanias, 1992-1993.

Fuente: Dossier *Herman Prigann, obras de arte*. p. 23. Disponible en: <http://hermanprigann.wordpress.com/category/landscape-art/>

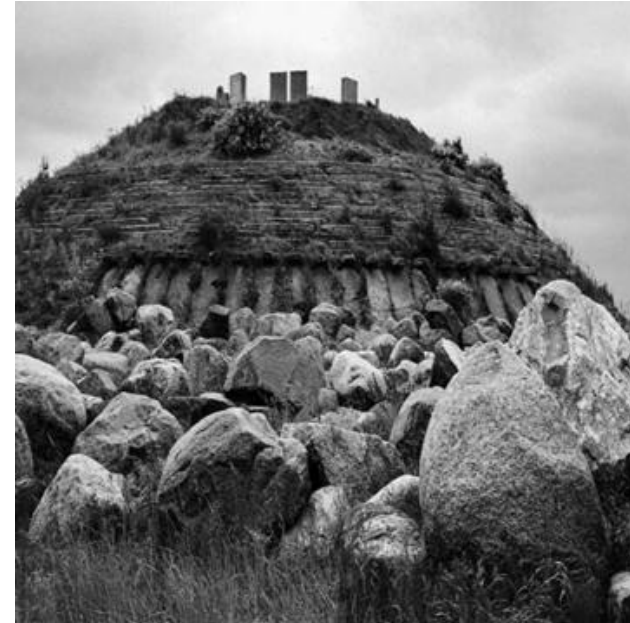
### *La rampa amarilla*

Esta rampa de 220 metros de longitud, que se encuentra en una antigua cantera, fue construida de la tierra y otros materiales como granito, cantos rodados y grandes losas de concreto que fueron usadas previamente para proveer caminos temporales para la industria minera.

“La parte frontal del cono está construida como una pirámide escalonada. Vista desde ciertos ángulos, evoca los observatorios construidos por las civilizaciones antiguas”.<sup>151</sup> Sus laderas fueron plantadas con aulagas amarillas y otras plantas florales que aparecen solo durante la época de floración.

En la parte más alta de la rampa se erige una estructura que evoca las estructuras de antiguos calendarios, Prigann la realizó bajo la idea de “interacción entre el proceso del tiempo en las antiguas minas de carbón, que era controlado por medios técnicos, y el proceso natural del tiempo. [...] Yo uso materiales contemporáneos para crear un lugar que evoque una cultura que se manifestó en esta área en una amplia variedad de formas hace alrededor de quince mil años. Esta región estaba relativamente densamente poblada durante el Mesolítico. Es por eso que yo he usado deliberadamente estas asociaciones.

Por otro lado, el final de la rampa es el punto de cruce desde el espacio abierto expuesto hasta el espacio interior cerrado [de la estructura levantada allí], que visto desde fuera de nuevo actúa como un signo muy visible. Esto crea un contexto de significado y un espacio poético”.<sup>152</sup>



*La rampa amarilla*. Mina cerca de Cottbus, 1993-1995.  
Fuente: <http://hermanprigann.wordpress.com/page/2/>

<sup>151</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 186.

<sup>152</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 186.



*La rampa amarilla*. Mina cerca de Cottbus, 1993-1995.

Fuente: Dossier *Herman Prigann, obras de arte*. p. 17-18. Disponible en: <http://hermanprigann.wordpress.com/category/landscape-art/>

#### 4.1.4 MARTHA SCHWARTZ

Como arquitecta paisajista Schwartz se destaca entre los demás diseñadores por tener un sello particular en su obra, un estilo de diseño muy propio que ha levantado diversas opiniones tanto en contra como a favor de su trabajo.

Schwartz “ha alimentado la discusión en la relación entre arquitectura paisajística y arte visual en una forma que ha sido incomparable en los últimos años”<sup>153</sup> y defiende firmemente su postura de que el paisajismo es una forma independiente de arte y que el mismo necesita un giro que provoque una renovación en los estándares de diseño establecidos a lo largo del tiempo.

La obra de esta diseñadora, de naturaleza experimental, es influenciada por los fenómenos y el caos visual que tienen lugar en el espacio exterior; su inventiva no conoce límites cuando se trata de hacer uso del color, que muchos tildan de “chillones”, y de materiales como rocas de color, azulejos de colores y flores plásticas. Las características más notorias en su trabajo son “colores brillantes, humor irreverente, imaginación desenfadada, materiales inusuales, un rango limitado de plantas, escala surrealista de objetos, [estos elementos] son una fuente continua de deleite y sorpresa, y mitiga contra los valores más convencionales de diseño que ella muestra en su obra: rigor, practicidad y metodología ordenada. Pero al mismo tiempo el sentido de diversión es una faceta esencial de la obra de Schwartz, esto no debe enmascarar la seriedad del control de su intención artística, y las bases prácticas para su diseño”.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 205.

<sup>154</sup> RICHARDSON, Tim. *Los paisajes y jardines vanguardistas de Martha Schwartz*. Nueva York: Thames & Hudson Inc., 2004. p. 6.



Martha Schwartz. Estados Unidos, 1950.

Fuente: <http://landscapeisaydemir.blogspot.com.es/2011/04/martha-schwartz.html>

“Ella crea espacios muy individuales de experiencia y desafía abiertamente al espectador a repensar sus propios estándares de valores establecidos”.<sup>155</sup>

En el ecléctico y osado estilo de Martha Schwartz se puede rastrear su preferencia e influencia por corrientes artísticas como Arte Pop, Arte Minimalista y Land Art. “Mientras los artistas del Land Art estaban activos principalmente en áreas bien lejos de las ciudades, la joven arquitecta paisajista había buscado deliberadamente el reto de las ciudades y estaba tratando de regresar las ideas de interacción e intervención del Land Art a la complejidad urbana”.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 212.

<sup>156</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 206.



Residencia Davis. Texas, 1996.

Fuente: [http://www.marthaschwartz.com/projects/residential\\_davis.php#](http://www.marthaschwartz.com/projects/residential_davis.php#)

Ante la polémica que levantan sus diseños, Schwartz es indiferente hacia los estrictos lineamientos sociales y ecológicos que le imponen su profesión, apostando por la realización de espacios exteriores funcionales, significativos y diferentes que la gente pueda experimentar.

“La contribución única de Schwartz es introducir un elemento conceptual o psíquico como el núcleo de su filosofía de diseño: una sola idea basada en la historia del sitio (humana y ecológica), su contexto y su uso previsto, que es extrapolado para tomar parte en cada aspecto del diseño. El resultado es usualmente mucho más complejo, simbólicamente y visualmente, que esta primera premisa, pero el concepto sin embargo sigue siendo una presencia constante. [...] Como una artista visionaria buscando una respuesta honesta a los ambientes al aire libre, Schwartz ha ideado un vocabulario de diseño

(literal, visual y simbólico) que está basado en lo que ella ve como la necesidad y aspiraciones de los seres humanos antes que un vago concepto de naturaleza”.<sup>157</sup>

Gracias a la frescura y atrevimiento de las propuestas de Schwartz, ésta es considerada como una arquitecta paisajista que ha sido capaz de establecer nuevos elementos y líneas de diseño en el paisajismo, una profesión que está buscando una nueva identidad. Pero este sello distintivo de Martha Schwartz también tiene sus contras ya que “por un lado, hay una admiración por la frescura americana y voluntad de experimentar, pero por otro lado hay una creencia generalizada de que esta clase de arte del jardín contemporáneo solo puede ser realizado en Estados Unidos, donde las personas están acostumbrados a lo llamativo del ‘Diseño Disney’”.<sup>158</sup> “[Además] este ‘estímulo para el corazón, mente y alma’ está en peligro de alcanzar rápidamente un punto de saturación por el uso demasiado unilateral de las técnicas de provocación”.<sup>159</sup>

“Nosotros, como arquitectos del paisaje, estábamos limitados en nuestra visión en cuanto a lo que podría ser la arquitectura paisajista, y nuestra propia falta de imaginación y valentía ha amortiguado nuestra profesión”.<sup>160</sup>

<sup>157</sup> RICHARDSON, Tim. ob. cit. p. 8.

<sup>158</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 216.

<sup>159</sup> WEILACHER, Udo. ob. cit. p. 214.

<sup>160</sup> BOLES, Daralice. “P/A Perfil. Peter Walker y Martha Schwartz”. *Arquitectura Progresiva*, (Julio 1989) p. 56.

## Principales obras

### *Jardín de panecillos*

Este jardín fue el primer trabajo de Schwartz, una instalación de arte que ésta decidió realizar a modo de broma en el jardín frontal de su vivienda en Boston. Y ciertamente la intervención está cargada de humor al ser los panecillos el elemento distintivo de esta obra. El color se hace presente a través de la conjunción del verde de los arbustos y el púrpura de las gravas de colores que cubrían el suelo.

Esta pequeña intervención temporal bien podría tildarse de trivial, pero representó el empuje de Schwartz en el mundo del paisajismo y el curso de su obra futura. Martha Schwartz expresa “ahora me doy cuenta que este pequeño proyecto fue un poderoso y suertudo primer paso en mi profesión”<sup>161</sup> y ciertamente lo fue ya que empezó a dar una idea de lo que luego se convirtió en el sello Schwartz.

El jardín se creó en 1979, en el inicio del progreso en los medios de comunicación y del principio de la era de la comunicación, hecho que contribuyó directamente a difundir y a dar conocer el *Jardín de panecillos* a través de sus fotografías que se estuvieron presentes en diversos medios. “Esa era la primera vez que una obra de paisajismo había sido impulsada al estrellato (o infamia) casi en su totalidad a través del poder de una imagen y los medios. El jardín marcó el inicio del aumento en visibilidad de la arquitectura del paisaje, y creo que estimuló a muchos diseñadores jóvenes a pensar en la arquitectura del paisaje como un apasionante campo del diseño”.<sup>162</sup>

<sup>161</sup> RICHARDSON, Tim. ob. cit. p. 21.

<sup>162</sup> RICHARDSON, Tim. “*Jardín de panecillos* revisitado por Martha Schwartz”. En: ob. cit. p. 27.



*Jardín de panecillos*. Boston, 1979.

Fuente:[http://www.marthaschwartz.com/projects/art\\_commissions\\_bagelgarden.php#](http://www.marthaschwartz.com/projects/art_commissions_bagelgarden.php#)





*Mejoras Plaza HUD. Washington, DC, 1998.*

Fuente: <http://www.asla.org/guide/site.aspx?id=35775>

### *Mejoras Plaza HUD*

La plaza del edificio HUD (Departamento de Vivienda y Desarrollo Urbano) tiene una extensión de 2.4 hectáreas y no contaba con árboles o amenidades públicas. Esta plaza, que en vez de sumarle al edificio le restaba, era prácticamente inutilizable para los 4,800 empleados de HUD. “El objetivo de HDU para la plaza era reactivarla por la puesta en marcha de un nuevo diseño que también expresaría la misión de la agencia de crear espacios habitables para las personas”.<sup>163</sup>

La idea para este proyecto partió de un esquema que hacía alusión a un jardín flotante de formas circulares que se apoyaban sobre finos soportes de metal y se repetían a lo largo de toda la plaza, estas estructuras contrastarían con el fuerte lenguaje de seriedad que transmite el edificio. Estos círculos fueron ideados para que al anochecer emitieran luces de color azul cobalto, bermellón y un brillante amarillo anaranjado pero estas luces de colores fueron suprimidas del proyecto más adelante y se sustituyeron por luz blanca.

La plaza es transformada a través de una cubierta con patrones que cubría el suelo, una serie de jardineras de hormigón contenían césped y las cubiertas en forma de anillo, las cuales se levantan a 14 metros del suelo. “Ya que esta plaza está construida sobre un garaje subterráneo, las marquesinas también proporcionan sombra y protección visual de las oficinas, más en una plaza que no fue diseñada para soportar el suelo requerido para árboles”.<sup>164</sup>

<sup>163</sup> RICHARDSON, Tim. ob. cit. p. 49.

<sup>164</sup> RICHARDSON, Tim. ob. cit. p. 49.

### *Jardín de empalme en el Instituto Whitehead*

Este jardín es uno de los trabajos de arte más polémicos de Martha Schwartz por la solución que ésta optó proporcionar ante el encargo que le fue realizado por el Instituto Whitehead localizado en Cambridge. La obra se inserta en la azotea del edificio que mide 7.6 por 10.7 metros, que anterior a la intervención de Schwartz constituía un espacio sin vida ni atractivo, un lugar oscuro e inhóspito que era pasado por alto por un salón de clases y un salón de la facultad, este salón tenía acceso al patio lo que hacía que tuviera potencial para convertirse en un espacio para almorzar.

“Para este encargo, todos lo querían verde y lo querían rápidamente. Pero la estructura no era suficientemente fuerte para un suelo [...] y no había ni siquiera un suministro de agua. Ningún dinero fue asignado para mantener un jardín, [...] todos queremos ver el verde pero no queremos gastar dinero en ello. Este jardín fue una furiosa respuesta a eso. Fue ‘si quieres verde y no quieres pagar por ello, aquí lo tienes’”.<sup>165</sup> Y la solución fue un jardín de arbustos plásticos totalmente verde dividido en dos partes, cada una haciendo remembranza a un estilo diferente de jardín.

Por un lado tenemos el diseño que evoca a los jardines franceses, con setos recortados que funcionan como asientos, que son de acero laminado cubiertos de césped artificial, plantas coníferas y flores. Por otro lado tenemos la semejanza de un jardín zen con extensiones de grava verde rastrillada y plantas que cuelgan del muro pintado de verde que rodea este espacio.

Sin duda, este jardín se trata de una obra que ha levantado múltiples opiniones pero la artista se defiende y mantiene su versión de que el encargo fue un jardín rápido, barato y verde, y ciertamente eso hizo.

<sup>165</sup> RICHARDSON, Tim. ob. cit. p. 49.



*Jardín de empalme en el Instituto Whitehead. Cambridge, 1986.*  
Fuente: [http://www.marthaschwartz.com/projects/art\\_commissions\\_whitehead.php#](http://www.marthaschwartz.com/projects/art_commissions_whitehead.php#)



Plaza Jacob Javits. Nueva York, 1996.

Fuente:[http://www.marthaschwartz.com/projects/civic\\_institutional\\_javits.php#](http://www.marthaschwartz.com/projects/civic_institutional_javits.php#)

### *Plaza Jacob Javits*

Esta plaza anteriormente estaba ocupada con una gran escultura de metal arqueada de Richard Serra, la cual desapareció cuando toda la plaza fue demolida para reparar el garaje subterráneo. Se aprovechó esta oportunidad para revitalizar la plaza y le fue encargado a Martha Schwartz el nuevo diseño. El enfoque de Schwartz en esta intervención fue hacia la gente y el rol que el arte público debía desempeñar para los usuarios, un arte que fuera de la mano con la funcionalidad.

La propuesta fue proveer un práctico, animado y acogedor espacio para sentarse que invitara a los trabajadores y transeúntes de la zona a utilizar el espacio. El diseño de la plaza consiste en un extenso banco de parque de líneas curvas de un llamativo color verde y está orientado tanto al uso individual como al uso de grupos, además cuenta con montículos de césped que exudan niebla en los días de calor y despiden una luz verde en la noche.

Los usuarios de la plaza solicitaban la inclusión de árboles en ella, pero no era posible por las limitaciones de peso que tenía el lugar y “en vez de eso, Schwartz realizó un definitivo plan de asientos para una plaza. Las líneas sinuosas son dobles hileras de bancos corridos que fluyen a lo largo de la plaza”.<sup>166</sup>

Anteriormente la plaza tenía unas jardineras y una fuente que no permitían la integración de las personas con la escena urbana de Nueva York, “con ellos ahí, no podías ver la calle. Ahora, la gente pude ser parte de la escena de la calle otra vez”<sup>167</sup> afirma Schwartz.

<sup>166</sup> RICHARDSON, Tim. ob. cit. p. 173.

<sup>167</sup> RICHARDSON, Tim. ob. cit. p. 170.



Proyecto reciente: *Plaza del Gran Canal*. Dublín, 2007. Es el mayor espacio abierto público en el área portuaria de Dublín. La plaza está cruzada por senderos estrechos que permiten moverse a través de ella en cualquier dirección posible a la vez que contiene grandes actividades como comercio o ferias. Fuente: <http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/04/09/grand-canal-square-martha-schwartz-partners/>

arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior.  
**4.2** espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado  
r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 4.2 ARTISTAS RELEVANTES: 2000-ACTUALIDAD

#### 4.2.1 MARJA HAKALA

Marja es una artista visual de Finlandia que ha desarrollado un interesante trabajo con elementos de la naturaleza creando instalaciones en espacios interiores así como en exteriores directamente sobre la naturaleza en bosques, acantilados, árboles, entre otros. En su trabajo se pueden apreciar influencias o semejanzas con la obra de Nils Udo cuando realiza sus instalaciones de forma sutil y respetuosa en la naturaleza y con la obra de Andy Goldsworthy cuando crea obras de mayor escala con elementos naturales como ramas secas, por ejemplo.

“La naturaleza nos da vida y energía, oportunidades para la oración meditativa silenciosa o experiencias increíbles de belleza. Si destruimos la naturaleza, nos destruiremos”.<sup>168</sup>



Marja Hakala.

Fuente:[http://www.yrttimaa.fi/?category\\_name=artists&paged=12](http://www.yrttimaa.fi/?category_name=artists&paged=12)

---

<sup>168</sup> <http://www.marjahakala.net/index.htm>



*Idea de un sueño*. Río Jämsä, Finlandia, 2008.  
Fuente: <http://www.mariahakala.net/index.htm>

### Principales obras

#### *Idea de un sueño*

“El río de Jämsä es importante en esta ciudad de la zona central de Finlandia. Quería hacer una obra que estuviera relacionada con el río y el transporte para una exposición llamada “Entre Puentes”. En los sueños, puedes viajar a lugares que no existen. En el barco de los sueños, puedes viajar a cualquier parte” expresa Hakala.<sup>169</sup>



<sup>169</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. *Star landscape architects: Las estrellas del paisajismo y del Land Art*. Barcelona: Loft Publications, 2010. p. 378.

### *El pasillo de los deseos*

Este proyecto está cargado de fantasía, optimismo e incluso de un toque infantil. Marja inserta un arco realizado con ramas de mimbre en el parque fluvial del río Jämsä. El arco tiene unas medidas de “16.70 m de longitud, 1.70 m de ancho, 2.80 m de alto”<sup>170</sup> y en la parte superior está cubierto de cintas de colores y pequeñas hojas que cuelgan y se mueven al compás del viento.

“Las hojas están escritas con palabras que representan las cosas que a menudo las personas quieren tales como el amor, la salud, la riqueza, la bondad, la belleza, la alegría, la felicidad, serenidad, armonía, etc.

El corredor en forma de arco consiste en un callejón de los deseos. Al caminar a través de él se puede imaginar si los deseos de uno mismo o cuestiones incluso más importantes puedan ocurrir. Cualquiera que camine por el pasillo proporciona más energía y más poder a la realización de los deseos.

Tal vez todos deseen agregar su propio panfleto. Puedes escribir una película o un pedazo de papel y dibujar tu deseo en los tubos del arco. Así, en las ramas, las esperanzas comenzarán a ‘florecer’”.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> <http://www.marjahakala.net/index.htm>

<sup>171</sup> <http://www.marjahakala.net/index.htm>



*El pasillo de los deseos. Jämsä, Finlandia, 2011.*

Fuente: <http://www.marjahakala.net/index.htm>





Jim Denevan. California, 1961.

Fuente:<http://arteycoleccionismo.wordpress.com/2011/09/03/el-arte-efimero-de-jim-denevan-en-urdaibai-vizcaya/>

#### 4.2.2 JIM DENEVAN

Denevan es un artista norteamericano cuya obra consiste en diseños temporales de Land Art. Es reconocido mayormente por sus dibujos en la arena, aunque también los realiza sobre hielo y tierra.

Trabaja con materiales naturales y utiliza implementos de jardinería y palos de madera para crear dibujos masivos a gran escala, los cuales no se colocan en el paisaje, más bien, el paisaje es el medio de su creación. Denevan crea obras que abarcan distancias de hasta varios kilómetros, dibujos o patrones geométricos con una prodigiosa exactitud. Para una apreciación global de sus trabajos se hace necesario una fotografía o filme realizado desde una vista aérea que permita apreciar el gran tamaño de los dibujos.

“Fue la pasión de Denevan por el surf que llevó a su visión de la playa como un lienzo en blanco. [...] Los dibujos existen por unas preciosas pocas horas antes de que sean borrados por las mareas”.<sup>172</sup>

“Una de sus típicas imágenes en la playa le toma el Sr. Denevan alrededor de 4.5 horas para crearla y se le ve caminar 20 millas, para moldear las formas complejas en el suelo. [...]

El Sr. Denevan ha expuesto su obra en galerías y museo y las fotografías de sus creaciones están ganando estatus de culto.

Es siempre la vida efímera de su arte que más le atrae. ‘Amo completar una pieza justo cuando la marea sube por lo que en ese momento es terminado y destruido’, dijo”.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> <http://www.kqed.org/arts/programs/spark/profile.jsp?essid=4472>

<sup>173</sup> <http://www.telegraph.co.uk/news/newstoppers/howaboutthat/2240886/Jim-Denevans-sand-art-covers-miles-of-desert.html>

## Principales obras

### *Dibujo en Siberia*

Denevan, junto a su equipo, creó el dibujo más grande que se haya podido realizar sobre el hielo y se trata de esta figura ubicada sobre la superficie congelada del Lago Baikal en Siberia y abarca una extensión de más de 12.5 kilómetros cuadrados. Su existencia fue efímera ya que estuvo desde marzo hasta mayo del año 2010.

“Los círculos se realizaron utilizando escobas, con el equipo de trabajo durante 15 días, las 24 horas del día. Más adelante se emplearon grandes máquinas quitanieves para completar el trabajo. ‘Por lo general experimentan un período prolongado de baja presión sobre el lago, lo que significa que, aunque las temperaturas son por lo general alrededor de cinco o diez grados bajo cero, no nieva. Eso significaba que podíamos separar la nieve en la parte superior del hielo lacustre y crear el dibujo sin interrupciones’ [expresó el artista en cuanto a la selección del lugar]”.<sup>174</sup>

Realizar una obra de este tipo en un clima como el de Siberia, supone un esfuerzo y determinación extraordinarios. Este equipo tuvo que enfrentarse a una nevada que cayó el 5to día de trabajo y borró los contornos que Denevan había hecho previamente, pero luego conduciendo la máquina quitanieves alrededor de la parte superior del hielo, con cuatro pies y medio de espesor, Jim y su equipo lograron terminar el proyecto.

---

<sup>174</sup> KAROTKI, Siarhei. *El arte de hielo más grande del mundo en el Lago Baikal en Siberia*. (Septiembre 2010).

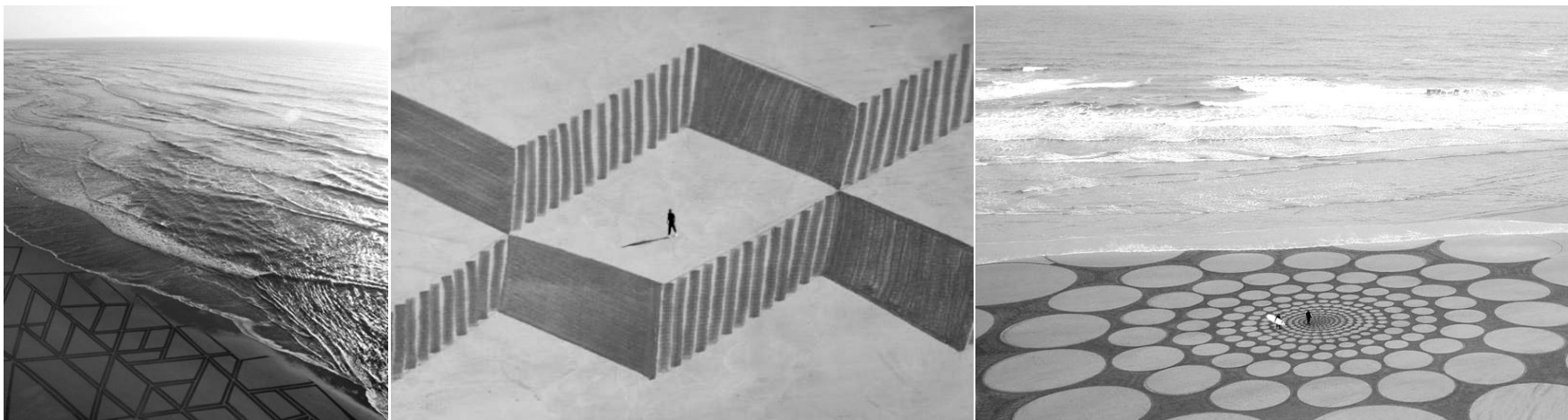
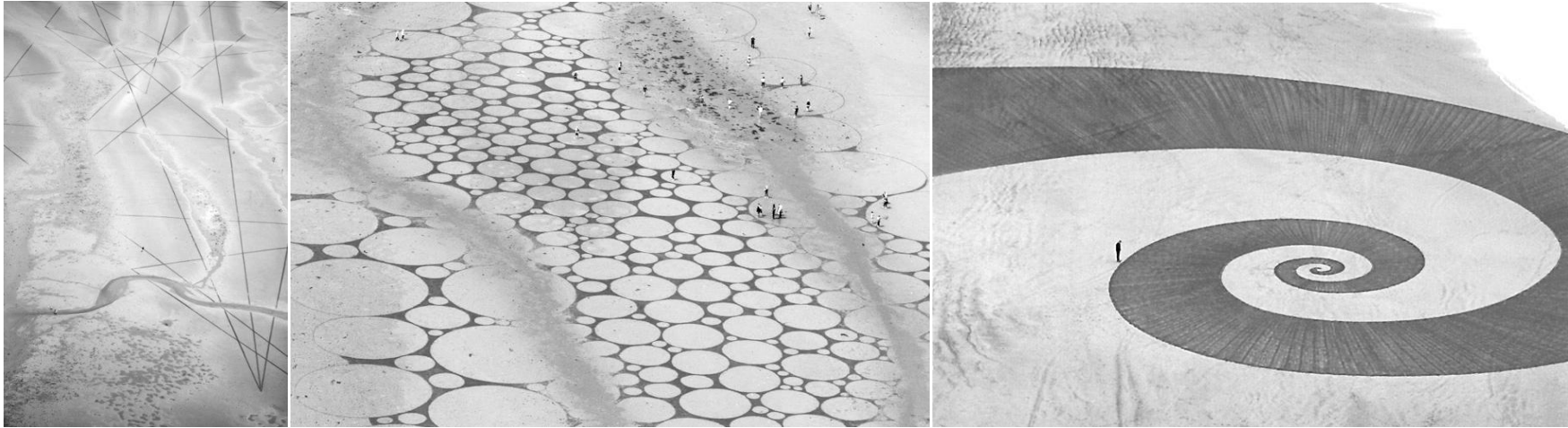
Disponible en: <http://www.theblogismine.com/2010/09/01/the-worlds-largest-ice-art-on-siberias-lake-baikal/>



Dibujo en Siberia, 2010.

Fuente: <http://www.theblogismine.com/2010/09/01/the-worlds-largest-ice-art-on-siberias-lake-baikal/>

Arte en la arena



Arte en la arena

Fuente: [http://www.jimdenevan.com/sand.htm#sand\\_images/01\\_IMG\\_1546.jpg](http://www.jimdenevan.com/sand.htm#sand_images/01_IMG_1546.jpg)

#### 4.2.3 ANDREW ROGERS

Rogers es un artista australiano que desde hace más de 10 años ha venido desarrollando la obra contemporánea de Land Art más extensa que se ha realizado, *Ritmos de la vida*. Ésta se compone de un conjunto de figuras elaboradas en rocas, la mayoría de ellas, a las que Rogers llama 'geoglifos'. El proyecto se inició en 1998 y consiste en una figura que se va repitiendo "en 14 países [Israel, Chile, Bolivia, Sri Lanka, Australia, Islandia, China, India, Turquía, Nepal, Eslovaquia, Estados Unidos, Kenia y Antártica] en siete continentes. El rango de tamaño en los geoglifos es desde 40,000 hasta 430,560 metros cuadrados y están situados en [...] altitudes desde 4,300 metros hasta 14,107 pies.

[El proyecto tiene una implicación social ya que] ha involucrado a más de 6,700 personas en diferentes países a lo largo de todos los continentes".<sup>175</sup> "Cada proyecto es una colaboración con la comunidad local, a menudo varios cientos de hombres y mujeres, que son contratados por lo menos al doble de la tasa de trabajo, van a recoger y colocar las piedras en los patrones preestablecidos que han sido determinado por Rogers usando un GPS y trazando la tierra con estacas y cuerdas.

Las comunidades locales no sólo hacen la labor real, también ayudan a Rogers a determinar los símbolos que se incorporarán a los *earthworks* individuales. Los ancianos de la comunidad bendicen la



Andrew Rogers.

Fuente: <http://www.smh.com.au/news/arts/stone-age/2005/12/28/1135732632598.html>

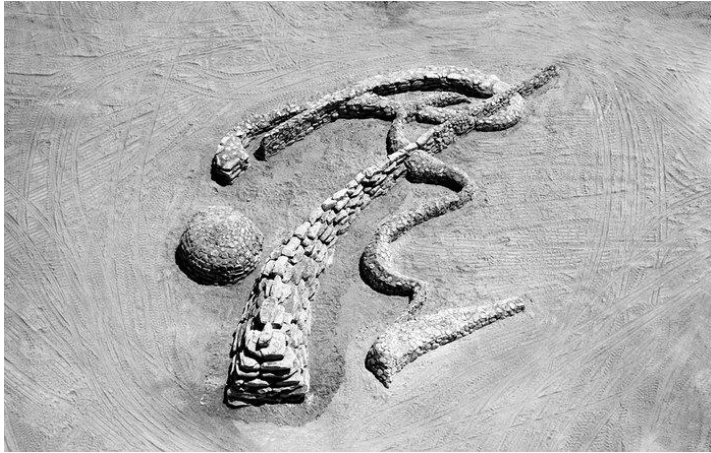
tierra antes de que comience el proyecto y una enorme fiesta de celebración marca su terminación".<sup>176</sup>

Cuando la obra es observada podemos apreciar gradualmente sus texturas, sus materiales, su complejidad o sencillez, sin embargo cuando la vemos desde el aire es posible apreciar su morfología y diseño de una manera más global.

<sup>175</sup><http://www.nevadaart.org/modules/assets/images/subpage/findingaids/CAE1106%20Finding%20Aid.pdf>

<sup>176</sup> VAUCHER, Andrea. "Andrew Rogers: Ritmos de la vida en siete continentes". *Hoffpost Arte & Cultura*. (Octubre 2011). Disponible en: [http://www.huffingtonpost.com/andrea-r-vaucher/andrew-rogers-rhythms-of-\\_b\\_994975.html](http://www.huffingtonpost.com/andrea-r-vaucher/andrew-rogers-rhythms-of-_b_994975.html)

*Ritmos de la vida*



Desierto de Arava, Israel. 2001. Medidas: 29m x 24m.



Desierto de Atacama, Chile. 2004. Medidas: 40m x 30m.



Montañas Cerro Rico, Bolivia. 2005.  
Medidas: 100m x 100m.



Kurunegala, Sri Lanka. 2005. Medidas: 60m x 60m.



Parque Eastern, Australia. 2006. Medidas: 100m x 90m.



Desierto de Gobi, China. 2006. Medidas: 200m x 200m.



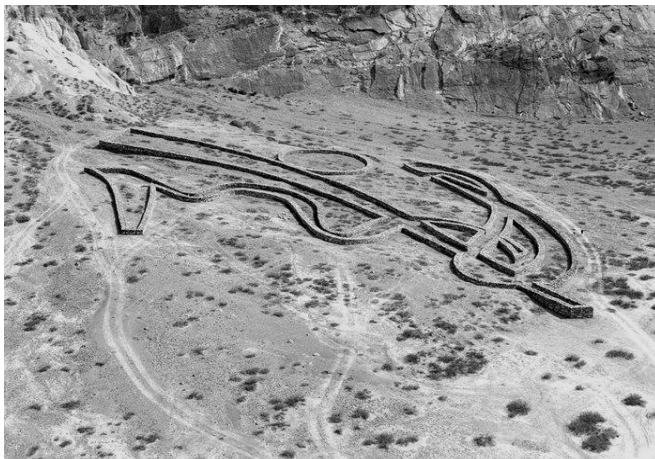
Akureyri, Islandia. 2006. Medidas: 100m x 100m.



Rajastán, India. 2007. Medidas: 90m x 75m.



Capadocia, Turquía. 2007. Medidas: 100m x 90m.



Jomsom, Nepal. 2008. Medidas: 100m x 100m.



Alto Tatras, Eslovaquia. 2008. Medidas: 35m x 45m.



Valle Yuca, Estados Unidos. 2008. Medidas: 50m x 50m.



Glaciar Dakshin Gangotri, Antártica. 2010. Medidas: 60m x 60m.



Colinas Chyulu, Kenia. 2010. Medidas: 69m x 69m.

#### 4.2.4 CHRIS DRURY

Este artista nacido en Sri Lanka, pero con formación artística en Londres, cuenta con un amplio repertorio de esculturas elaboradas en y desde el paisaje. Ha realizado trabajos de distinta índole que abarcan dibujos sobre el suelo, murales de tierra, obras suspendidas y estructuras arquitectónicas con materiales naturales.

“Mi obra hace conexiones entre distintos fenómenos en el mundo, específicamente entre naturaleza y cultura, interior y exterior y microcosmos y macrocosmos. Con este fin yo colaboro con científicos y técnicos de una amplia gama de disciplinas y utilizo todos los medios visuales, tecnologías y materiales que mejor se adapten a la situación”<sup>177</sup>.

Para la realización de sus obras en espacios exteriores, Drury empieza por hacer una investigación del lugar y el contexto con el fin de conocer ampliamente el entorno, luego procura “obtener un instinto para lo que funcionaría en términos de forma y arquitectura, investigar los materiales locales y, finalmente, hacer planes y dibujos y una estimación de costos. A menudo, estas obras implicarán la colaboración entre la comunidad local, académicos, científicos, planificadores, arquitectos y arquitectos paisajistas. Una vez que el trabajo se pone en marcha, utilizaré los conocimientos locales y mano de obra para la construcción e instalación de las obras”<sup>178</sup>. Así su obra no solo enriquece el lugar donde se inserta, sino que también una implicación de aporte social al incluir colaboradores locales que lo asisten en el proceso de realización de sus obras.



Chris Drury. Sri Lanka, 1948.

Fuente: <http://chrisdrury.co.uk/about/artist-statement/attachment/2000/>

---

<sup>177</sup> <http://chrisdrury.co.uk/about/artist-statement/>

<sup>178</sup> [http://chrisdrury.co.uk/category/works\\_outside/](http://chrisdrury.co.uk/category/works_outside/)





*Vórtice de secuoya*. California, 2005.

Fuente: <http://chrisdrury.co.uk/redwood-vortex/>

### Principales obras

#### *Vórtice de secuoya*

“Se trata de una estructura temporal entrelazada a 70 pies de altura en madera de sauce y álamo alrededor de una secuoya que forma parte de una obra mayor llamada *Verticilos*.

Toda la obra se entrelazó sin recurrir al uso de cuerdas ni cables. La instalación estuvo en pie durante seis meses”.<sup>179</sup>



*Vórtice de secuoya*. California, 2005.

Fuente: <http://chrisdrury.co.uk/redwood-vortex/>

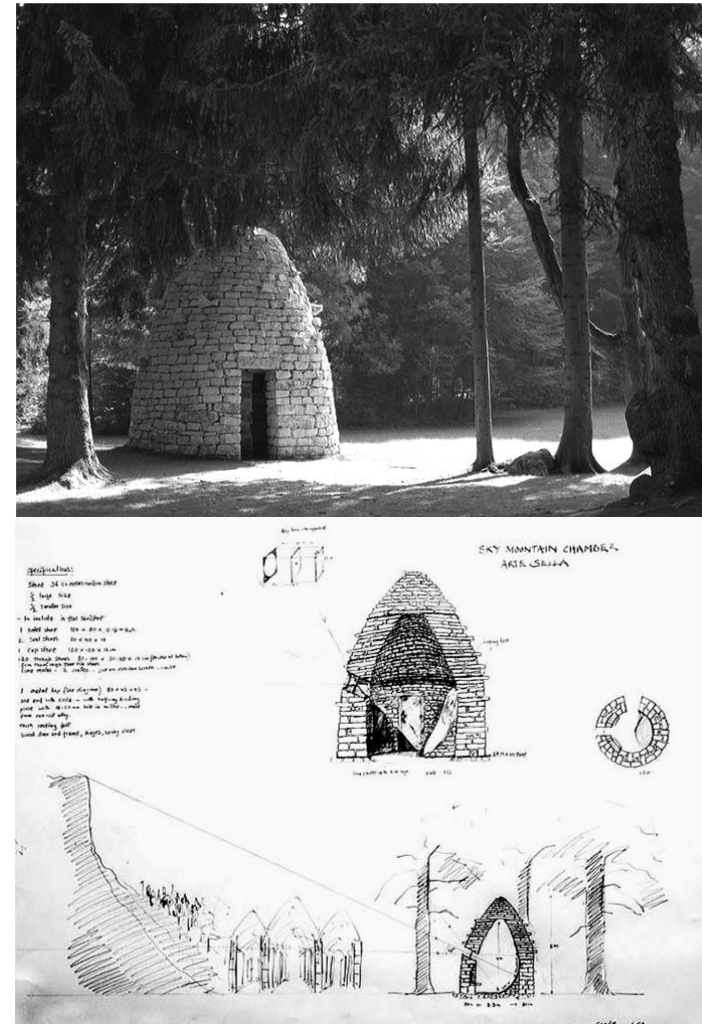
<sup>179</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. ob. cit. p. 164.

### *Cámara en la montaña del cielo*

“Hecho como una instalación permanente para Arte Sella en la región de Trento en Italia, esta obra se construye a partir de 150 toneladas de piedra caliza y se encuentra dentro de un grupo de árboles de pino en el hermoso alto del Valle Sella.

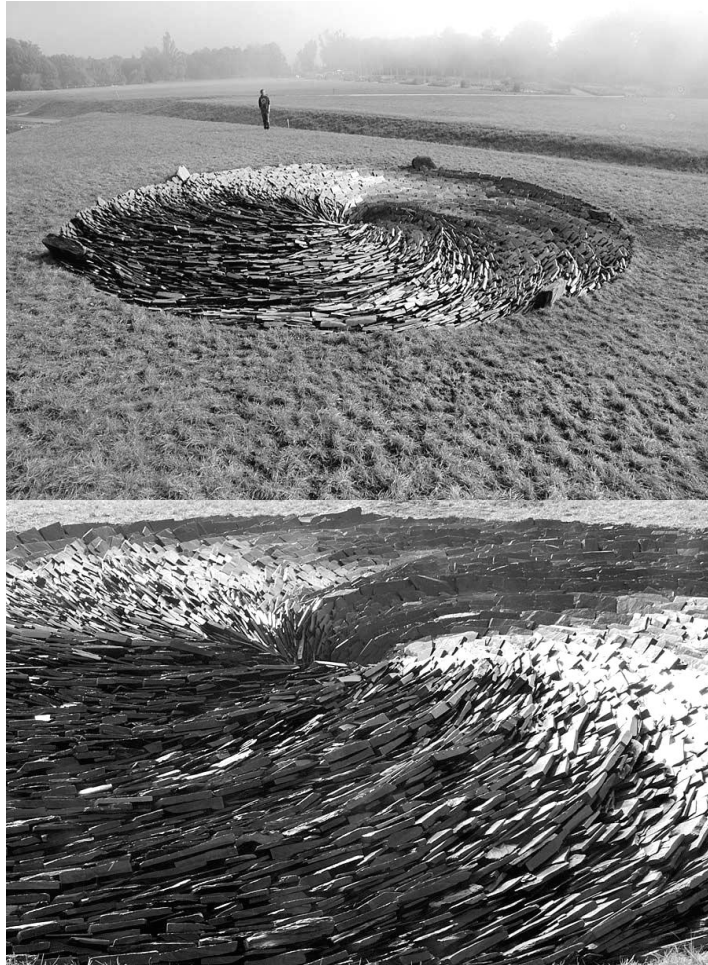
La obra rinde homenaje en su forma a los Dolomitas, que son visibles al noroeste del sitio, y la pared de la montaña de piedra caliza que domina el valle. A través de una pequeña abertura en el lado sur, la imagen de esta montaña se proyecta hacia abajo en el piso y la pared curvada del interior rectangular. Mide 5m de alto x 4.5m de diámetro”.<sup>180</sup>

Esta obra hace reminiscencia a la arquitectura de viviendas populares de culturas antiguas. Un vez más vemos cómo la cultura de civilizaciones antiguas influyó en los primeros artistas del Land Art y aun hoy lo sigue haciendo.



*Cámara en la montaña del cielo*. Borgo Valsugana, 2010.  
Fuente: <http://chrisdrury.co.uk/sky-mountain-chamber/>

<sup>180</sup> <http://chrisdrury.co.uk/sky-mountain-chamber/>



*Remolino de pizarra en el Rin y el Mosela. Koblenz, 2010.*

Fuente: <http://chrisdrury.co.uk/rhine-mosel-slate-whirlpool/>

### *Remolino de pizarra en el Rin y el Mosela*

Esta intervención fue concebida para mantenerse de manera permanente y se creó en el contexto del Festival del Jardín de Koblenz en Alemania.

La obra consiste en un círculo de 14 metros de diámetro que contiene en su interior un remolino conformado totalmente con piedras planas de pizarra, que son de un color gris oscuro que contrasta impactantemente con el verdor de su entorno. La colocación de las piedras da la ilusión de que las mismas están movimiento y de que el remolino continúa debajo de la superficie terrestre.

“Está situado en los terrenos de la fortaleza que dan a la confluencia de los ríos Rin y Mosela. El propio acantilado es de pizarra que subyace en la mayor parte de la región, dando a los vinos un sabor distintivo. El material utilizado fue la basura de la fábrica pizarras”.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> <http://chrisdrury.co.uk/rhine-mosel-slate-whirlpool/>

#### 4.2.5 URS TWELLMANN

Este escultor suizo, con formación artística tanto en su país natal como en Nueva York, es el autor de interesantes esculturas que realiza con la inspiración y materiales de cada lugar en específico dando como resultado obras e intervenciones nuevas y sorprendentes.

A Twellmann le interesa trabajar con variados materiales pero es la madera, en todas sus condiciones y formas, el material que este artista por lo general prefiere moldear, ya que tiene un gran conocimiento y capacidad para trabajarla y con ella ha logrado crear impresionantes esculturas.

“Percibir, observar, descubrir, investigar, desarrollar, expandir y transformar son las palabras claves que explican mi práctica.

Mi atención se centra principalmente en la transformación. En este proceso -donde la destrucción y la creación se convierten en una- los materiales son recolectados y analizados; se doblan, se rompen, se dividen y se cortan para convertirse en formas nuevas o son dispuestos en un contexto diferente.

[...] A medida que el material en sí da forma a un proceso, también lo hace cada lugar con su topografía, su carácter y sus particularidades, así como la atmósfera, las herramientas disponibles y las condiciones de trabajo”.<sup>182</sup>

“Los objetos Twellmann amplían la visión de uno y llevan al observador a un mundo en el que el arte pierde toda artificialidad y

---

<sup>182</sup> [http://www.twellmann.ch/fs-e/vitae\\_e.html](http://www.twellmann.ch/fs-e/vitae_e.html)



Urs Twellmann. Emmental, 1959.

Fuente:<http://artinnatureresidency.blogspot.com.es/2011/12/work-by-urs-p-twellmann-switzerland.html>

desarrolla una armonía con la amplitud del paisaje. A pesar del enorme tamaño de sus objetos, nada es impertinente, llamativo o presuntuoso, sino que se mezcla como si fuera parte del plan de la creación”.<sup>183</sup>

Las esculturas de Twellmann se encuentran alrededor de todo el mundo y en diversos entornos, ya que ha ganado reconocimiento por su creatividad e innovación y recibe una gran cantidad de invitaciones para participar en exposiciones en diferentes países.

---

<sup>183</sup> KLEMM, Martin y Gundi. “Un viaje interminable de descubrimiento”. Publicación anual *Perlas de Suiza*. 2003.

### Principales obras



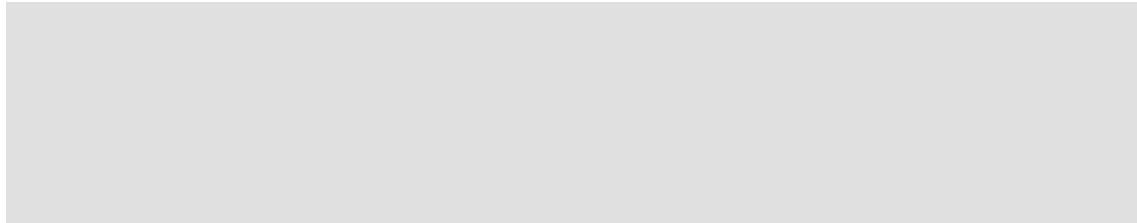
Canadá, 2000.

Fuente: <http://www.flickr.com/photos/vandusenbotanicalgarden/7171815416/in/photostream/>



Anillo de abetos. Suiza, 2002.

Fuente: <http://www.flickr.com/photos/vandusenbotanicalgarden/7171817756/sizes/l/in/photostream/>



Münsingen, 2006.

Fuente: <http://www.flickr.com/photos/vandusenbotanicalgarden/7171815532/sizes/l/in/photostream/>



*Moso Take Kyushu. Japón, 2002.*

Fuente: <http://www.flickr.com/photos/vandusenbotanicalgarden/7171818252/sizes/k/in/photostream/>

# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 4.3 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 4.3 PROYECTOS INDIVIDUALES

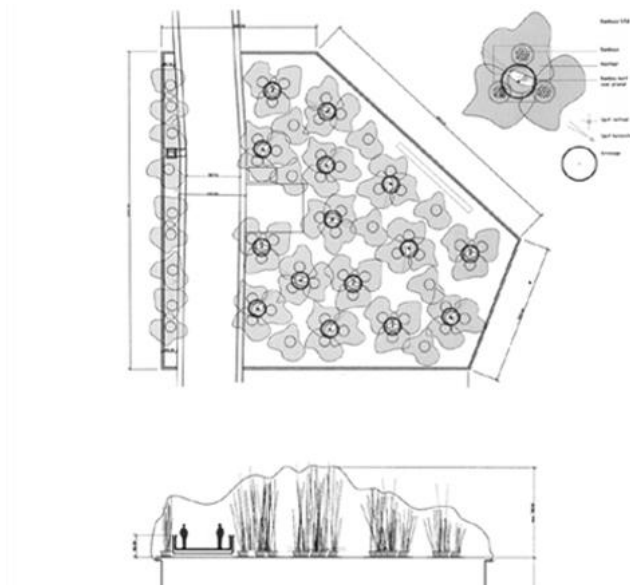
Los proyectos individuales que aquí se presentan son proyectos que de alguna u otra manera han tenido relevancia en el entorno y contexto donde se erigen. Son obras realizadas tanto por artistas como arquitectos o paisajistas.

Aunque este trabajo tiene como mayor interés las intervenciones artísticas, ya la arquitectura del paisaje solo tiene una fina línea divisoria con el arte ya que cada vez más el paisaje es tratado de manera artística como un escultor moldea su obra o a través de la inclusión de obras de arte en el diseño del espacio. Todas tienen el mismo objetivo: enriquecer el espacio y el entorno donde se encuentran para sacar el mayor provecho del lugar.

#### 4.3.1 *Fibras Vegetales*. 2b architectes.

“Concebido dentro del marco del evento ‘Jardines de Lausana 2000’, y en colaboración con P. Léal-Laredo y B. Emmer, el jardín *Fibras Vegetales* ocupa una azotea del barrio de Flon. Además de proponer una variante respecto al uso de la red de construcción, también hace referencia al mundo orgánico y a la función protectora que ofrece la sombra.

La red interactúa con el bambú, el viento y la luz. Durante el día, resulta invisible y protege lo que hay en el interior; por la noche, se transforma en un farol”.<sup>184</sup>



<sup>184</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. ob. cit. p. 22.



*Fibras vegetales*. Lausana, Suiza, 2000.

Fuente: <http://www.2barchitectes.ch/public-space/lausanne-jardin-2000->



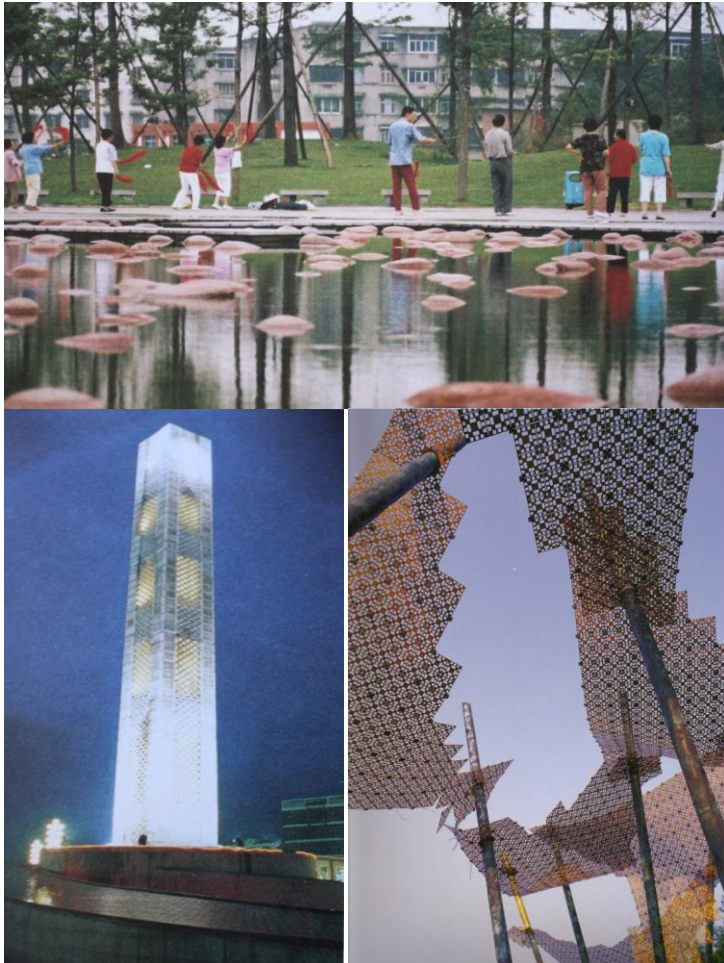


Figura 00. Plaza de Dujiangyan. Dujiangyan, China, 2000.  
Fuente: ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. *Star landscape architects: Las estrellas del paisajismo y del Land Art*. p. 537-573.

#### 4.3.2 Plaza de Dujiangyan. Kongjian Yu, Yang Chao.

“En 1999 se convocó un concurso internacional para el rediseño de esta plaza de 11 hectáreas. El proyecto ganador, ejecutado a finales del 2002, está determinado por los paisajes, el sistema de irrigación y los estilos de vida locales. Se creó un espacio de arte urbano, donde expresa la identidad local y regional con un nuevo enfoque.

El espacio queda definido por obras de arte integradas en los usos diarios de la plaza, entre ellas las fuentes y la escultura central de 30m de altura”.<sup>185</sup>



Plaza de Dujiangyan. Dujiangyan, China, 2000.

Fuente: <http://creativeurbanite.wordpress.com/2011/02/27/precedent-studies-dujiangyan-china-water-culture-plaza-the-golden-canopy/>

<sup>185</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. ob. cit. p. 572.

### 4.3.3 *Vueltas y vueltas.* Demetrio Navaridas.

Esta intervención artística se desarrolla en el contexto de una exposición de arte paisajista y de taller que se lleva a cabo anualmente en el pueblo de Santa Lucía de Ocón en La Rioja.

Para esta ocasión los campos tomaron un giro artístico de la mano de algunos artistas, con la ayuda de agricultores de la zona, transformando el paisaje en una gran sala de exposiciones al aire libre.

“La instalación pretende elogiar el trabajo relacionado con la agricultura tradicional y evoca el campo como lugar en el que se entablan relaciones. Para su ejecución se emplearon rastrojos en su forma original, una cuerda de cien metros con tres nudos, diez estacas, un tractor y 500 balas de paja”.<sup>186</sup>



*Vueltas y vueltas.* Santa Lucía de Ocón, España, 2003.  
Fuentes:<http://elsuenodepolifilo.wordpress.com/2012/04/16/a-rte-en-la-tierra/> y <http://navaridas.com/land-art-ii.html>

<sup>186</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. ob. cit. p. 204.

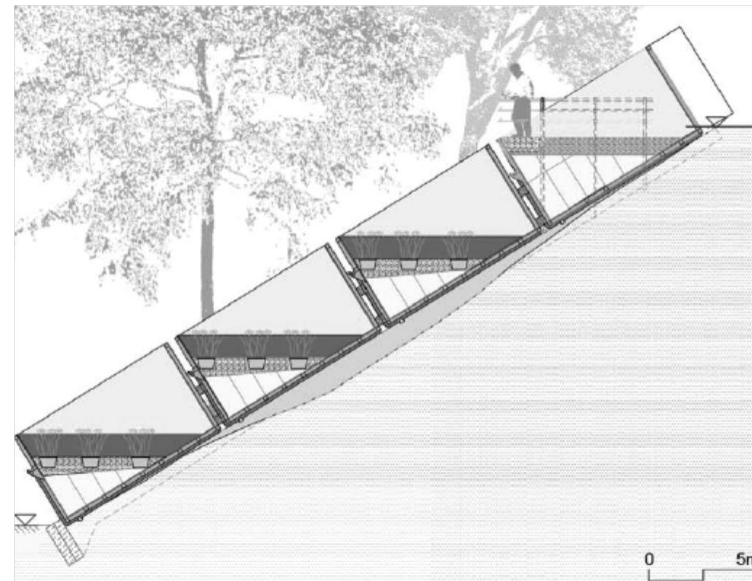


*Escalera de agua*. Lausana, Suiza, 2004.  
Fuente: [http://www.spax.cc/files/architektur/071221\\_pdf\\_ELJ\\_E\\_1.pdf](http://www.spax.cc/files/architektur/071221_pdf_ELJ_E_1.pdf)

#### 4.3.4 *Escalera de agua*. Thilo Folkerts, Sebastian Secchi.

“Este sencillo proyecto formó parte del festival de jardines de Lausana. La escalera está formada por una sucesión de contenedores colocados a lo largo de la pendiente de una colina, de manera que el plano horizontal que forma la superficie del agua en cada uno de esos contenedores constituye un peldaño de esa escalera.

Con unos pocos elementos reciclados, la intervención subraya las formas espectaculares del terreno y constituye un interesante ejemplo de arquitectura efímera”.<sup>187</sup>

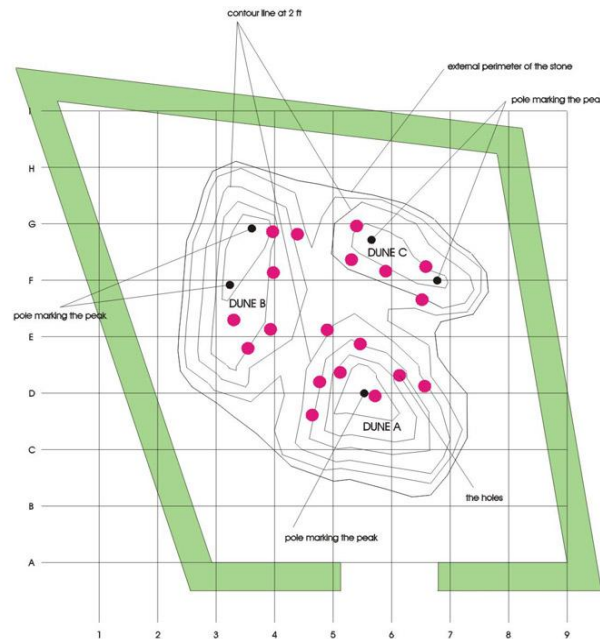


<sup>187</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. ob. cit. p. 16.

#### 4.3.5 Lanzamiento de piedras. Archiculture.

“El arte de la jardinería tradicional representa el paisaje en forma de alegorías o miniaturas. Para este proyecto, a los diseñadores se les ocurrió la idea de invertir el proceso de la miniaturización, aislando una piedra de su contexto original y aumentando su escala hasta el punto de convertirla en un paisaje en sí misma.

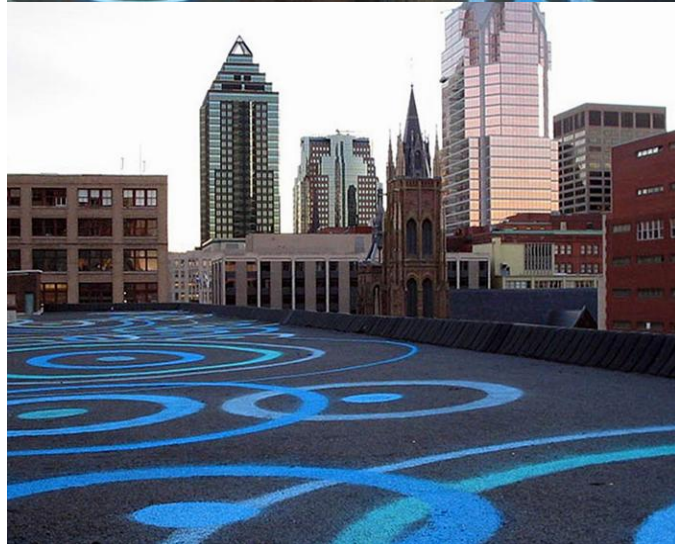
El proceso se inicia con la elección de la piedra. Para conferirle una nueva identidad es necesaria su descontextualización”<sup>188</sup>.



*Lanzamiento de piedras*. California, 2004.

Fuente: <http://www.landezine.com/index.php/2011/02/stones-throw-playground-by-archiculture/>

<sup>188</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. ob. cit. p. 90.



*Impluvium*. Montreal, Canadá, 2004.

Fuente: <http://nippaysage.ca/en/impluvium.html>

#### 4.3.6 *Impluvium*. NIP Paysage.

“*Impluvium* es una instalación creada sobre la cubierta de 3,000 m<sup>2</sup> del Edificio Belgo en Montreal. El objetivo de los arquitectos paisajistas era atraer la atención hacia la enorme superficie y el potencial desaprovechado que suponen los tejados de la ciudad.

Este territorio de grava, última frontera del desarrollo metropolitano, ofrece una perspectiva del arte urbano y posibilidades todavía por explorar”.<sup>189</sup>

<sup>189</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. ob. cit. p. 406.

#### 4.3.7 *Los árboles azules.* Konstantin Dimopoulo.

“*Los árboles azules* es una acción de arte social. A través del color estoy haciendo una declaración personal sobre la espiritualidad de los árboles y su importancia para nuestra supervivencia: los árboles son los pulmones del planeta.

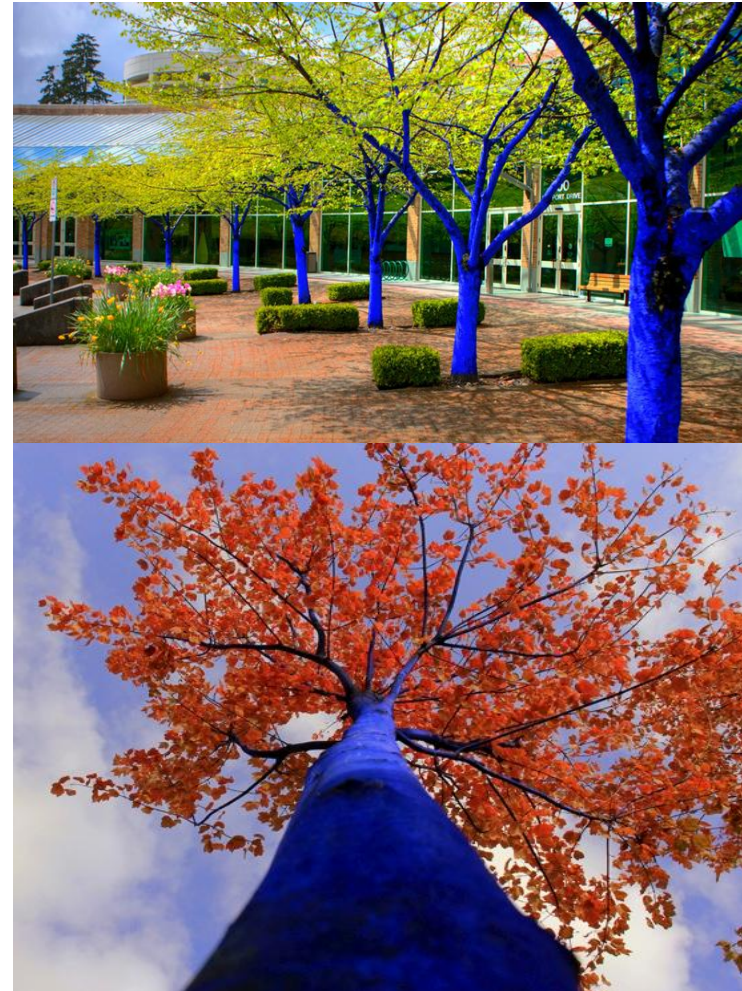
El color es un poderoso estimulante, un medio de alterar la percepción y definir el espacio y el tiempo. El hecho de que el azul es un color que no está naturalmente identificado con los árboles sugiere al espectador que algo inusual, algo fuera de lo común ha sucedido. Se convierte en una transformación mágica.

En la naturaleza el color se utiliza como un mecanismo de defensa, un medio de protección y como un mecanismo para atraer. *Los árboles azules* intenta despertar una respuesta similar de los espectadores. Es en este contexto que el azul representa lo sagrado, algo reverencial.

Los árboles son en gran medida invisibles en nuestra vida cotidiana, y no es hasta que es demasiado tarde, que nos damos cuenta de lo importantes que son para nosotros tanto estética como ambientalmente. Cada año un área, de al menos el tamaño de Bélgica, de bosques nativos se borra de todo el planeta. Sin embargo, mientras lo hacemos nos fijamos en si otros planetas pueden ser habitado, así habremos conseguido otro sitio donde ir una vez que hayamos destruido el nuestro.

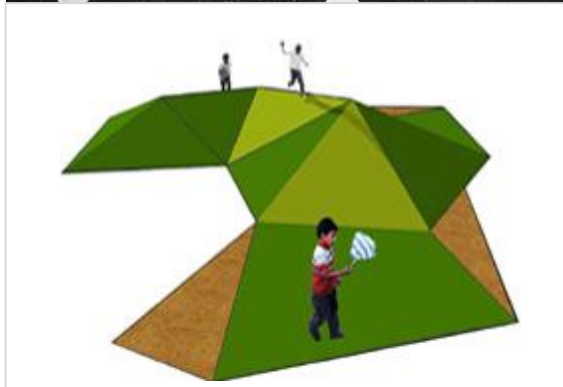
El color utilizado en los árboles es agua pigmentada biológicamente segura. Como una obra de arte efímero, el color natural se degrada y los árboles poco a poco vuelven a su estado natural”.<sup>190</sup>

<sup>190</sup> <http://www.kondimopoulos.com/thebluetrees/about/>



*Los árboles azules.* Vancouver, Canadá, 2006.

Fuentes:<http://www.kondimopoulos.com/thebluetrees/vancouverbiennale/>



*Patio azul*. Montreal, Canadá, 2007.

Fuente: <http://nippaysage.ca/en/schoolyards.html>

#### 4.3.8 *Patio azul*. NIP Paysage.

“El proyecto consistió en la reorganización del patio de un colegio de primaria utilizando un patrón de color para definir sus distintos usos y actividades. Los elementos arquitectónicos determinan las líneas blancas. Posteriormente se introducen la zona de juego y los caminos.

El diseño de las líneas blancas y las superficies coloreadas dotó de identidad al bituminoso material genérico, cuyo uso está muy extendido en los patios de los colegios”.<sup>191</sup>



<sup>191</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. ob. cit. p. 412.

4.3.9 *Villa Vilnius*. Udo Dagenbach.

“El amplio jardín de esta villa modernista cuenta con varios de los elementos más característicos de este estudio de paisajistas. Entre ellos, las espectaculares formas escultóricas realizadas con una mitad en granito y la otra a base de setos podados al milímetro para esculpir figuras geométricas.

Con algo de inspiración zen, este entorno vegetal saca el mayor partido posible a las estructuras vegetales como elementos divisorios”.<sup>192</sup>



*Villa Vilnius*. Vilna, Lituania, 2008.

Fuentes: <http://www.the-scandinavian.com/blog/?p=658>

<sup>192</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. ob. cit. p. 230.





*Estación Central de Bloomington. Minnesota, E. U., 2009.*  
Fuentes: ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. *Star landscape architects: Las estrellas del paisajismo y del Land Art.* p. 190.

#### 4.3.10 *Estación Central de Bloomington.* AECOM Design + Planning.

“Esta estación de transportes se encuentra a unos pocos minutos del aeropuerto internacional de Minneapolis. El complejo consta de espacios residenciales y de oficinas, pero su centro neurálgico lo constituyen el parque y las vías peatonales que se distribuyen a lo largo de su planta.

Del diseño del parque destacan el uso de canales divisorios y las escultóricas farolas que lo decoran”.<sup>193</sup>



<sup>193</sup> ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. ob. cit. p. 198.

# 5

## CONSIDERACIONES FINALES: CONCLUSIONES

# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 5.1 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 5.1 RECAPITULACIONES

El Land Art es un término inglés que significa “Arte de la Tierra”, en este contexto *tierra* hace referencia al paisaje, por lo tanto podemos decir que el Land Art es la conjunción de arte + paisaje.

Fue el artista Walter De Maria quien empezó a realizar obras de arte en el paisaje y las llamó *Land Art*. Éste, más que considerarse un movimiento artístico, podemos decir que fue una corriente de pensamiento entre un grupo de artistas que a mediados de los años 60 empezaron a erigir sus esculturas en el medio natural, en el paisaje, o más bien a moldear el paisaje como material escultórico.

El Land Art es una de las tantas tendencias artísticas que se generaron en respuesta al arte pop, que era considerado mercantilista por incentivar la vida de consumo, y a la fuerte comercialización que el arte estaba sufriendo en esos momentos.

Las obras del Land Art tenían un complejo vínculo con el entorno en que se erigían y a partir de la sensibilidad y conexión de los artistas

con el lugar, creaban sus obras con una conciencia de responsabilidad ecológica y como expresión de una sociedad cansada de la superficialidad y lo plástico. Estos artistas establecieron una oposición clara ante la idea del arte como medio mercantil y se alejaron de los museos y galerías para crear obras de arte “no vendibles”. Se dirigieron mayormente a los desiertos y montañas, las obras allí realizadas ciertamente no podían ser vendidas, ahora es la experiencia de la obra por parte del espectador lo que le interesa al artista. La experiencia no se podía comercializar.

Como las obras del Land Art eran creadas del paisaje en sí, esto provocaba que la participación del espectador pasara de ser pasiva a activa a través de alguna acción determinada sobre la obra, que para ser vivida ahora era necesario caminar alrededor o sobre ella, analizarla, recorrerla u observar un punto en específico. Esta nueva forma de arte implicaba ciertos requisitos a los espectadores.

Por un lado, se hacía necesario por parte del observador una nueva capacidad y disposición de experimentar la obra de arte, ya que no se trataba más de ir al museo y ver una exposición, ahora era necesario trasladarse a un lugar remoto para contemplar la obra y al mismo tiempo conectar con el lugar. Por otro lado, el espectador debía desarrollar una mirada nueva y una mentalidad más abierta para crear un diálogo estético e intelectual con este nuevo tipo de esculturas.



En el Land Art se desarrollaron obras permanentes y efímeras. Las primeras eran construidas con los materiales rígidos que ofrecía la naturaleza, como las rocas y el suelo, éstas por su carácter permanente también eran intervenciones invasivas al paisaje; las segundas eran obras que utilizaban materiales más perecederos





como ramas, hojas y nieve que algunas veces solo permanecían por minutos, quedando de ellas solo fotografías.

Este “arte de la tierra” vivió su mayor apogeo hasta mediados de los 70’s y de ahí en adelante han aparecido artistas que le rinden homenaje a sus formas y estética en mayor medida que a su ideología. Podemos ver obras influenciadas en la espiral de Smithson, en los conceptos cósmicos y astronómicos desarrollados por Holt y Morris, en lo arquitectónico de la obra de Heizer, en las envolturas de Christo y en el trabajo sutil de Udo con hojas, flores y ramas. El Land Art nos deja como legado la concepción de que el paisaje es un escenario artístico a explorar y con interesantes materiales que ofrecer para el desarrollo de una escultura que valore un espacio determinado.

# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 5.2 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 5.2 ANÁLISIS COMPARATIVO DE OBRAS


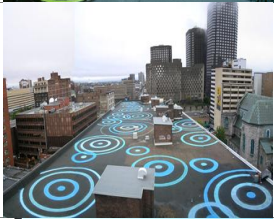


		Ejemplo	Tamaño	Tipo de entorno	Materiales	Técnica	Nivel de intervención		Tiempo de vida	
							Invasivo	Sutil	Permanente	Temporal
Paisaje natural	Muelle en espiral, 1970. De Smithson.		457.20m x 4.57 m	Lago	Barro, rocas blancas de sal y basalto negro	Utilización de dos camiones de volteo, un tractor y un gran cargador frontal para desplazar los materiales	■		■	
	Dibujo de una milla de largo, 1968. De María.		4" x 1 milla, con 12' pies entre cada línea	Desierto	Tiza	Dibujo de dos líneas paralelas en el suelo		■		■

	Ejemplo	Tamaño	Tipo de entorno	Materiales	Técnica	Nivel de intervención		Tiempo de vida	
						Invasivo	Sutil	Permanente	Temporal
Negativo doble, 1970. Heizer.		2 zanjas de 1,500' x y 32' cada una	Desierto rocoso	Suelo rocoso	Uso de excavadoras para trasladar 240,000 toneladas de piedras y tierra extraídas del lugar	■		■	
Una línea hecha por caminar, 1967. Long.			Bosque	Césped	Sus pasos. Caminar sobre el césped hasta dejar una marca de la acción		■		■
Línea del tiempo, 1968. Oppenheim.		1' x 3' x 3 millas	Nieve	Nieve	Trazado de una línea en la nieve durante 10 min. con una moto de nieve de 10 caballos de fuerza, a 35 m/h		■		■
Sin título, 1990. Udo.			Volcán	Pétalos de flores "Lengua de fuego"	Colocación de los pétalos en la grieta del volcán		■		■

	Ejemplo	Tamaño	Tipo de entorno	Materiales	Técnica	Nivel de intervención		Tiempo de vida	
						Invasivo	Sutil	Permanente	Temporal
Escalera al cielo, 1980-87. Voth.		23m de ancho, 16m de altura e hipotenusa de 28m	Llanura	Arcilla	Construcción tradicional de arcilla de Marruecos realizada por artesanos locales	■		■	
El orden del presente, 1983. Finlay.			Jardín	Bloques de piedra	Cada piedra fue grabada con una palabra en la parte superior		■	■	
El pasillo de los deseos, 2001. Hakala		16.70m de largo, 1.70m de ancho y 2.80m de alto	Parque fluvial	Ramas de mimbre y cintas de colores	Elaboración de un arco con fibras naturales y colocación de cintas de tela		■		■
Dibujo en Siberia, 2010. Denevan.		12.5 k <sup>2</sup>	Lago congelado	Escobas y máquina quitanieves	Elaboración de círculos de varios tamaños en la superficie congelada		■		■
Ritmos de la vida, 2001. Rogers.		29m x 24m	Desierto	Rocas	Colocación de las rocas una encima de la otra, con mano de obra local		■	■	

	Ejemplo	Tamaño	Tipo de entorno	Materiales	Técnica	Nivel de intervención		Tiempo de vida		
						Invasivo	Sutil	Permanente	Temporal	
	Remolino de pizarra en el Rin y el Mosela, 2010. Drury		14m de diámetro	Montaña	Piedras de pizarra	Colocación de las piedras en forma de remolino		■	■	
	Los árboles azules, 2006. Dimopoulos.		Variable	Plazas, calles, parques	Agua pigmentada	Coloración en los troncos de los árboles (el color se degrada con el tiempo)		■		■
	Moso Take Kyushu, 2002. Twellmann.			Playa	Madera	Talla de 15 figuras ovaladas en madera		■		■
<b>Paisaje artificial o urbano</b>	Árboles envueltos 1998. Christo & Jeanne-Claude.		178 árboles con alturas de 25m a 2m	Parque	Tela tejida de poliéster y cuerda	Los árboles fueron envueltos con 55,000 m <sup>2</sup> de tela de poliéster tejido y 23 kilómetros de cuerda		■		■



	Ejemplo	Tamaño	Tipo de entorno	Materiales	Técnica	Nivel de intervención		Tiempo de vida	
						Invasivo	Sutil	Permanente	Temporal
Plaza Jacob Javits, 1996. Schwartz.		Hemisferios de 6' de alto y aprox. 1,700 metros lineales de bancos	Plaza	Asientos de metal y hemisferios de césped	Revitalización de la plaza con los extensos bancos y los hemisferios que despiden luz y niebla	■		■	
Impluvium, 2004. NIP Paysage.		3,000 m <sup>2</sup>	Edificación	Pintura	Dibujo de figuras circulares sobre superficie de concreto		■	■	
Patio azul, 2007. NIP Paysage.			Patio escolar	Pintura	División de espacios a través de la pintura sobre el mismo		■	■	
Estación Central de Bloomington, 2009. AECOM.			Parque	Metal, madera, luces, concreto, agua	Uso de canales divisorios y escultóricas farolas en el diseño	■		■	

# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 5.3 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 5.3 Recomendaciones guía

Después de investigar el enfoque de diferentes artistas para sus intervenciones en el paisaje, se realizó un análisis comparativo de las obras más representativas de estos artistas donde se reflejaban las técnicas, materiales y tipos de entorno que ellos preferían.

De estas obras es posible extraer una serie de recomendaciones basadas en los aspectos positivos de dichos trabajos que puedan aportar en el área ambiental, social, espacial y matérica de futuras intervenciones en el paisaje por parte de artistas, paisajistas o arquitectos. Estas recomendaciones son:

### 5.3.1 Ambientales

A. Trabajar en mayor medida con el lado naturalista del Land Art ya que representan intervenciones menos invasivas con el lugar y se inclina por la utilización de materiales como hojas, ramas y flores. Además, es más conveniente ecológica y económicamente, trabajar con los materiales disponibles en el lugar.

B. Realizar intervenciones permanentes solo si la obra lo amerita, si es, por ejemplo, para conmemorar algún hecho histórico que la población deba recordar. Ya que estas intervenciones son invasivas con el entorno, es recomendable no introducir materiales ajenos al lugar o materiales artificiales, como el concreto. Además, si la obra es de gran envergadura es conveniente hacer un estudio profundo del lugar para tener conocimiento de cómo afecta al entorno ambiental y socialmente.

### 5.3.2 Sociales

A. Crear una intervención artística que no solo apunte al contexto visual, sino también al contexto social y cómo influirá en la vida de las personas. Al final las intervenciones se hacen para la gente.

B. Efectuar un trabajo conjunto entre artistas, administración pública, técnicos y residentes locales del lugar a intervenir. Así, el punto de vista y el conocimiento de cada uno aporta una valiosa

información que enriquecerá el resultado final de la intervención paisajística.

C. Integrar desde el principio del proyecto a los residentes del lugar, tanto en la concepción de la idea como en la materialización del proyecto. Cuando se involucra a los comunitarios en el desarrollo de un proyecto, aumenta en ellos el sentido de pertenencia e intensifica su vocación de cuidado hacia la comunidad, ya que ha aportado su trabajo y empeño en la realización de la obra, la siente como suya.

### **5.3.3 Espaciales**

A. Mejorar el aspecto visual y la calidad espacial de un lugar en deterioro.

B. Insertar una obra de arte, temporal o permanente, para aumentar el valor de un lugar.

C. Desarrollar obras temporales en espacios urbanos como medio de concientización de un tema específico o como esparcimiento de las personas.

D. Intervenir artísticamente un elemento que se quiera resaltar.

### 5.3.4 Matéricas

A. Tierra: la utilización de la tierra es la más representativa del Land Art y se pueden realizar obras en forma de montículos, rampas, espirales y figuras de animales, además de círculos y líneas como las realizadas por Richard Long a través de sus pasos. La mayoría de veces estas figuras se realizaban a gran escala, por ello es recomendable seguir las directrices de los primeros trabajos del Land Art y erigir estas obras en medios como desiertos y montañas.



Robert Smithson. *Colina en espiral*. Emmen, Países Bajos, 1971.

Fuentes: [http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral-hill\\_b.htm](http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral-hill_b.htm)

B. Arena: en la arena se pueden realizar interesantes dibujos y son intervenciones temporales, sutiles y sencillas pero de gran impacto en el espectador. La arena mojada se moldea a través de la acción de caminar, pasando un rastrillo, un pedazo de madera o un vehículo sobre su superficie.



Jim Denevan. *Sin título*. California.

Fuentes: <http://en.paperblog.com/landscape-the-art-of-jim-denevan-72087/>



Andrew Rogers. *Idioma antiguo*. Chile, 2004.

Fuentes: [http://www.berkshirefinearts.com/05-06-2009\\_andrew-rogers-at-white-box-gallery-in-new-york.htm](http://www.berkshirefinearts.com/05-06-2009_andrew-rogers-at-white-box-gallery-in-new-york.htm)



Marja Hakala. *Idea de un sueño*. Río Jämsä, Finlandia, 2008.

Fuente: <http://www.marjahakala.net/index.htm>

- C. Roca: es el más resistente de los materiales, por eso se utiliza en obras de carácter permanente, aunque si se quiere obtener una obra temporal lo ideal es colocar las rocas una encima o al lado de la otra sin utilizar ningún material para fijarlas. Si bien representa un trabajo más pesado, las rocas conforman estructuras de gran presencia y resistencia, además de ser un material con una alta disponibilidad y calidad. Es posible trabajar con ellas en bruto o talladas.

- D. Madera: es un material dinámico y rico en posibilidades que puede trabajarse de diversas maneras, como bloque de madera tallado, en tablones o en su estado natural en forma de troncos o ramas. Fue más utilizado por los artistas ambientales, en Europa, ya que tenían una conciencia y sensibilidad ecológicas más desarrolladas que los artistas americanos.

# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 5.4 io.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 5.4 Usos del Land Art

### 5.4.1 Recuperación de territorios con pasado industrial

Estos lugares representan un foco ideal para el desarrollo de una intervención artística con fines de rehabilitación del suelo o del entorno. La naturaleza tiene una gran capacidad de regenerarse y esa cualidad es aprovechada por los artistas.

Este tipo de paisaje es punto de interés para la administración pública e industrias involucradas y gracias a esto la intervención artística recibe un gran respaldo movido por la intención de remover el daño al paisaje lo más eficazmente posible y de una forma estéticamente satisfactoria.

Un ejemplo es la serie de cinco figuras en forma de animales que Michael Heizer esculpió en el terreno de una antigua zona minera destruida por la agresiva actividad industrial en Buffalo Rocks, Illinois.

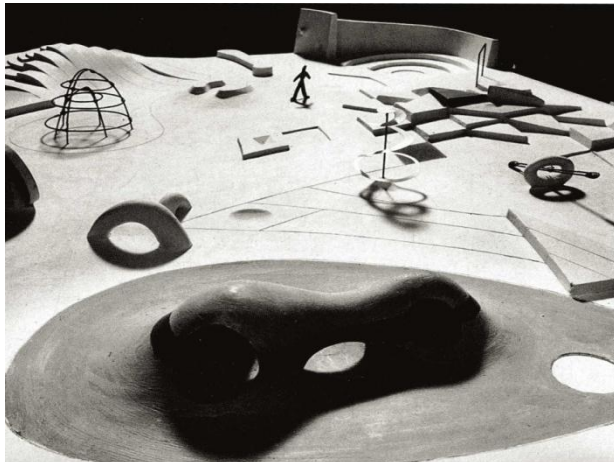


Michael Heizer. *Túmulos efigies (Típuta)*. Illinois, 1983-1985.

Fuente: <http://artwelove.com/artwork/-id/78049d2c>



Iniciativa “Esto no es un solar”, Zaragoza, 2011.  
Fuente: <http://estonoesunsolar.wordpress.com/category/movera/>



Parque infantil para la sede la ONU en Nueva York, (Maqueta en escayola). 1952.  
Fuente: <http://www.enelpaisdelashadas.com/lugares-de-juego-isamu-noguchi/>

#### 5.4.2 Reacondicionamiento de vacíos urbanos

Los vacíos urbanos son espacios residuales de una ciudad que no tienen ninguna función y que han permanecido en ese estado por largo tiempo. Por su falta de función y mantenimiento, estos lugares sometidos a la degradación pasan a ser una ruina, muchas veces vertederos, y espacios que se prestan para actividades ilícitas. A través del Land Art, u otra intervención que conjugue paisajismo, arquitectura y arte, estos espacios pueden ser capaces de cobrar nueva vida y se abren múltiples oportunidades de uso que dependerán del entorno donde se encuentre y de lo que se necesite al momento de la intervención.

#### 5.4.3 Creación de parques infantiles

Uno de los primeros escultores en visualizar el sitio como material para modelar fue Isamu Noguchi, el “antecesor” del Land Art. Su interés y comprensión por la naturaleza y el paisaje resultaron en ideas vanguardistas reflejadas en sus interesantes creaciones de jardines, plazas y parques infantiles. En el caso específico de los parques infantiles, Noguchi desarrolló variados diseños, que la mayoría no llegaron a realizarse por la sociedad conservadora de los años 50. Sin embargo, su legado y visión ha quedado presente y basados en sus iniciativas se pueden realizar parques diferentes, cargados de imaginación y fluidez, con nuevas formas y elementos donde los niños estén en contacto directo con formas geométricas, montículos, curvas y diferentes proporciones.

#### 5.4.4 Uso de la “poesía de concreto” de Finlay

El poeta Ian Hamilton Finlay desarrolló un interesante jardín en Escocia llamado *Pequeña Esparta* y consiste en la colocación de esculturas (que realiza con la colaboración de diferentes escultores) esparcidas por los diferentes ambientes creados en el jardín de su vivienda. Estas esculturas, de piedra o madera, tienen tallados sobre su superficie mensajes o poemas escrito por Finlay.

Esta idea, aparte de darle carácter al espacio donde se realice, es una iniciativa educativa, por así decirlo, ya que es un medio interesante de hacer llegar un mensaje a las personas de manera diferente y fácil, disponible en un espacio público.



Ian Hamilton Finlay. *La contemplación de la muerte es un oscuro paseo de melancolía.*

Fuente:<http://www.flickr.com/groups/1658082@N20/pool/?view=lg>

#### 5.4.5 Uso del color como elemento de cambio en el paisaje

El color ha jugado un rol importante en los últimos años en cuanto al diseño paisajístico y del espacio público, y en las obras de arte insertadas en el paisaje. El color ha servido como divisor de espacios, como resaltador de un elemento particular del paisaje, como medio de revitalización de alguna zona público, entre otros usos.

Un ejemplo es la arquitecta paisajista y artista Martha Schwartz que innovó con sus elementos coloridos y con toques de humor en su obra cuando en la arquitectura del paisaje no era muy usual encontrar elementos de color o diseños atrevidos.



Intervención de Martha Schwartz en el Centro de las Artes de Mesa y la iniciativa *Los árboles azules* de Konstantin Dimopoulos.

Fuentes:[http://www.marthaschwartz.com/projects/civic\\_institutional\\_mesa.php#](http://www.marthaschwartz.com/projects/civic_institutional_mesa.php#) y <http://www.kondimopoulos.com/2011/11/blue-trees/>



# arte.diferente.landart.paisaje.diseño.exterior. 5.5 espacio.natural.urbano.site.nonsite.expectado r.participación.ciudad.earthworks.materiales.

## 5.5 CONCLUSIÓN

El Land Art ha ido evolucionado a través de los años, pero no deja de lado la intención de elevar los lugares al estatus de ‘contenedores de arte’ a través de la realización de sus esculturas en cada sitio.

Esta corriente artística representa una eficaz herramienta en cuanto a intervenciones en el paisaje, pudiendo ser la mejor alternativa cuando se trata de recuperar paisajes devastados por la industria, de revitalizar vacíos urbanos, de moldear el suelo con fines recreativos, en fin, de dar calidad espacial a un entorno que lo amerite.

Esta corriente artística si bien fue ideada para el paisaje natural, en el paisaje artificial o urbano se necesita en igual o mayor medida ya que es el tipo de entorno con el que la gente está en contacto diario y directo. Para hacer posible la regeneración de espacios urbanos, el Land Art debe fundirse con otras disciplinas que buscan enriquecer y mejorar el espacio, como la arquitectura del paisaje, diseño de jardines, urbanismo, etc.

Hoy en día se ha hecho borrosa la línea divisoria entre dichas disciplinas y cada vez más integran el arte como parte del diseño o de la intervención completa, aunque la mayoría de veces falta la iniciativa de incorporar al artista desde los inicios del proyecto. Aun así, el paisaje es tratado de manera artística como un escultor moldea su obra y a través de la inclusión de obras de arte en el diseño del espacio; pero la función también debe ser prioridad y se busca que un elemento escultórico también pueda tener una función y viceversa.

El Land Art, con sus primeros trabajos, nos ofreció un amplio abanico de posibilidades para trabajar el paisaje natural que podemos extrapolar al contexto urbano a través de materiales naturales como roca, tierra, ramas y hojas que pueden ser la materia prima en la creación de obras de arte junto con técnicas y equipos que pueden ir desde las manos hasta maquinarias pesadas.

El concepto de arte es muy subjetivo, más aun si analizamos las intervenciones de Long, que fueron círculos hechos a través de sus pasos, las de De Maria, que dibujó líneas sobre el desierto, las de Dimopoulos, que tiñó árboles de azul para que notáramos más su presencia. Este tipo de acciones también pueden apreciarse en el espacio público a través de la obra de NIP Paysage, que enriquecen el espacio dividiéndolo con pintura de múltiples colores o en diseños paisajistas que introducen elementos arquitectónicos y artísticos integrados con la vegetación.

Todas estas intervenciones, sutiles o invasivas, temporales o permanentes, en lagos o desiertos, todas se enfocaron en la experiencia del espectador antes que hacer de su obra un objeto vendible. Y es esta inclinación hacia la gente y su vivencia del espacio que debe ser el enfoque de toda obra en cualquier tipo de paisaje que se inserte. Los espacios son creados por y para la gente y es preciso tener esto en cuenta desde la concepción de la idea para una intervención paisajística.

# 6

## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

## LIBROS

ASENSIO CERVER, Francisco. *El mundo del diseño ambiental: Arte del paisaje*. Barcelona: Francisco Asensio Cerver, 1995.

BEARDSLEY, John. *Arte y paisaje en Charleston y el país bajo*. Washington: Spacemaker Press, 1998.

BEARDSLEY, John. *Earthworks y más allá: arte contemporáneo en el paisaje*. Nueva York: Abbeville Press, 1998.

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

FRIEDMAN, Terry y GOLDSWORTHY, Andy. *Mano a la tierra: Escultura de Andy Goldsworthy 1976-1990*. Boston: H. N. Abrams, 1993.

GALOFARO, Luca. *Artscapes: El arte como aproximación al paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. USA: MIT Press, 1981.

LIPPARD, Lucy. *Superposición, Arte Contemporáneo y Arte de la Prehistoria*. Nueva York: Pantheon Books, 1983.

MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

MARZONA, Daniel. *Minimal Art*. Alemania: Taschen, 2004.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid: Nerea, 1998.

RICHARDSON, Tim. *Los paisajes y jardines vanguardistas de Martha Schwartz*. Nueva York: Thames & Hudson Inc., 2004.

SANTOS QUARTINO, Daniela. *Arquitectura del paisaje: 100 arquitectos, 1000 ideas*. Barcelona: Promopress, 2011.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Land Art*. Londres: Art Data, 1995.

TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi, un estudio espacial*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2001.

WEILACHER, Udo. Entre la arquitectura del paisaje y Land Art. Suiza: Birkhäuser-Publishers of architecture, 1999.

ZAMORA, Francesc y FAJARDO, Julio. Star landscape architects: Las estrellas del paisajismo y del Land Art. Barcelona: Loft Publications, 2010.

### CAPÍTULOS DE LIBROS

BROWN, Julia. "Entrevista. Julia Brown y Michael Heizer". En: *Escultura en reversa*. Los Ángeles: Museo de Arte Contemporáneo, 1984.

RICHARDSON, Tim. "Jardín de panecillos revisitado por Martha Schwartz". En: *Los paisajes y jardines vanguardistas de Martha Schwartz*. Nueva York: Thames & Hudson Inc., 2004.

### ARTÍCULOS DE REVISTA

BOLES, Daralice. "P/A Perfil. Peter Walker y Martha Schwartz". *Arquitectura Progresiva*. (Julio 1989) p. 56.

JUTANT, Camille. "Naturaleza viva". *Minerva*. N° 02 (Enero 2006) p. 109-114.

KLEMM, Martin y Gundi. "Un viaje interminable de descubrimiento". Publicación anual *Perlas de Suiza* (2003).

PÉREZ, Edmundo. "Paisaje urbano en nuestras ciudades". *Bitácora Urbano/Territorial*. N° 004 (2000).

PRIGANN, Herman. "Pensamientos sobre 'Arte en la naturaleza'". *IO*. (Verano 1998).

SCHNECKENBURGUER, Manfred. "La escultura como una forma de acción". *Kunstforum International*. N° 34 (1979).

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

### ARTÍCULOS

KAROTKI, Siarhei. *El arte de hielo más grande del mundo en el Lago Baikal en Siberia*. (Septiembre 2010).  
Disponible en: <http://www.theblogismine.com/2010/09/01/the-worlds-largest-ice-art-on-siberias-lake-baikal/>

VAUCHER, Andrea. "Andrew Rogers: Ritmos de la vida en siete continentes". Hoffpost Arte & Cultura. (Octubre 2011).  
Disponible en: [http://www.huffingtonpost.com/andrea-r-vaucher/andrew-rogers-rhythms-of-\\_b\\_994975.html](http://www.huffingtonpost.com/andrea-r-vaucher/andrew-rogers-rhythms-of-_b_994975.html)

### VIDEOS

*Andy Goldsworthy: Land Art*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=FPDH8yCnlk0>

*Experimentando el solsticio de verano en los Túneles Solares en Lucin, Utah*.  
Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=HA1y5d0SU0o&feature=related>

*Robert Smithson - Spiral Jetty (Extractos)*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=vCfm95GyZt4>

### PÁGINAS WEB

<http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/artepovera.htm>

<http://www.modavivendi.com/?tag=mile-long-drawing>

<http://www.richardlong.org/index.html>

<http://www.christojeanneclaude.net/>

<http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-coast?view=info#.URzB1qXWiuJ>

[http://www.hannsjoerg-voth.de/05\\_himmelstreppe.html](http://www.hannsjoerg-voth.de/05_himmelstreppe.html)

[http://www.hannsjoerg-voth.de/03\\_boot\\_aus\\_stein.html](http://www.hannsjoerg-voth.de/03_boot_aus_stein.html)

[http://www.hannsjoerg-voth.de/07\\_sonnentor.html](http://www.hannsjoerg-voth.de/07_sonnentor.html)

[http://www.ianhamiltonfinlay.com/ian\\_hamilton\\_finlay.html](http://www.ianhamiltonfinlay.com/ian_hamilton_finlay.html)

<http://hermanprigann.wordpress.com/about/>

<http://www.marjahakala.net/index.htm>

<http://www.kqed.org/arts/programs/spark/profile.jsp?essid=4472>

<http://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/howaboutthat/2240886/Jim-Denevans-sand-art-covers-miles-of-desert.html>

<http://www.nevadaart.org/modules/assets/images/subpage/findingaids/CAE1106%20Finding%20Aid.pdf>

<http://chrisdrury.co.uk/about/artist-statement/>

[http://chrisdrury.co.uk/category/works\\_outside/](http://chrisdrury.co.uk/category/works_outside/)

<http://chrisdrury.co.uk/sky-mountain-chamber/>

<http://chrisdrury.co.uk/rhine-mosel-slate-whirlpool/>

[http://www.twellmann.ch/fs-e/vitae\\_e.html](http://www.twellmann.ch/fs-e/vitae_e.html)

<http://www.kondimopoulos.com/thebluetrees/about/>