



ABRIR 8. IV

Ya hemos visto cómo el espacio cartesiano se caracterizaba por ser un espacio tridimensional, euclidiano y con un sistema de ejes ortogonal; siendo sus atributos más esenciales la homogeneidad y su sentido isotrópico.

Frente a esto, el Process Art afirmará un espacio con un sistema de ejes determinado, en relación al cuerpo humano y su postura erguida, opuesta a la gravedad terrestre. Recordemos la máxima de Morris:

"...las consideraciones de gravedad llegan a ser tan importantes como las consideraciones sobre el espacio". (22)

Las regiones y lugares que forman este espacio son cualitativamente distintas. Frente a la homogeneidad del espacio minimalista, el Process propondrá una heterogeneidad a todos los niveles. Este espacio nos es dado como cerrado y finito en un principio, pero por experiencias posteriores se ensancha hasta una extensión infinita. Esta ligado al hombre por relaciones vitales y cada lugar tiene una significación especial.

El Process Art inicia el camino hacia la superación de los límites espaciales que habían constreñido a la escultura, asentando las bases para un nuevo <<espacio expandido>> que caracterizará a las obras del Earth Art.

8. V. ESCULTURA PROCESUAL.

Para un mejor análisis de la escultura que tuvo lugar en este periodo, vamos a efectuar una triple división atendiendo a las características formales de cada escultor:

1) Planteamiento estructo-procesual. Estos artistas todavía guardan cierta

relación con el Minimalismo y, aunque su énfasis se centra en el proceso artístico y en los materiales empleados, sus obras mantienen una cierta estructura.

2) Planteamiento pictórico-procesual. En este apartado trataremos aquellos artistas, que aun trabajando en el terreno tridimensional, utilizan un enfoque eminentemente pictórico.

3) Planteamiento concepto-procesual. Son aquellos que utilizan el proceso como medio artístico pero poseen una orientación más conceptual, valorando más la idea que el proceso en sí.

8. V. I. PLANTEAMIENTO ESTRUCTO-PROCESUAL: RICHARD SERRA, ROBERT MORRIS, EVA HESSE Y ALAN SARET.

RICHARD SERRA ha sido a veces descrito por la crítica americana, como componente de una segunda generación minimalista. Sus largas esculturas de placas de metal son, tanto visual como estructuralmente, reduccionistas; si bien, su reduccionismo apunta a un componente matérico y a un interés en el proceso que le alejan de la escultura minimal.

En 1966-68, Serra estaba utilizando caucho y fibra de vidrio, a veces combinados con neon, para explorar las disposiciones de la masa y las posibilidades del proceso escultórico.

Poco después, mostró una de sus piezas más aclamadas, <<Splashing>>, donde hileras de plomo fundido, que previamente había arrojado en estado líquido contra el suelo, constituían el componente esencial de la obra. Esta pieza es el resultado de un proceso que hace referencia al artista.

Un año más tarde, en 1969, Serra inicia las <<Prop Pieces>>. Estas obras están determinadas por la tensión de dos elementos formales opuestos:

"Las Prop Pieces no son una representación de su proceso de producción, sino el caso real de una estructura que obtiene su cohesión del efecto de fuerzas cuya interrelación impide su modificación y su desintegración". (23)

Estas piezas _que constan de una plancha de plomo cuadrada y un rollo de plomo_ son variantes de una estructura obtenida mediante la inversión y variación de elementos. Su estructura sintáctica resulta de la oposición de un elemento sujeto al muro y otro libre.

En una segunda serie, emplearía como procedimiento la alineación:

"La alineación dio la posibilidad de resolver la dependencia de los elementos con el muro y relacionarlos en el espacio". (24)

En estas piezas, el valor de los elementos resulta más de su emplazamiento que de su forma y, en definitiva, de su orientación en el espacio:

"Mayor importancia que el espacio que ocupan la plancha y el rollo es la orientación que dan al espacio. A diferencia de la tendencia al collage de la escultura moderna, los trabajos de Serra se definen no ya por el juego interno de partes relacionadas en forma jerárquica, sino por la manifestación exterior que se consigue a través de la repetición de formas iguales; éstas no hacen referencia a un centro, sino al espacio circundante y en lugar de ofrecer un significado exigen la percepción de unas relaciones cambiantes". (25)

A partir de 1972-73, Serra abandona los muros de la galería y comienza a hacer obras a gran escala y en exteriores que guardan una estrecha relación con el lugar en el que son emplazadas (L. 12).

Las obras de Serra se agrupan bajo una serie de denominadores comunes, como son:

1) Importancia del emplazamiento. El lenguaje formal de Richard Serra no pretende adaptarse miméticamente al lugar donde ubica sus obras, sino que se sirve de los parámetros de este lugar como punto de partida para una formulación

independiente. Para Serra, la escala, las dimensiones y el emplazamiento de una obra está determinado por la topografía de su lugar de destino. Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización, tanto desde el punto de vista conceptual como desde su percepción. Sus esculturas son proyectadas para un emplazamiento específico y, por tanto, dependen y son inseparables de él. El propio Serra explica su sentido del emplazamiento:

"El emplazamiento determina mi manera de pensar sobre lo que voy a construir, ya se trate de un lugar urbano o de un paisaje, de una habitación o de cualquier otro recinto arquitectónico (...). Ciertas obras están realizadas por completo, de principio a fin, en el propio lugar. Otras están elaboradas en el taller. A partir de una noción precisa del emplazamiento real, trabajo a tientas con maquetas de acero en una gran cubeta de arena. La arena, que funciona como un sucedáneo del suelo con sus desniveles, me permite mover los elementos de construcción para comprender su capacidad escultórica. El método de construcción está basado en la manipulación. Un procedimiento de manipulación continua, tanto en el taller como en el propio emplazamiento, utilizando maquetas de tamaño natural, me permite percibir estructuras que yo no podría imaginar". (26)

2) Peso como afirmación de la gravedad. Los materiales utilizados por Serra siempre se han caracterizado por el peso. El plomo, por ejemplo, es empleado como un medio, porque es sinónimo de peso. Todas sus obras están presididas por esta característica. El propio Serra diría:

"El peso es para mí un valor esencial; no es que sea más atractivo que la ligereza, pero sencillamente sé más sobre lo pesado que sobre lo ligero, y por tanto tengo más cosas que decir sobre ello, más que decir sobre el equilibrio del peso, la disminución del peso, la adición y sustracción del peso, la concentración del peso, la manipulación del peso, la contención del peso, el emplazamiento del peso, la retención del peso, los efectos psicológicos del peso, la desorientación del peso, el desequilibrio del peso, la rotación de peso, el movimiento del peso, la direccionalidad del peso, la forma del peso. Tengo más que decir sobre los constantes y minuciosos reajustes del peso, más que decir sobre el placer derivado de la exactitud de las leyes de la gravedad. Tengo más que decir sobre el procesado del peso del acero, más que decir sobre la fundición, el taller de laminación y los altos hornos.

Es difícil expresar ideas sobre el peso utilizando objetos de la vida diaria, pues la labor sería infinita; hay una imponderable inmensidad que pensar. Sin embargo, puedo dejar constancia de la historia del arte como una historia de la singularización del peso". (27)

En definitiva, todos estamos condenados y coaccionados por el peso de la gravedad. Y será la gravedad, la que actúe como elemento sustentante de la mayoría de sus piezas. En ellas no existe ningún tipo de unión, junta o elemento adhesivo. Será el propio peso del material, manifestado por la acción de la gravedad, el que mantenga la pieza unida en un precario equilibrio.

3) Experiencia del espectador. Para Richard Serra la percepción del observador, no es una simple receptividad en función de la aprehensión del hecho artístico sino que, constituye una forma activa de acomodación a la realidad, un trabajo de los sentidos.

"En lugar de disociar al observador de su habitual marco de referencias y de definir su relación con el arte como distanciado, teórico y por tanto, en principio, como meramente visual, Serra define esta relación _a partir de una básica dependencia corporal y contextual de la percepción_ como práctica, inmediata y ligada a a experiencia. Su escultura es concreta en el sentido de que no tiene existencia sino en relación con el acto de percepción". (28)

Este sentido fenomenológico, que refiere la experiencia sensorial de sus obras a lo real, obliga a ver sus esculturas como una secuencia, como algo que se desarrolla en el tiempo. Serra escribiría:

"Lo que yo quería era una dialéctica entre la percepción del lugar en su totalidad y la relación de uno mismo respecto al lugar donde caminamos. El resultado es una manera de medirse uno mismo frente a la indeterminación del lugar. No estoy interesado en mirar una escultura que solamente es definida por sus relaciones internas". (29)

El trabajo de Serra implica un tipo de medida: la relación de uno mismo respecto al lugar.

4) Ambigüedad formal. Toda la obra de este escultor está marcada por su voluntad de escapar de la teoría de la <<buena forma>> gestalt y de la oposición entre figura y fondo en la cual se basa. La mayoría de las formas que utiliza Serra permanecen ambiguas, indeterminadas, irreconocibles como entidades. El denominador común de este hecho es el <<juego del paralaje>>:

"Paralaje, del griego paralaxis, <<cambio>>, desplazamiento de la posición aparente de un cuerpo debido a un cambio de posición del observador". (30)

Y será el desplazamiento del observador el que evidencie la ambigüedad de las obras de Richard Serra en su huida de la <<buena forma>>.

La escultura de Serra marca un tipo de conclusión con el proyecto minimalista. Mediante su intento por revelar el mundo humano, así como, la percepción de uno mismo en el proceso artístico; Richard Serra reintroduce en la escultura de una manera muy personal la intensidad emocional que el Minimalismo había eliminado.

En 1967, ROBERT MORRIS hizo su primera construcción en fieltro. Estas nuevas piezas son conocidas como anti-form nombre que el propio artista dio a estos trabajos en un escrito teórico titulado de la misma manera y publicado en la revista "Artforum", en Abril de 1986. En este artículo, Morris definía las características de la escultura no rígida:

"... directa manipulación del material sin el uso de herramientas manufacturadas; consideraciones de gravedad tan importantes como aquellas sobre espacio; formas no planeadas con anterioridad; organización desenfatizada; cambio e indeterminación aceptados; no compromiso con formas preconcebidas, duraderas". (31)

Para Carla Gottlieb, la expresión anti-form aplicada al arte es contradictoria. Un arte sin forma no es arte. Considera más oportuno emplear términos como, <<anti-rigid form>> _forma antirígida_ o <<transformable shape>> _forma transformable_; para enunciar la situación formal que Morris había creado.

La intensividad del proceso escultórico toma forma en esta serie de piezas fabricadas con la cualidad industrial del fieltro (L.13). El proceso a seguir era relativamente consistente: cada pieza partía de uno o más rectángulos largos de fieltro. Unas veces la disposición básica era regular y geométrica (pieza de fieltro doblada o enrollada); mientras que otras era irregular (el fieltro se cortaba en largas tiras, algunas de las cuales eran colgadas en la pared mientras que el resto caía en forma de cascada sobre el suelo).

Todas estas piezas evidencian los aspectos que ya había anunciado Morris:

1) Fragilidad y carácter no rígido del material.

2) Organización indeterminada y al azar.

3) La visualización de estas piezas depende de la gravedad para su existencia como arte.

4) Estas obras de fieltro ofrecen una alternancia de sólidos y vacíos, si bien no existe una interacción entre ellos. Los vacíos no se toman formas negativas sino que permanecen como parte del fondo.

Más que representar objetos o formas, los trabajos anti-form de Robert Morris proyectan una presencia directa y literal.

EVA HESSE comenzó a descubrir las posibilidades artísticas de la cuerda, el latex, el polietileno y otros plásticos en 1964. Hesse ha sido considerada como una figura emblemática en el desarrollo del Process Art.

Su prematura muerte, de un tumor cerebral, a la edad de treinta años, en 1970, hizo que su producción escultórica se redujera a un corto periodo de cuatro años. Sin embargo, la importancia y la claridad con que desarrolló su obra la han llevado a situarse como la figura más significativa de este movimiento.

Para Eva Hesse, arte y vida se encuentran indisolublemente unidos, no puede separar el trabajo artístico de su vida personal. En una entrevista con Cindy Nemser diría:

"... yo creo que el arte es una cosa total. Una persona total dando una contribución. Es en esencia, un alma... En un alma interna, arte y vida son inseparables". (32)

Esta es la razón por la cual las obras de Hesse nos muestran una interiorización, un replegarse sobre sí mismo, un modo de explorar su propia subjetividad; ese existencialismo intuitivo que Sol LeWitt _ íntimo amigo de la artista _ denominaría el <<ick>> de Hesse. Ello sería la razón de su arte:

"El <<ick>> de Hesse _lo que LeWitt describió como su <<recogerse en ella misma>> y su determinación para buscar y hacer un arte que fuera <<no puro, no simple, no hermoso>> _ es lo que atrajo hacia ella a minimalistas desconcertados como Smithson". (33)

La obra de Hesse remite continuamente a la ansiedad profunda y definitiva causada por las heridas de la infancia, tema recurrente en la iconografía de esta artista:

"El exilio forzado del país y de su lengua materna para huir de las persecuciones nazis contra los judíos, las perturbaciones mentales y el suicidio de su madre cuando ella solamente tenía diez años, la enfermedad siempre presente en su vida; sin duda ocupan un puesto importante en su relación traumática con la historia y con el pasado". (34)

En la biografía seminal de Eva Hesse, escrita por Lucy Lippard y publicada en 1976, la escultora será definida a través de una serie de opuestos:

"Fragil/firme, necesitada/generosa, segura/insegura, obsesiva pero lógica, dotada técnicamente y sin embargo precedera". (35)

Lippard crea un poderoso argumento en cuanto a la inseparabilidad de la vida y el arte de Hesse, mostrando simbólicamente a la artista como la primera de su generación y la única mujer que había triunfado.

Eva Hesse, tras una estancia de un año en Alemania, regresaba a New York en el año 1964; encontrándose en el panorama artístico del momento: el contexto minimalista. Sin embargo, en lugar de adherirse a esta corriente Hesse reaccionaria contra el Minimal; oponiendo a la literalidad más o menos radical y al antiilusionismo estricto reivindicado por sus semejantes, la romántica idea del artista presente y casi encarnado en su obra. Sustituía así las estrategias formales del Minimalismo _serialidad, geometría y gestalt_ por la expresión original y gestual de un sujeto que manipulaba directamente el material en actos elementales como anudar, suspender, vertir, etc...

Robert Pincus-Witten señala cómo afronta la artista la problemática del Minimalismo mediante un carácter biomórfico en su trabajo:

"Afrontar el Minimalismo significaba que Hesse debía formular su propia concepción del empleo del cubo en escultura y del rectángulo en pintura. Éstos, aun aportando un estilo de composición que empleaba las secuencias de un módulo base y la serialidad, permitieron sin embargo a Hesse desarrollar su visión personal de una estructura contra-cubista. Permitían una composición en la que ningún elemento tenía una función privilegiada con respecto a otro _siendo siempre el gusto y la sensibilidad en lo que concierne a Hesse, marcados por inferencia bio-mórficas y por el sello de las fuerzas naturales_". (36)

Esta presencia orgánica ha sido destacada por otros críticos como Joan Simon, en una entrevista con Mel Bolcher _artista conceptual y amigo personal de Hesse_, con motivo de la muerte de la escultora:

"Había algo orgánico en los procedimientos de Hesse, en su forma de manejar los materiales y el aspecto resultante de ciertas piezas: una especie de desligamiento, de dejadez, de ingravidez y cambio en la obra. La imagen de piel: rígida, suave, arrugada. De nuevo es semejante a un cuerpo que se sostiene mediante una fuerte pero frágil armadura, interna o externa, o en realidad a punto de hundirse en algún momento". (37)

En la misma entrevista, Mel Bochner añadiría:

"Las piezas que parecen algo así como un vómito de plástico. La parte de su obra que alude al cuerpo como un sistema de desagüe. Es uno de sus aspectos que probablemente provoca cierta aprensión en algunas personas. Y la verdad es que <<aprensión>> es una buena palabra para describir la reacción de uno ante sus superficies, particularmente sus piezas de polietileno y fibra de vidrio". (38)

Su obra también ha sido analizada en términos de metáfora erótica:

"En efecto, sus cubos con los interiores peludos son juegos de palabras sexuales en base a la palabra <<box>> (caja). Eva dio al lenguaje del minimalismo, así como a sus formas, un giro erótico". (39)

Hesse utiliza materiales de la más diversa índole: cuerda, latex, barro, metal, alambre, fibra de vidrio, polietileno, caucho, papel <<maché>>, yeso, trapo; los cuales mezcla, cose o ensambla con la finalidad de destacar el trabajo manual en la realización de la obra. Una característica común a todas sus obras es su gran calidad táctil. J. F. Pirson, en un comentario a una de las tres versiones que hizo del cubo titulada <<Ascession>>, diría:

"En la primera *Accession*, Hesse construyó un marco de acero galvanizado _solución más próxima a la de LeWitt_ y enlazó las cinco caras desde la base hacia lo alto con un tubo de plástico, dejando la cara superior abierta. En el interior, las lazadas se habían cortado _como se cortan las de la lana en la fabricación de tapices o en el ganchillo_, produciendo así un cubo táctil, abollado pero suave en el exterior, donde el cubo deshilachado se alza todavía. El descubrimiento de esta calidad táctil era importante y la artista lo retoma en tres ocasiones, utilizando en las versiones siguientes una caja en fibra de vidrio de dónde eran extraídos los tubos de plástico". (40)

En algunas de su obras, Hesse ha utilizado la repetición (L.14), pero con un sentido diferente al empleado por el minimalismo. Al preguntarle porqué utilizaba una forma una y otra vez contestaría:

"Porque exagera. Si algo es significativo, puede ser más significativo dicho diez veces. No es sólo una elección estética. Si algo es absurdo, es mucho más exagerado, más absurdo si es repetido... No creo que siempre lo haga, pero la repetición aumenta, disminuye o exagera una idea o propósito en una declaración". (41)

En sus relaciones con lo informe, en su gesto de dejar colgar, arrastrar, deformar, deshacerse, descomponerse, incluso, destruir los objetos bajo los efectos aceptados en el tiempo; en la dramatización que afectaba a los procesos físicos naturales efectos de peso y gravitación; Eva Hesse reclama el gesto de transgresión de Pollock:

"Como la danza, las esculturas de Eva Hesse articulan unas relaciones singulares entre la palabra, el cuerpo/gesto y la obra que existen en una especie de encadenamiento ininterrumpido, una relación de continuidad y de contigüidad: el gesto como actualización, <<performance>> (en el sentido anglosajón del término) de la palabra/título; el objeto como huella, materialización del gesto. De ahí esos objetos suspendidos, apoyados, hundidos o extendidos en el suelo mismo; que suscitan empatía y repulsión, como la fibra de vidrio o los pequeños objetos fabricados a mano y ordenados en vitrinas". (42)

Debido a que muchas de las piezas son configuradas en el momento de la exposición no pueden ser iguales dos veces por su carácter informe; estas obras se insertan en un espacio, que la propia Hesse ha denominado <<espacio fluctuante>> o <<no-fijo>>.

A pesar de la corta carrera escultórica de Eva Hesse, la crítica y otros artistas la han situado como una de las figuras claves para la comprensión de la evolución del arte norteamericano durante la década de 1965-75. Su influencia se ha dejado sentir en las obras de artistas de las siguientes generaciones.

ALAN SARET constituye sus trabajos con caucho blando, polietileno, alambre, mallazo, redes y otros materiales ligeros. Líricas membranas, apiñamiento y

ondulación son algunos de los procedimientos utilizados en sus composiciones (L. 15). Saret teje y articula tiras de caucho a través de un esqueleto irregular que deposita en el suelo.

Este artista no trabaja con la ilusión en un sentido tradicional de hacer que una cosa parezca algo visualmente que no es en realidad; sino que trata con la ilusión en su capacidad de evocar una modificación de imágenes alucinatorias o de recrear nociones de fantasía con una alta significación personal. De ahí, que haya sido considerado como un componente del anti-ilusionismo o de la actitud procesual.

Lugar, tiempo y un rápido gesto expresivo son algunos de los aspectos que conectan a Saret con los artistas de este movimiento. Desorden, dispersión y desintegración son tanto propiedades de estos trabajos, como lo son estructura, armadura, arquitectura y situación.

Los esfuerzos de Saret ofrecen un acceso a una experiencia distinta y personal de la realidad.

8. V. II. PLANTEAMIENTO PICTÓRICO-PROCESUAL: KEITH SONNIER, RICHARD TUTTLE Y LYNDA BENGLIS.

Los trabajos de KEITH SONNIER se incluyen en un terreno más pictórico que escultórico. Espuma de caucho, telas teñidas, rayón, trapos, latex y, especialmente, neon; actúan como los componentes de una paleta de pintura.

Su obra se centra principalmente en los usos del color como deseo de crear formas que evoquen cuestiones pictóricas (L. 16). Aunque los elementos utilizados son tridimensionales, su carácter pictórico se ve reforzado por el hecho de que sus piezas se cuelgan del muro de la galería que actúa como lo haría el fondo en pintura; consiguiéndose lo que Andersen ha denominado como espacio pictórico:

"Usa la pared de la galería como un fondo y algunas veces ha sido tratada como un plano pictórico. Sus materiales generalmente funcionan como un bajo relieve contra la superficie del muro, y cuando éstos se superponen unos a otros en el trabajo, el espacio parece retroceder más que adelantarse como en un relieve". (43)

El neon, quizá uno de los rasgos más significativos del trabajo de Sonnier, posee un carácter más gestual que comercial. Este material asume el papel de la línea y el gesto; mientras que el latex y los trapos o telas, son identificados como planos transparentes de color.

"Hay un tipo de <<figura>> oriental o caligráfica en Sonnier". (44)

Al contrario que otros artistas procesuales, Sonnier negará la importancia del proceso; manteniendo, en cambio, su involucración con la imagen final, aunque se mantiene abierto a incorporar cualquier tipo de elemento en el proceso artístico.

Las obras de Keith Sonnier se equiparan a dibujos lineales con finos tubos de neon coloreados que recorren gestualmente el plano de la pared.

Algunos artistas han intentado situar a RICHARD TUTTLE entre aquellos interesados en confundir los límites entre pintura y escultura. Su tangibilidad y materialidad apuntan a la escultura, mientras que su ubicación y colorido le remiten a la pintura.

Al respecto de si sus trabajos de pared podrían ser consideradas como un dibujo tridimensional, Tuttle respondería:

"Estoy interesado en piezas, en concepciones..., el concepto de una pieza se piensa primero; su modo de expresión si es dibujo o pieza de pared es secundario". (45)

Las piezas de pared o de alambre, como el artista prefería que se las llamase, consisten en dibujos a lápiz realizados en la pared que, posteriormente, son rodeados por un alambre siguiendo su silueta y que, finalmente, se sujeta con uno o dos clavos. El resultado, al ser iluminado con luz artificial, se inscribe dentro de un espacio de

indudable pictoricismo, donde el alambre, a veces, varía su posición original por la acción de la gravedad; creándose un conjunto delicadamente lineal que explora el valor de la línea en términos de composición y relaciones espaciales _línea dibujada por el lapiz, línea materializada por el alambre y línea virtual, provocada por el efecto de la sombra_.

Otras veces, utiliza frágiles y pequeñas estructuras de madera o de tela, que pinta en colores pálidos, de formas irregulares y sencillas con contornos no angulados (L.17). Para Corinne Robins se trata de dibujos para estructuras tridimensionales en el espacio:

"Como pintura, abolen el soporte; hacen el color integral; hacen de la textura el resultado de un proceso no-pictórico. Como esculturas, hacen de la tela un material tan válido como el bronce o el barro". (46)

Pequeño en escala, privado en sus asociaciones y delicado en colorido; la obra de Tuttle se sitúa en un ámbito indudablemente pictórico dentro del Process Art.

El trabajo personal de LYNDA BENGLIS se ha caracterizado por el esparcimiento de material líquido que, posteriormente, endurece en el suelo, y por el empleo de colores brillantes.

Su evolución sigue un proceso que va desde piezas que utilizan el plano horizontal del suelo como soporte, hasta otras que se mueven al plano vertical de la pared como soporte escultórico.

Lynda empezó su andadura en el terreno tridimensional a finales de 1968, anteriormente se había dedicado a la pintura. Por esta fecha, haría unas piezas de cera sobre un soporte plano que después quemaba. Al derretirse la cera, Benglis comenzó a ser consciente de las múltiples posibilidades del proceso y de la imagen.

Un poco después, comenzaría a esparcir latex pigmentado en el suelo, sin ningún tipo de soporte. Los diferentes colores en estado líquido se mezclaban unos

con otros de una manera muy plástica; consiguiendo un resultado que se debatía entre la imagen líquida y la congelada. Los límites de la pieza eran definidos por la cantidad de latex empleado, por el tipo de suelo en donde se esparcía y por los muros de la galería. Su concepción era indudablemente pictórica:

"Esta manera de trabajar permitía a Lynda hacer una imagen compleja y multicolorada que evitaba los antiguos problemas de relaciones figura-fondo y la resolución amenudo arbitraria de una imagen orgánica con un formato rectangular". (47)

Posteriormente, empezaría a trabajar con poliuretano pigmentado, primero semiflexible y después rígido; pasando de la elasticidad del latex al lento pero voluminoso crecimiento de la espuma de poliuretano (L.18). Así, al concepto de imágenes líquidas pigmentadas, añadió el deseo de la forma tridimensional escultórica, alejándose de su inicial pictoricismo.

Estuvo trabajando con poliuretano unos dos años, evolucionando su obra desde composiciones aisladas y esparcidas por el suelo, a configuraciones que se adherían a la pared. Estas piezas poseían una estructura que servía de soporte al poliuretano que, una vez solidificado, se retiraban.

Las obras de Benglis son el resultado de una serie de rasgos comunes:

1) Las imágenes escogidas se relacionan con fenómenos orgánicos: el océano, los fluidos del cuerpo, las formaciones de rocas, la disposición de la lava de un volcán, los relieves de coral, etc.

2) El proceso está indisolublemente ligado a la imagen y ambos son inseparables del material escogido _cera, latex o poliuretano_:

"Estaba interesada en el proceso. Cuando aprendí lo que el material podía hacer, entonces pude controlarlo, permitiéndole actuar dentro de los parámetros que estaban establecidos. Así el material, en esencia, podría y dictaría su propia forma". (48)

3) Sus obras poseen una asombrosa tactilidad. Benglis quería:

"...hacer algo muy táctil, algo relacionado con el cuerpo de alguna manera, enfatizando el material más que la idea cerebral". (49)

4) Esta artista poseía un uso sintético del color que conectaba con la cultura pop: colores fluorescentes, cosméticos, estridentes,...

5) Su obra puede definirse como una pintura hecha en tres dimensiones, de ahí su carácter pictórico.

Como resultado, color, estructura, imagen, material y proceso; encuentran una nueva unidad en lo que el crítico Robert Pincus-Witten ha definido como "un gesto congelado en el espacio". (50)

8. V. III. PLANTEAMIENTO CONCEPTO-PROCESUAL: BARRY LE VA Y BRUCE NAUMAN.

Al definir la evolución estilística de BARRY LE VA, distintos factores deben ser considerados: los tipos de material utilizados, el tamaño y el número de componentes, el formato del conjunto y el acercamiento a la organización interna de las partes. Sus piezas se desarrollan desde un inicial sentido de orden y distribución, hasta un esquema aparentemente desordenado y caótico.

En 1966, Le Va comenzó a hacer una serie de piezas cuyo material principal era el lienzo, que doblaba o cortaba en diferentes formas y utilizaba en combinaciones de madera, cuerda, papel y vinilo; en una especie de puzzle formal. Todos los componentes eran pintados de un mismo color para homogeneizar su superficie. El formato estaba rígidamente ordenado y se distribuía en el suelo.

Hacia 1967, el lienzo es reemplazado por el fieltro, que permite cualidades de flexibilidad y azar. Hay un abandono del color _serán piezas grises o negras_, en función de aspectos como la configuración y la distribución de partes. Así, comienza un desplazamiento gradual de elementos con un rígido ordenamiento espacial hacia una desintegración y esparcimiento de partes interconectadas. Barras de aluminio, grandes rectángulos de fieltro gris y largas tiras de este mismo elemento; serán los materiales utilizados en estas composiciones. Al mismo tiempo hay un incremento de tamaño en el espacio donde son esparcidos estos materiales, aumentando la complejidad distribucional del trabajo.

Las obras de Barry Le Va apuntan a un aspecto conceptual de la escultura. Ello es debido al:

1) Uso de la fotografía. Gran parte de su trabajo es concebido como una documentación conceptual. La pieza se ejecutaba en su estudio y después se fotografiaba. Posteriormente era destruida. La fotografía se convertía en la única prueba de su existencia real.

2) Orden interno. Todas las piezas de Le Va, a pesar de su aparente desorden, poseen una organización interna que obedece muchas veces a patrones geométricos. La composición es revelada al espectador como una <<pista>> para que éste descubra la ley interna que la origina.

3) Énfasis en la temporalidad más que en el proceso. Su trabajo pretende ser una experiencia física para la audiencia, la cual, participa caminando alrededor de las distintas áreas en un tiempo específico.

La llamada <<escultura distribucional>> de Barry Le Va apunta ya hacia un aspecto más conceptual de la escultura; basado en la idea de la obra más que en su propia materialidad.

Un primer encuentro con el trabajo de BRUCE NAUMAN es, en principio, extremadamente desconcertante. Cada obra es el resultado de una compleja y complicada interpretación. Nauman siempre ha enfatizado más el concepto que la sustancia material. Desde el comienzo, este escultor ha estado influenciado por el trabajo de Marcel Duchamp, como modelo de artista que ha ido más allá de los propios materiales. En 1965, Nauman anunciaba que intentaba:

"... crear formas nunca vistas antes, hechas de sustancias y colores en un modo igualmente desconocido". (51)

De 1965 a 1967, se dedicó a hacer una serie de esculturas flexibles de caucho y latex coloreado con tubos de neon que sujetaba de la pared o depositaba en el suelo (L.19).

Pero, a partir de 1967, comenzó a interesarse en su propio cuerpo como punto de partida para sus esculturas. Una de las piezas de este periodo titulada <<Hand to Mouth>> (De la mano a la boca), consiste en un fragmento de sí mismo en cera; representando su mano derecha, brazo, hombro, cuello y labios.

En 1968, iniciaría una serie de hologramas sobre su persona, en posición fetal.

Hacia 1970, su trabajo se orienta hacia la utilización de fenómenos como el sonido, la luz, el movimiento o la temperatura. No poseían un carácter representacional o interpretativo sino que se constituían como material básico de sus obras.

"Nauman contruye sus piezas cuidadosamente para crear una específica situación física". (52)

Las estructuras de sonido y movimiento como función básica del comportamiento humano y de la comunicación son los fenómenos que informan al artista sobre el conocimiento del hombre. El trabajo de Bruce Nauman ha

evolucionado desde objetos hechos manualmente hasta sus actuales manipulaciones de fenómenos.

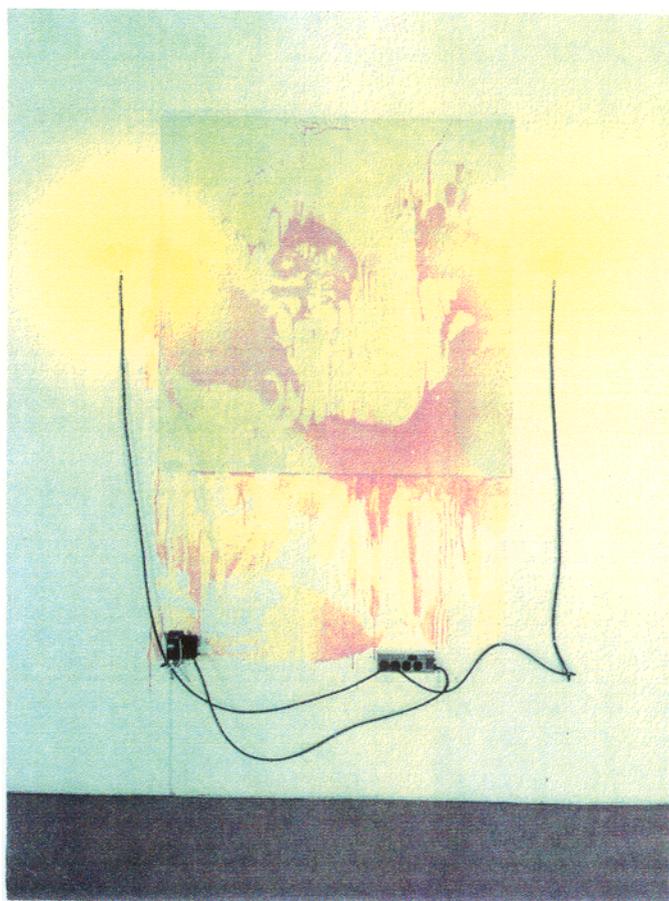
El arte de Nauman, en ocasiones de extremada complejidad, se involucra con extensiones del cuerpo humano; con la participación del espectador _hay trabajos que sólo son posibles con la presencia física de éste_; con el lenguaje _sea hablado o escrito_; con sonidos _bien naturales (respiración), bien artificiales (música); con gestos físicos_ (expresiones faciales, manipulaciones del cuerpo, danza) y con médios tecnológicos (monitores, proyectores, etc...).

Este artista se dirige hacia una apreciación más conceptual y ambiental de la escultura; en la cual, su propio cuerpo es el vehículo del trabajo. Orientación ya apuntada por Merleau-Ponty que, en su ensayo <<La estructura del comportamiento>>, decía:

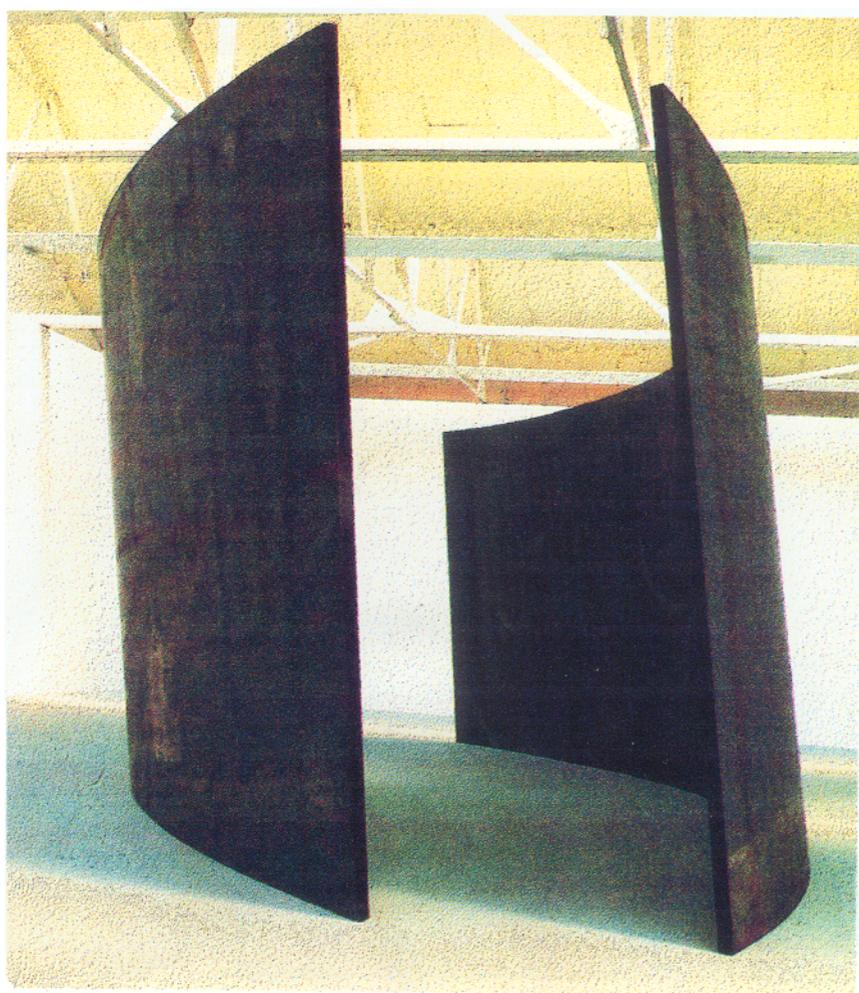
"El hombre es, de hecho, su cuerpo, a pesar de la esencial ambigüedad de su ser; al mismo tiempo vivido desde dentro y contemplado desde fuera". (53)

De lo visto anteriormente se desprende que, el Process Art o Arte Procesual actúa, dentro del panorama artístico americano de principios de los años setenta, como puente entre el Minimalismo y el Earth Art.

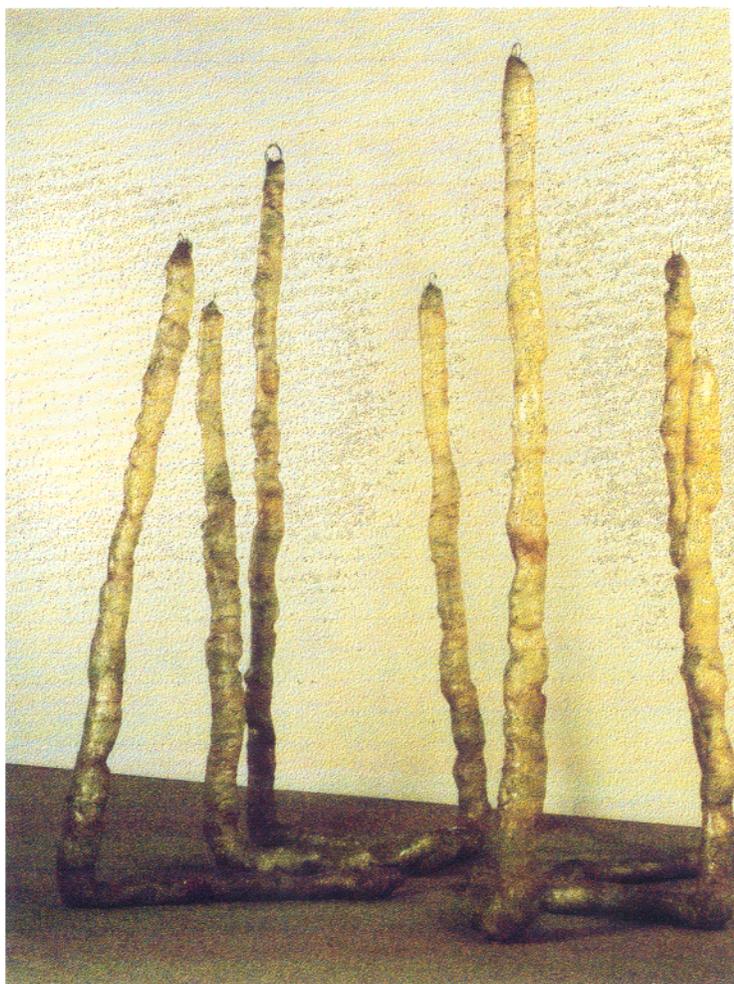
L. 16. Keith Sonnier. <<In
Between>>. Cristal, latex y
bombillas incandescentes. 96 x 48 x
6 inches. 1969. Colección del
artista.



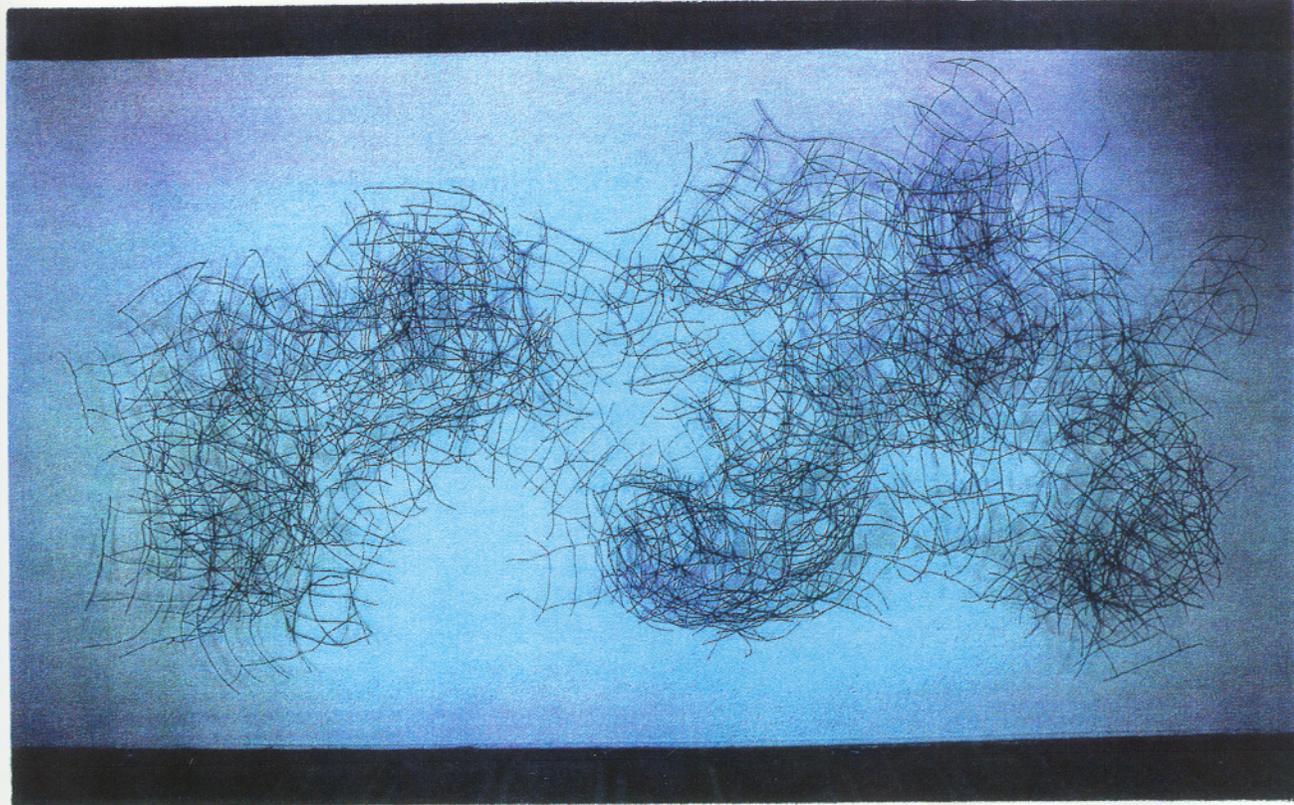
L. 12. Richard Serra. <<Olson>>.
Acero. 350 x 110 x 5 cm. 1985.
Saatchi Collection, London.

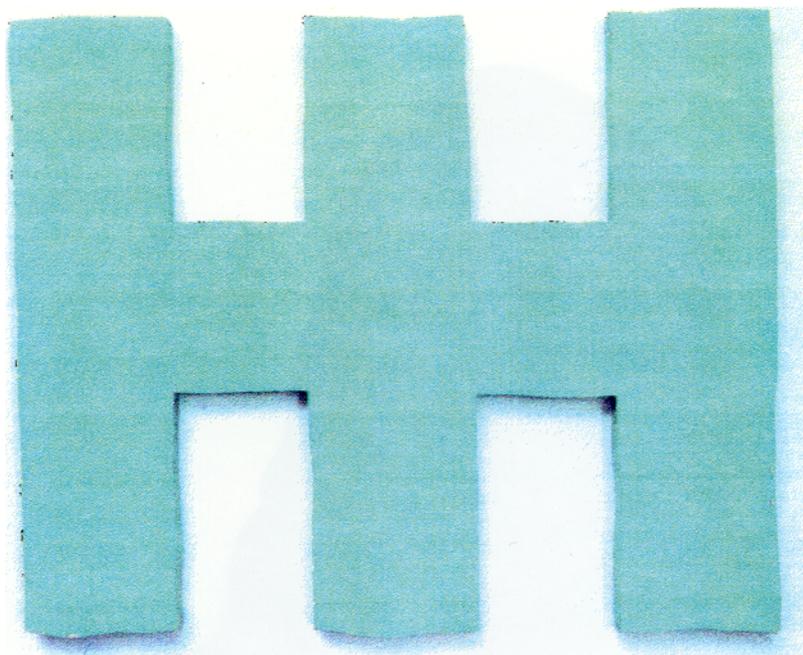


L. 14. Eva Hesse. <<Seven Poles>>. Fibra de vidrio reforzada sobre polietileno y cable de aluminio. 188 x 281 x 30 cm. 1970. Centro Pompidou, Paris.

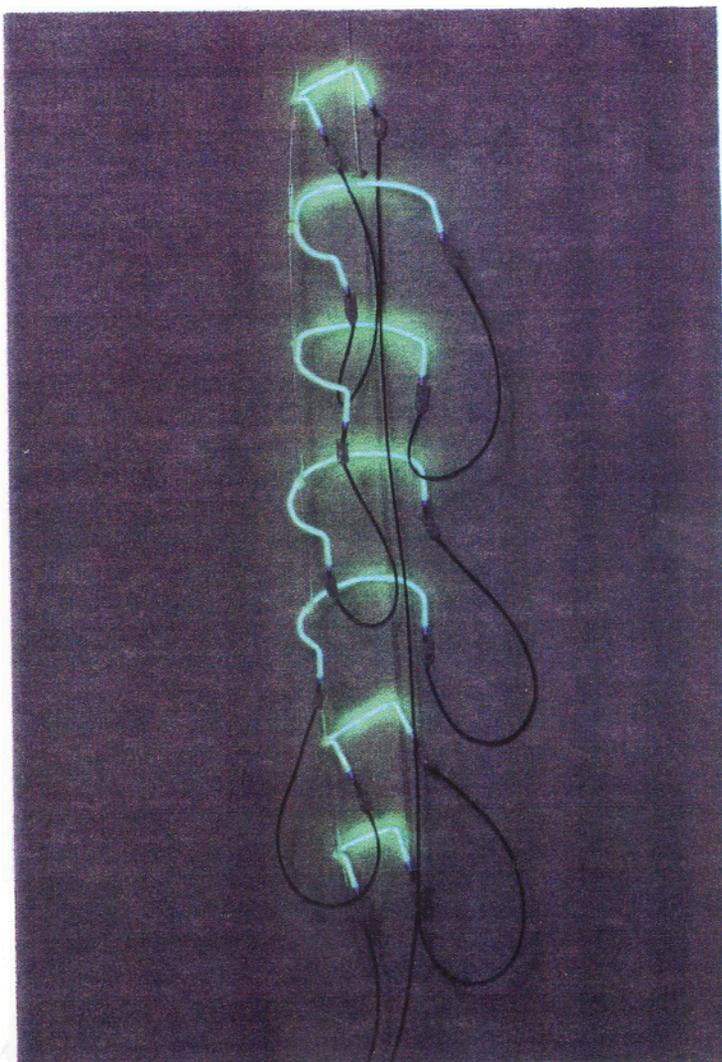


L. 15. Alan Saret. <<True Jungle: Canopy Forest>>. Alambre. 108 x 216 x 48 inches. 1968. Whitney Museum, New York.





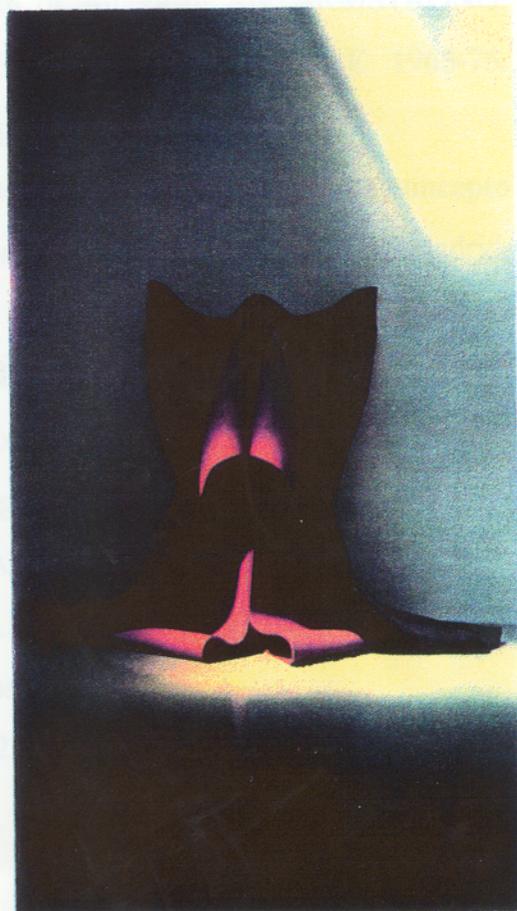
L. 17. Richard Tuttle. <<House>>. Madera pintada. 26 x 33 x 1 inches. 1965. Centro Pompidou, Paris.



L. 19. Bruce Nauman. <<Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals>>. Neon y caucho. 70 x 9 x 6 inches. 1966.



L. 18. Lynda Benglis. <<For Carl Andre>>. Espuma de poliuretano teñida. 53 x 56 x 46 inches. 1970.



L. 13. Robert Morris. <<Casa de Vetti III>>. Fielto con ribetes metálicos. 225 x 330 x 120 cm. 1983.

CITAS AL CAPÍTULO.

(1) BERGER, Maurice; (1989), **LABYRINTHS. Robert Morris, Minimalism and the 1960s**, Harper & Row Publishers, New York, pag., 74.

(2) Robert Pincus-Witten, citado en Whitney Museum of American Art; (1976), **200 Years of American Sculpture**, David R. Godine, Publisher, New York, pag., 204.

(3) Oldenburg, citado por GOTTLIEB, Carla; (1976), **Beyond modern art**, E. P. Dutton & Co., Inc., New York, pag., 158.

(4) Max Kozloff, en Los Angeles County Museum; (1967), **AMERICAN SCULPTURE OF THE SIXTIES**, Los Angeles.

(5) Rosalind Krauss, citada en Centre Julio Gonzalez; (1993), **HESSE, EVA**, IVAM, Valencia, pág., 11.

(6) Robert Morris, en Whitney Museum of American Art, ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard; (1990), **THE NEW SCULPTURE 1965-75. Between geometry and gesture**, New York, pag., 100.

(7) MARCHÁN FIZ, Simón; (1986); **Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna**, Editorial AKAL, Madrid, pág., 212.

(8) ROBINS, Corinne; (1984), **THE PLURALIST ERA. American Art, 1968-1981**, Harper & Row, Publishers, New York, pag. 9.

(9) MARCHÁN FIZ, Simón; op. cit., pág. 214.

(10) Robert Morris, citado en MARCHÁN FIZ, Simón; op. cit., pág. 215.

(11) Richard Serra, citado en KRAUSS, Rosalind; (1977), **Passages in Modern Sculpture**, Viking Press, New York, pag., 276.

(12) KRAUSS, Rosalind; op. cit., pag., 276.

- (13) Robert Morris, en Whitney Museum of American Art, ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard; (1990), **THE NEW SCULPTURE 1965-75. Between geometry and gesture**, op. cit., pag., 101.
- (14) MARCHÁN FIZ, Simón; op. cit., pág. 212.
- (15) Robert Morris, citado en MARCHÁN FIZ, Simón; op. cit., pág. 213.
- (16) STANGOS, Nikos; (1887), **Conceptos de Arte Moderno**, Alianza, Madrid, pág., 213.
- (17) Barbara Haskell en Whitney Museum of American Art; (1976), **200 Years of American Sculpture**, op. cit., pag., 207.
- (18) Barry Le Va, citado por ROBINS, Corinne; op. cit., pag., 17.
- (19) Robert Smithson, citado en Centre Julio Gonzalez; (1993), **HESSE, EVA**, op. cit., pág., 9.
- (20) PIRSON, Jean-Francois; (1988), **La estructura y el objeto**, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pág., 44.
- (21) *Ibidem*, pág., 43.
- (22) Robert Morris, en Whitney Museum of American Art, ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard; (1990), **THE NEW SCULPTURE 1965-75. Between geometry and gesture**, op. cit., pag., 101.
- (23) Yve-Alain Bois, en Museo Nacional Reina Sofía; (1992), **SERRA, Richard**, Madrid, pág., 53.
- (24) *Ibidem*, pág., 53.
- (25) *Ibidem*, pág., 54.
- (26) Richard Serra, citado por Yve-Alain Bois, en Museo Nacional Reina Sofía; (1992), **SERRA, Richard**, Madrid, pág., 16-17.
- (27) *Ibidem*, pág., 10-11.
- (28) Yve-Alain Bois, en Museo Nacional Reina Sofía; (1992), **SERRA, Richard**, Madrid, pág., 56.

(29) Richard Serra, citado por ANDERSEN, Wayne; (1975), **American sculpture in process: 1930/1970**, New York Graphic Society, Boston, Massachusetts, pag., 253.

(30) Yve-Alain Bois, en Museo Nacional Reina Sofia; (1992), **SERRA, Richard**, Madrid, pág., 22.

(31) Robert Morris, citado por GOTTLIEB, Carla; op. cit., pag., 163.

(32) Eva Hesse, en Whitney Museum of American Art, ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard; (1990), **THE NEW SCULPTURE 1965-75. Between geometry and gesture**, op. cit., pag., 196.

(33) Linda Norden, citada en Centre Julio Gonzalez; (1993), **HESSE, EVA**, op. cit., pág., 36.

(34) Catherine David y Corinne Diserens, citadas en Centre Julio Gonzalez; (1993), **HESSE, EVA**, op. cit., pág., 9.

(35) Linda Norden, en Centre Julio Gonzalez; (1993), **HESSE, EVA**, op. cit., pág., 22.

(36) Robert Pincus-Witten, citado por PIRSON, Jean-Francois; op. cit., pág., 45.

(37) Joan Simon, en Centre Julio Gonzalez; (1993), **HESSE, EVA**, op. cit., pág., 22.

(38) Mel Bolchner, en Centre Julio Gonzalez; (1993), **HESSE, EVA**, op. cit., pág., 49.

(39) Ibidem, pág., 49.

(40) PIRSON, Jean-Francois; op. cit., pág., 45.

(41) Eva Hesse, en Whitney Museum of American Art, ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard; (1990), **THE NEW SCULPTURE 1965-75. Between geometry and gesture**, op. cit., pag., 197.

(42) Catherine David y Corinne Diserens, citadas en Centre Julio Gonzalez; (1993), **HESSE, EVA**, op. cit., pág., 17.

(43) ANDERSEN, Wayne; op. cit., pág., 255.

(44) Robert Pincus-Witten, en Whitney Museum of American Art, ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard; (1990), **THE NEW SCULPTURE 1965-75. Between geometry and gesture**, op. cit., pag., 174.

(45) Richard Tuttle, en Whitney Museum of American Art, ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard; (1990), **THE NEW SCULPTURE 1965-75. Between geometry and gesture**, op. cit., pag., 267.

(46) ROBINS, Corinne; op. cit., pag., 14.

(47) Klaus Kertess, en Whitney Museum of American Art, ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard; (1990), **THE NEW SCULPTURE 1965-75. Between geometry and gesture**, op. cit., pag., 283.

(48) Lynda Benglis, citada por ROBINS, Corinne; op. cit., pag., 20.

(49) Lucy Lippard, en Wexner Center for the Arts, (1991), **BREAKTHROUGHTS. Avant-Garde Artists in Europe and America 1950-1990**, The Ohio State University, Rizzoli, New York, pag., 126.

(50) R. Pincus-Witten, citado por ROBINS, Corinne; op. cit., pag., 20.

(51) Bruce Nauman, citado por ROBINS, Corinne; op. cit., pag., 15.

(52) Marcia Tucker, en Whitney Museum of American Art, ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard; (1990), **THE NEW SCULPTURE 1965-75. Between geometry and gesture**, op. cit., pag., 209.

(53) Ibidem, pag., 209.

CAPÍTULO 9: EARTH ART. ESPACIO EXPANDIDO.

9. I. ORÍGENES.

A finales de los años sesenta, se comenzó a detectar entre los artistas un notable incremento en la relación arte-naturaleza. Estos trabajos tomaban forma en función del paisaje y del lugar elegido. Algunas de estas obras, aunque utilizaban el paisaje como campo de actividad, no dejaban ninguna marca en él. Otras, en cambio, alteraban el paisaje mediante intervenciones, provocando una presencia tangible con su huella.

Esta nueva modalidad artística ha sido descrita, principalmente, como "Earth Art". Pero los críticos también le han asociado denominaciones como "Land Projects", "Earthworks", "Land Art" o "Site Specific".

El "Earth Art" o "Arte de la Tierra" es el nombre que reciben las realizaciones cuyo lugar de experimentación son los espacios naturales _mar, montaña, desierto_. Estas intervenciones son llevadas a cabo por artistas que, rechazando el marco cerrado del museo o la galería, reclaman para sus obras las conquistas de nuevos espacios; de espacios naturales donde arte y naturaleza convivan en una nueva unidad.

Esta corriente artística se desarrolla principalmente en Estados Unidos y conoce su máximo esplendor entre finales de los años sesenta y mediados de los setenta. No existe una clara delimitación cronológica, pues muchos de los artistas del Earth Art continuaron su obra en fechas posteriores, en forma de "Site Sculpture", en el marco de la ciudad; contribuyendo al nuevo arte público. Las razones por las que Estados Unidos fue considerado como el centro artístico de esta nueva corriente son varias: las grandes áreas de los desiertos americanos parecen ser el lugar más idóneo

para la realización de estos "earthworks"; las inmensas extensiones inhabitadas, alejadas de la ciudad, constituyen un marco atractivo para estos trabajos _Arizona, New Mexico y Nevada fueron tres de las áreas más utilizadas_ y, por último; la financiación y ayuda económica que el Estado Americano dedicó a la promoción artística durante este periodo, contribuyó a su divulgación.

No obstante, Europa, y concretamente Gran Bretaña, con la obra de Richard Long, Hamish Fulton y Andy Goldsworthy; también realizó importantes muestras de Earthworks. Si bien, la imposibilidad de encontrar grandes espacios desérticos hizo que se haya situado a EEUU como el centro geográfico donde se ubican la mayoría de estas obras.

La imposibilidad de transportar estas obras emplazadas "dentro", y no "en", el paisaje; es el principal motivo de la escasez de exposiciones en este movimiento. Destaca la efectuada en 1969 para la Fernset Gallery, cuyo componente expositivo eran fotografías y documentales de los trabajos. Otras instituciones, como la Dwan Gallery o la Dia Art Foundation, ambas con sede en New York, se dedicaron a patrocinar este nuevo arte.

Entre las figuras más significativas destacan: Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Walter de María, Christo, Dennis Oppenheim, James Turrell, Richard Long y Nancy Holt.

Al igual que ocurrió con el Minimal y el Process Art, estos artistas también realizaron una serie de escritos donde defendían su postura ante la Naturaleza y el Paisaje. De esta manera, Robert Smithson publicaba en Junio de 1966 en la revista "Artforum" el artículo "Entropy and New Monuments" _"Entropía y Nuevos Monumentos"_ , en 1968 este mismo artista en un ensayo titulado "A Sedimentation of Mind; Earth Projects" _"Sedimentación de la Mente: Proyectos de Tierra"_ destacaba

la importancia del factor temporal de estas obras. Robert Morris también publicaría "Earthworks: Land Reclamation as Sculpture" _"Trabajos de tierra: Reclamación del Paisaje como Escultura"_. Este cuerpo teórico contribuyó a un notable enriquecimiento del movimiento.

El Earth Art, con su definitiva aportación a la desmaterialización del arte, abre paso al Arte Conceptual donde la idea la obra de arte es más importante que su materialización, actuando como corolario del Minimal y del Process Art.

9. II. EARTH ART Y OTROS MOVIMIENTOS.

Las personales obras de Earthworks no son exclusivas del siglo XX, sino que muchas de ellas nos remiten a tiempos muy antiguos. También, como es lógico, reciben influencias de otras corrientes o figuras artísticas que forman parte de la historia de nuestro siglo. Entre las posibles influencias, que se han detectado en las realizaciones de Earth Art, destacan:

1) EARTH ART- ARTE PREHISTÓRICO.

Entre los años 60 y 70, aparece un nuevo planteamiento de lo primitivo en el arte. Este primitivismo se refiere tanto a los actos y a la acción, como a las formas. Los proyectos de Land Art guardan un gran paralelismo con ciertas estructuras prehistóricas de tierra y piedras y con construcciones antiguas de la civilización precolombina. Javier Maderuelo ha afirmado su carácter megalómano:

"Otra faceta a tener en cuenta en estas obras de <<land art>>, que las relaciona con la idea de monumento, es su carácter megalómano basado en una interpretación muy particular de la historia lejana, en los monumentos megalíticos, egipcios o precolombinos. Estos

monumentos, eminentemente públicos, eran generalmente urbanos en la antigüedad aunque hoy se encuentren enclavados en el medio rural". (1)

Todos los estudiosos del Land Art coinciden en subrayar la atracción que, sobre estos artistas, han ejercido los monumentos de carácter megalítico: menhir, dolmen, y las agrupaciones que de ellos se desprenden _hileras, círculos, espirales, etc.._. Estas construcciones constituyen una clara fuente de inspiración para los earthworks.

Entre estos monumentos neolíticos destaca especialmente el de Stonehenge, en Wiltshire, Inglaterra (L.20). Aunque su función original sigue siendo un misterio, la orientación y disposición de las piedras respecto al sol y a las estrellas hace pensar que fue usado como un observatorio astrológico. Esta construcción neolítica ha sido fuente de inspiración para trabajos de Land Art como los "Sun Tunnels" _Túneles de Sol_ de Nancy Holt (L.37), "Star Axis" _Ejes de Estrellas_ de Charles Ross o el "Observatory" _Observatorio_ de Robert Morris (L.31). Maurice Berger, en su ensayo dedicado a Morris, destaca la importancia de este monumento prehistórico en la mencionada obra:

"Una fuente neolítica para <<Observatory>> fue Stonehenge _el agrupamiento circular de monolitos prehistóricos en Salisbury Plain, England_. La estructura misteriosa, orientada hacia el punto exacto en el cual el sol sale en el día del solsticio de verano, probablemente servía como un ritual de adoración solar". (2)

Posiblemente la simplicidad y el carácter simbólico de ciertas figuras empleadas: círculo concéntrico, espiral, zigzag, forma de diamante, la línea en el paisaje, formas serpenteantes y el laberinto; así como, su interacción en el paisaje atrajo la atención de los artistas de Earthworks.

Las Líneas Nazca, en Perú, también representan un gran paralelismo con "Las Vegas Piece" de Walter de Maria, con ciertos trabajos de Richard Long y algunas

obras de *Robert Morris*. Este último, en un viaje a Perú descubrió la importancia de estas marcas en el paisaje. Como resultado publicaría un artículo titulado "Aligned with Nazca" _Alineado con Nazca_ :

"Significativamente, la descripción de Morris de Nazca está basada en una dialéctica continua entre lo represivo, la abrumadora verticalidad de los espacios urbanos, y lo más expansivo, el terreno liberado de la llanura Peruviana". (3)

La descripción de Morris también reconoce la conexión entre las relaciones espaciales en sí mismas y su emplazamiento específico. Morris opina que las <<Líneas de Nazca>> podrían ser repensadas como un arte público a gran escala.

La arquitectura Maya también ha proporcionado algunos modelos para estas construcciones. Por ejemplo, *Michael Heizer* ha citado como fuentes de su obra "Complex One", el arte maya y el egipcio.

Como podemos observar, los proyectos contemporáneos son deliberadamente arcaizantes. Sin embargo, este arcaísmo es sólo uno de sus múltiples rasgos. Mientras que aluden a ciertos monumentos prehistóricos, estos artistas no pretenden hacer una copia literal de ellos.

Junto a esta referencia a monumentos prehistóricos, los artistas del Land Art buscan escapar de la cultura industrial mediante el emplazamiento de sus obras en lugares remotos, al tiempo que pretenden un alejamiento de los modos convencionales de arte. Todo ello conforma la noción que el crítico americano Robert Goldwater, ha denominado <<Romántico Primitivismo>>:

"El renacimiento de una tradición anónima de los trabajos de la tierra como un tipo de actividad artística, la implícita admiración de formas prehistóricas, el uso de estas formas como modelos y la preferencia por lugares no asociados al arte; como convencionalmente conocemos,

remite muchos de los <<land projects>> a la noción de Romántico Primitivismo de Robert Goldwater". (4)

Además de ello, existe un tipo de preferencia, por parte de los artistas del Earth Art, de la señalización del lugar como bien ha destacado J. F. Pirson:

"Una de las lecturas posibles de este Land Art (que se afirma desde el principio como un rechazo de las instituciones artísticas) sería la de la regeneración del acto primitivo de la edificación. Este acto, esencial y eterno, comienza por la señalización del lugar; algunas piedras desplazadas, dos ramas atadas, una hendidura en el suelo... Primeros gestos de ordenación y apropiación del espacio que se convierten así en los primeros ensayos de articulación entre el hombre, la naturaleza y el objeto construido". (5)

2) EARTH ART-JARDÍN JAPONÉS.

Existe un gran paralelismo entre ciertas obras del Land Art y la tradición del jardín japonés. Este jardín no es simplemente naturaleza sino naturaleza proyectada y modelada por el hombre. Pertenece, en cierta manera, al campo de la arquitectura y es una simbiosis perfecta de arte y naturaleza. Este jardín adquiere su significación a través de una planificación consciente. Visto con ojos no expertos, podría parecer el resultado de una disposición al azar de rocas y arena. Sin embargo, el jardín japonés nace de una cuidadosa elaboración donde cada elemento responde a un significado muy preciso, la mayoría de las veces de origen místico.

Existen múltiples variedades de jardín japonés como son: el jardín de recreo, el jardín palaciego, el jardín del regreso, el jardín como sustituto del viaje y el jardín del paisaje seco. Este último, el jardín de paisaje seco (L.21), también llamado jardín de la meditación se compone de grupos de rocas, siempre en número impar, de disposición asimétrica. Éstas se sitúan sobre una superficie vacía de arena, cuidadosamente rastrillada, en forma de círculos, líneas u ondas alrededor de las piedras. El resultado es un espacio perfectamente equilibrado, donde la simplicidad y el vacío son tan importantes como la disposición de los grupos de piedras. La fusión entre la acción del

hombre y la propia naturaleza no puede ser más perfecta. La intervención en el paisaje es mínima.

Richard Long, muy influido por la filosofía oriental zen, realizará obras donde la simple alineación de piedras formando círculos, hileras o caminos; constituirá su máxima manifestación física (L.32). Con una mínima intervención en el paisaje, las obras de Long, al igual que el jardín japonés, parecen configurarse como espacios para el silencio y la meditación.

3) **EARTH ART-EXPRESIONISMO ABSTRACTO.**

Otra de las posibles fuentes de los earthworks está representada por la corriente del Expresionismo Abstracto. El gesto expresionista encuentra su perfecto paralelismo en los land projects, que muchas veces son el resultado de una acción de un gesto en el paisaje. La obra de *Michael Heizer*, es un exponente de ello. Según ha señalado Corinne Robins:

"Algunos críticos ven los cortes y desplazamientos de Heizer, los gestos hechos por la mano del hombre en la tierra, como una continuación de la tradición del gesto del Expresionismo Abstracto". (6)

A este sentido del gesto, deberíamos añadir el uso de gran escala tanto en las obras del Expresionismo como en el Earth Art. Pollock reclamó para sus pinturas grandes superficies donde <<literalmente>> pudiera introducirse dentro del cuadro. Esta experimentación física del espacio también va a configurar las obras del Land Art, donde el espectador se sitúa, igualmente, dentro de la obra.

El Expresionismo Abstracto pretendía personificar las sensaciones tanto físicas como metafísicas. Para ello, trataron de dotar a la imagen abstracta con cualidades transcendentales de espacio y silencio. Y será ese afán por trascender dichas cualidades lo que una al Expresionismo Abstracto con ciertos Land Projects. La conexión con fenómenos como silencio y espacio es, obviamente, más literal en los

trabajos desarrollados en exteriores, en grandes extensiones; sin embargo, el deseo de evocar cualidades metafísicas es el mismo.

Michael Heizer, al referirse a su obra "Double Negative" _Doble Negativo_ (L.26) diría:

"En el desierto, puedo encontrar esa clase de espacio virgen, pacífico, religioso, que los artistas siempre han tratado de buscar para su trabajo". (7)

4) EARTH ART-MINIMAL ART.

El Land Art, en principio se configuró como una reacción al reduccionismo del Minimal, el cual, utilizaba formas deliberadamente simplificadas, geométricas e industriales. Al mismo tiempo, reaccionó contra la concepción minimalista donde el espacio de la galería era considerado como un <<gran cubo blanco>>.

Los escultores del Earth Art se revelaron contra esta premisa y contra el mundo tecnológico. De esta manera, volvieron la espalda a la galería, a los museos, a la ciudad; y buscaron para sus obras lugares remotos y recónditos, alejados de la civilización y del mundo industrializado. Y, precisamente en esta búsqueda de nuevos espacios, volvieron sus ojos a las cualidades de la naturaleza, del paisaje y de la tierra.

A pesar de esta inicial reacción, el Earth Art tiene su punto de partida en los propios minimalistas, tanto en sus obras como en sus reflexiones. El propio *Dennis Oppenheim*, en 1969, reconocía esta deuda:

"El desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la mayor contribución del arte minimalista". (8)

Este sentido de la escultura como lugar, será uno de los principales rasgos del Land Art. Este aspecto había sido explorado en el Minimalismo, en concreto, por Carl Andre. Este escultor concebía la evolución de la escultura como un paso de forma, a estructura y a lugar. Al igual que para Andre, el espacio en el que el trabajo era emplazado contribuía a la configuración final de la obra; en los Earthworks, será la localización específica del trabajo, lo que determine su forma.

Por otro lado, está la dimensión temporal de la obra, cuestión también introducida por el Minimalismo. Según esta dimensión, experimentamos el espacio mediante el movimiento; es decir, mediante nuestro desplazamiento por la obra. La actividad del espectador es reconocida como acto de percepción.

Para el Land Art la dimensión temporal es una pieza clave para la comprensión de sus obras. Debido a la utilización de escalas gigantescas, el espectador necesitará <<cierto>> tiempo para poder percibir estos trabajos. El tiempo, sin duda, es mucho mayor que el requerido por la escultura minimalista; pues los Land Projects, dado que a veces no poseen límites físicos, necesitan ser recorridos o caminados en una gran secuencia temporal.

John Beardsley, en su ensayo titulado <<Probing The Earth>> Probar la Tierra, ha destacado la importancia que constituye el Minimalismo en este movimiento:

"Este reconocimiento de la escultura como lugar, y como algo con dimensiones tanto temporales como espaciales, es la preocupación con la cual ciertos artistas se comprometieron cuando se dirigieron hacia el paisaje. Tan pronto como tiempo y espacio fueron introducidos como elementos de la escultura, ricas posibilidades fueron sugeridas para ésta; implicando complejidades de tiempo y espacio como exteriores experimentados. La escultura como lugar, también sugirió una falta de límites para las localizaciones exteriores. Así, mientras las simples formas geométricas del Minimalismo pueden haber contribuido a la aparición de ciertos land projects, la mayor contribución de éste reside en las nuevas condiciones que sugirió para la escultura". (9)

Por lo tanto, a pesar de su inicial disociación, es inevitable reconocer el Minimal Art como el inicio del gran despegue de la escultura en la Modernidad que culminará con el Earth Art, en la conquista de nuevos espacios.

5) EARTH ART-PROCESS ART.

Coexistiendo en un mismo periodo, finales de los años sesenta, Process y Earth Art emprendieron un desligamiento absoluto de la escultura tradicional. Diferentes en sus manifestaciones artísticas, ambos movimientos mantienen puntos de contacto.

Tanto en el Process como en el Earth Art, hay un rechazo manifiesto al mundo tecnológico, así como al antropomorfismo. La importancia de acciones como doblar, plegar, apilar, anudar, etc..., como procesos artísticos en el arte procesual; encuentran su paralelismo en una serie de procesos temporales por parte del Earth Art: erosión, cambio de estación, lluvia, hora del día, etc.; que van a afectar considerablemente a la configuración de los earthworks.

Como consecuencia, el carácter efímero e impermanente de las obras va a ser un rasgo común a ambas tendencias. Otro punto de contacto ha sido la importancia de los materiales. Mientras que el Process Art abogaba por el uso de materiales flexibles, el Earth Art reclamará materiales naturales: tierra, rocas, arena, piedras, palos, etc... Además, ambos movimientos comparten un marcado gusto por el sentido horizontal en sus composiciones.

Sin embargo, su gran diferencia reside, principalmente, en el uso de una gran escala por parte del Land Art y en la elección de exteriores para la realización de sus obras; en contraste con el Arte Procesual.

6) EARTH ART-OTRAS FIGURAS DEL SIGLO XX.

Como ya hemos visto, existen numerosas fuentes en el arte del pasado para los Earthworks. Pero también encontramos varios antecedentes en figuras aisladas del siglo XX. Estas influencias nos remiten a la obra del rumano Constantin Brancusi, Isamu Noguchi, Herber Bayer y Harvey Fite.

En Tîrgu-Jiu, pueblo rumano situado a unos 200 kilómetros de Bucarés, *Constantin Brancusi* realizó en 1938 un <<ambiente escultórico>>. Dicho trabajo está constituido por tres obras mayores y otras más pequeñas organizadas a lo largo de

un eje este-oeste de un kilómetro de longitud. El recorrido comienza en un parque público situado a lo largo del río Jiu con <<La Mesa del Silencio>>, una losa de piedra circular de algo más de dos metros de diámetro y setenta y nueve centímetros de altura, rodeada por doce taburetes, también de piedra, sobre los que se puede sentar. Desde aquí, un camino bordeado de asientos cuadrados y blancos lleva a <<La Puerta del Beso>> (L.23). Esta puerta de mármol es una elaboración en clave arquitectónica de uno de los temas escultóricos más persistentes de Brancusi. Toma la forma de un arco triunfal de más de cinco metros de altura por seis de anchura. De esta obra, parte una calle que cruza toda la pequeña ciudad de Tîrgu-Jiu hacia la esbelta <<Columna sin Fin>> (L.24), obra que alcanza los veintinueve metros de altura.

Brancusi elaboró los caminos y las vistas, así como la organización de los emplazamientos, en fechas tan tempranas como los años treinta. Por aquel entonces, este escultor ya percibía la importancia que poseía el <<lugar>>, a partir del cual, actuaba la escultura.

Isamu Noguchi, americano de ascendencia japonesa, estuvo muy influenciado por la obra del escultor rumano. No en vano, trabajó una temporada como asistente de Brancusi. Noguchi encontró en este escultor una actitud hacia la naturaleza comparable a la japonesa:

"Brancusi, como los japoneses, cogería la quintaesencia de la naturaleza y la destilaría". (10)

Nacido en los Angeles, Noguchi pasó su juventud en Japón, allí descubrió la inexpressable belleza de los templos y los jardines japoneses con sus composiciones de rocas y arena, agua y árboles. Ello marcaría una profunda huella en él. Este escultor comenzaría a hacer sus proyectos ambientales en 1933. <<Play Montain>> _Montaña de juegos_, como su propio nombre indica, era una montaña concebida como parque y

terreno de recreo. El mismo año proyectó <<Monument to the Plough>>, una enorme pirámide de tierra de una milla de lado.

Entre 1956 y 1958 realizó su conocido <<Jardín para el Edificio de la UNESCO>>, en París. Este jardín consiste en dos partes: una terraza superior de piedra con asientos cuadrados y cantos tallados y una zona más baja con terraplenes, plantas, estanques y zonas que alteran la jardinería de hierba con superficies pavimentadas.

Más tarde, entre 1961 y 1964, diseñó entre otros el <<Jardín del Chase Manhattan Bank>> en New York. En él, cinco grupos desiguales de piedras se sitúan asimétricamente en una base formada por teselas que configuran círculos u olas alrededor de cada grupo. Este espacio, siguiendo las tradiciones del jardín japonés de paisaje seco, no incluye ninguna planta, a excepción del musgo que crece alrededor de la base de las rocas. El escultor configura, así, un espacio para la meditación; en el que las sencillas piedras son emblemas de la naturaleza situados en una inhóspita ciudad.

La obra de Isamu Noguchi (L.22) pretende esencializar el lugar y conferirle un carácter determinado; estudiando sus particularidades físicas, climáticas y emotivas para dar una respuesta sensible.

Otro artista de la generación de Noguchi, *Herbert Bayer*, que también ha ejecutado trabajos ambientales; anticipándose a los Earthworks. En 1955, construía su <<Earth Mound>> _Montículo de Tierra_, emplazado en el Aspen Institute de Colorado. Un gran círculo en forma de montículo con un único acceso al interior, encierra un espacio llano donde se sitúa una piedra vertical, una pequeña montaña de tierra y una depresión en el terreno. El conjunto, desarrollado horizontalmente, se encuentra cubierto con hierba. Las referencias al jardín japonés son patentes.

Harvey Fite, a finales de los años treinta, se había embarcado en un proyecto parecido. Su obra <<Opus 40>> (L.25) constituye un buen ejemplo de lo que un solo

hombre puede hacer. Situada en una cantera al sur de New York, Fite comenzó su trabajo como una rampa de piedra que le permitiera el acceso a la cantera. Poco a poco, la obra se fue complicando y terminó siendo un laberíntico entramado de rampas y terrazas, con formas serpenteantes alrededor de árboles. Las piedras eran extraídas de la cantera y cortadas por el propio Fite. Ningún tipo de mortero o cemento se utilizó en su construcción. Harvey Fite estuvo trabajando en esta obra durante más de treinta años, hasta el día de su muerte.

La creación de <<ambientes>> de estos cuatro hombres, Brancusi, Noguchi, Bayer y Fite, se erige como referencia inevitable de los trabajos de Earth Art. Junto a ellos, las otras fuentes, analizadas anteriormente, constituyen los antecedentes más claros de este tipo de obras.

9. III. CARACTERÍSTICAS DEL EARTH ART.

Al analizar las características de los Earthworks vamos a regirnos por la siguiente clasificación:

- 1) Cuestiones de procedimiento: materiales y procesos.
- 2) Relaciones formales internas: superación de los límites, descentramiento, señalización del lugar y dimensión temporal.
- 3) Relaciones formales externas: escala del territorio, rechazo a la convencional comercialización del arte y emplazamientos remotos.

9. III. I. CUESTIONES DE PROCEDIMIENTO: MATERIALES Y PROCESOS.

1) Uso de materiales naturales.

El Earth Art se va a caracterizar por el uso de materiales naturales: tierra, arena, barro, agua, rocas, plantas, etc... Sin embargo, será su actuación sobre el paisaje _entendido éste como otro material_ lo que configure la obra.

Su campo de acción es la Naturaleza Física, en un sentido amplio, tanto la exterior natural como la transformada industrialmente; convertida en material artístico de configuración. Pero, no se trata de un mero fondo para las obras escultóricas, sino que se pretende que los espacios del paisaje natural se conviertan en objetos artísticos mediante alguna intervención a su estado natural.

Estos artistas descubren las posibilidades de ocupación del paisaje y definen las condiciones de sus nuevas situaciones. Así, se establece una distinción en el tratamiento del paisaje. Por un lado, surgirán trabajos que empleen el mismo paisaje como material, es decir, la materia física de la obra estará constituida por la tierra; trabajada mediante cortes, desplazamientos, depresiones, montículos, etc.. Este es el caso de la obra de *Michael Heizer* titulada <<Double Negative>> _Doble Negativo_ (L.26) constituida por dos cortes horizontales en el terreno, con el consiguiente desplazamiento de tierra, en el desierto de Nevada. Por otra parte, ciertas obras de Earth Art, utilizarán el paisaje como espacio, alterándolo mediante elementos ajenos a él como pueden ser: asfalto, cemento, telas, plásticos, piedras, etc... Un ejemplo de este acto de delimitación de espacio está constituido por la obra de *Walter de María* <<Lightning Field>> _Campo de Relámpagos_ (L.36) en New Mexico. Compuesto por más de seiscientos postes de acero, distribuidos a lo largo de una milla cuadrada de tierra desértica. Esta obra se compromete más con una delineación de espacio en el paisaje que con un uso del mismo como material.

En ocasiones, ambas nociones se encuentran unidas y su distinción es difícil de trazar. El trabajo de *Richard Long* (L.32) se sitúa en una posición intermedia, utiliza el paisaje como espacio _sus círculos en la tierra parecen delimitaciones del mismo, sus líneas indicaciones de dirección_ y como fuente de material _su elección del material: ramas, rocas, piedras,...; está en función de su localización_.

2) Procedimientos utilizados.

Al hablar de los procedimientos empleados en los Earthworks hemos de distinguir entre aquellos que se utilizan para la construcción de la obra en su lugar de ubicación y los que permiten su divulgación pública.

Entre los procedimientos que se usan <<in situ>>, dada la gran escala de estos trabajos así como las características de los mismos, los medios empleados serán los mismos que los que definen las construcciones arquitectónicas:

"La mayoría de las obras más difundidas han requerido de medios mecánicos y constructivos, propios de las más costosas obras públicas". (11)

Una gran parte de estos proyectos exige un equipo de gente especializada y de maquinaria apropiada. Escavadoras, grúas, camiones, etc... serán necesarios para la realización de las obras. El Earth Art reclama procesos arquitectónicos para la construcción de sus proyectos.

Por otro lado, los earthworks se refieren a trabajos de gran escala que deben ser vistos en el lugar de emplazamiento. Pero, dado que este lugar normalmente se sitúa en zonas de difícil acceso para el público, se impone la obligación de utilizar otros medios para su difusión artística. Desde que muchos ejemplos de Land Art no son portables, la documentación de los mismos; en forma de fotografía, films, video tapes, mapas y libros de artista; es crucial para su apreciación.

Estas obras son dadas a conocer al público más amplio a través de la fotografía. De hecho, artistas como Heizer, Smithson y Long consideran este medio como la obra. La fotografía no se utiliza para representar sino para visualizar. En cierto modo,

estas fotografías cumplirán la misma función que la obra tradicional. Por supuesto, la documentación que se obtiene es forzosamente fragmentaria. Simón Marchan opina:

"La fotografía es una contradicción respecto a las dimensiones físicas de las obras. En ella se mitiga el polo físico y se acentúa el mental. El espectador se ve inmerso en este polo, debe esforzarse por imaginar la proposición fotográfica ilusoria, pero no atenta a una simple representación sino a la continuidad del proceso". (12)

También es cierto que, dada la extensión de espacio que ocupan muchas de las obras, el uso de la fotografía aérea mejora su lectura perceptual. La fotografía establece una dialéctica entre presencia y ausencia, entre la presencia de nuestra experiencia del trabajo y la ausencia a la cual se refiere. Robert Morris ve en este hecho una gran ironía:

"Una ironía mayor es que la existencia de esta clase de trabajos es temporal y situacional, hechos para un tiempo y un lugar que más tarde será desmantelado. Su futura existencia en la cultura será estrictamente fotográfica". (13)

Por otra parte, el Land Art ha tenido una gran vinculación con la televisión y los videos, ya que estos medios permiten una toma de todo el proceso de la obra en el paisaje. Acciones como la erosión, los vientos, las lluvias, etc...; que incluyen un factor temporal; son recogidas en forma de grabaciones. Como consecuencia, el empleo de estos medios nos remite a la siguiente pregunta: ¿Dónde está la obra, en el lugar físico o en la documentación?. Si está en el paisaje, cómo puede acceder el público. Y si éste accede a ella a través de los diversos medios de reproducción cómo puede sustraerse a los mecanismo habituales de distribución. Lo cierto es que, dado el carácter de los Earthworks, el medio visual alcanza cada vez mayor relevancia y sin él no existiría la obra para los espectadores, pues se documenta a través de él.

La escasa materialidad que poseen algunos de los Earthworks explica la utilización de un documento gráfico muy particular: el mapa. Éste, como tal,

representa el conocimiento intelectual, la convención lingüística del territorio. Ciertos Land Projects establecen un paralelismo entre mapa y territorio _entendido éste como experiencia física del hecho sensorial_. Esta comparación entre mapa y territorio pretende relacionar el conocimiento con la experiencia.

Este documento, el mapa, cobra a finales de los años sesenta un inusitado interés. La obra de artistas como *Richard Long*, *Robert Smithson* y *James Turrell* aparecerá en las galerías de arte en forma de mapas donde se proyecta o se da testimonio de las acciones invisibles y efímeras, que han sido o pretenden ser realizadas en el territorio real:

"El mapa, en estas obras, no es sólo una representación del terreno, sino un acta que da fe de que la obra de arte se ha realizado, de que los presupuestos se han cumplido". (14)

Richard Long ha realizado una serie de obras donde considera el plano del suelo como un lienzo, como una página de papel o como un mapa sobre el que se pueden trazar líneas y dibujos. El acto de caminar se convierte en toda la existencia física del trabajo, y el mapa _que indica el lugar donde se lleva a cabo la acción_ en la prueba que lo verifica.

Otro artista de esta corriente, *Robert Smithson*, cuando aún estaba en su etapa minimalista, comenzó a utilizar mapas en la elaboración de sus obras. Interesado en el estudio de la cristalografía, como principio de organización formal, pronto se dio cuenta de que se podía trazar mapas describiendo los cristales. Así, paso de los cristales a los mapas. Sacados de su contexto, al ser fragmentados, los mapas se transformaban en nuevas composiciones en formas abstractas mediante los dibujos que en ellos se hacían.

"Los mapas de Smithson, tras esta transformación, representan dos tipos diferentes de espacio referencial: el contorno de los mapas que forma la tierra y las masas marítimas, y otro tautológico: el dibujo de los mapas en sí mismos". (15)

Como vemos, la fotografía, el video, los mapas y otros medios; han desplazado los procedimientos tradicionales de la escultura descubriéndonos ilimitadas posibilidades.

9. III. II. RELACIONES FORMALES INTERNAS: DESBORDAMIENTO DE LOS LÍMITES, DESCENTRAMIENTO, SEÑALIZACIÓN DEL LUGAR Y DIMENSIÓN TEMPORAL.

1) Desbordamiento de los límites.

El problema del límite siempre ha estado presente en la escultura. Ya vimos, con el Minimal Art, cómo la escultura comenzaba su andadura hacia una superación del límite. Pero, será con los Earthworks cuando esta superación se convierta en desbordamiento de los propios límites físicos de la obra.

Los trabajos de Land Art están dirigidos a sus emplazamientos y no pueden ser transportados. La falta de límites finitos que poseen los objetos convencionales hace que, en muchos casos, en estas obras, sea difícil determinar donde termina el trabajo y donde empieza el paisaje. El grado de interacción entre estos proyectos y el espacio ambiental es tan alto que uno no está seguro si el trabajo consiste sólo en la manipulación de los materiales o en la suma de factores ambientales que la obra implica. Este tipo de obras explora los soportes físicos en forma de límites.

2) Descentramiento.

La superación del centro se consigue plenamente en aquellas obras en las que la ausencia de límites concretos, reforzada por una ausencia de contorno determinado, se combina con la gran escala. Este es el caso de muchas de las obras de Land Art. El tamaño de estos trabajos, que supera ampliamente la envergadura del cuerpo humano,

requiere una contemplación desde el interior de la propia obra. Los Earthworks reclaman la experimentación de su espacio más que su visualización como objeto, cosa que indudablemente no son.

Un claro ejemplo de este descentralizamiento está constituido por la obra de *Michael Heizer* <<Double Negative>> _Doble Negativo_ realizada en 1969. Este trabajo consiste en dos impresionantes desmontes de unos cuarenta y cinco metros de profundidad, quince metros de altura y nueve de anchura realizados en la parte alta de ambas cornisas de un profundo desfiladero. En esta obra, los huecos practicados en las laderas se encuentran enfrentados y separados por el desfiladero a una distancia de cuatrocientos metros. El centro geométrico de estos dos desmontes se puede calcular con precisión sobre un plano. Sin embargo, su centro físico no puede ser ocupado ya que se encuentra situado en la cuenca del desfiladero, en el punto equidistante entre las dos laderas verticales, a la altura de la meseta. No podemos experimentar la obra desde su centro, sólo podemos situarnos dentro de uno de los dos desmontes y excéntricamente a la obra, en un extremo mirar hacia el otro, que nos devuelve la imagen del lugar que ocupamos. Rosalind Krauss expone claramente este hecho:

"Double Negative declara la excentricidad de la posición que ocupamos respecto a nuestros centros físicos y psicológicos, ya que tenemos que mirar al otro lado del barranco para ver, como a través de un espejo, el espacio que ocupamos. La extensión del propio barranco tiene que incorporarse al recinto formado por la obra. Por eso, la imagen de Heizer describe la intervención del mundo externo en el ser interno del cuerpo, estableciéndose allí y formando sus motivaciones y sus significados". (16)

Este síntoma de excentricidad no es producto de ningún agente externo a la obra que altera el resultado de su configuración final sino que se opera desde dentro, desde la propia estructura o proyecto de la obra. La utilización de formas asimétricas y distorsionadas contribuyen a este hecho.

Este es el caso de <<Spiral Jetty>> _Muelle en Espiral_ (L.30) de *Robert Smithson*. La espiral siempre ha sido un claro recurso para la generación de figuras sin

centro. La obra es una especie de camino sobre el agua de un lago. Está pensada para entrar en ella, para recorrer los arcos de la espiral, que se estrecha hacia su centro, al que se puede llegar andando. Rosalind Krauss comenta sobre este trabajo:

"La experiencia de la obra es como si estuviéramos continuamente descentrados dentro de la gran extensión del lago y el cielo. El propio Smithson, al escribir sobre su primer contacto con el lugar de su obra, evoca la vertiginosa respuesta de percibirse él mismo como descentrado: <<Cuando miraba el sitio, éste reverberaba en los horizontes sugiriendo un ciclón inmóvil, mientras que la luz móvil hacía que todo el paisaje pareciera estar temblando. Un terremoto latente se propagaba por todo el derredor. De este espacio que giraba surgió la posibilidad de "Spiral Jetty". Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna estructura, ninguna abstracción podían ser coherentes en la realidad de esta evidencia fenomenológica". (17)

3) Señalización del lugar.

Ya hemos visto como la señalización del lugar no es algo nuevo en la escultura. Carl Andre, dentro de la corriente minimalista, había sido el primero en destacar la importancia de los emplazamientos, y así lo señalaba en su concepto de evolución escultórica, de la estructura al lugar.

Sin embargo, con los Earthworks, el sentido de la escultura como señalización del lugar será llevado hasta sus últimas consecuencias. Este acto de señalización nos remite a fuentes prehistóricas donde piedras desplazadas, ramas atadas, hendiduras en el suelo, etc...; eran efectuadas por los hombres como gestos de ordenación y apropiación de espacio. Convirtiéndose así, en los primeros ensayos de articulación entre hombre, naturaleza y objeto construido. Si bien es cierto que, el carácter de magia o ritual que poseían estas señalizaciones no va a ser el mismo en el caso de los Earthworks.

Al abandonar el ámbito inhóspito de la ciudad, los Earthworks buscan lugares recónditos de la naturaleza rechazando localizar sus obras en el tejido urbano. En este sentido, las obras de Land Art poseen una gran vinculación con el entorno en el que se

sitúan. Estas obras se quedan en el sitio donde se han generado perteneciendo desde entonces a él.

Esta vinculación al paisaje es la característica más profunda de las obras de Land Art, ya que están ligadas a su emplazamiento y toman gran parte de su contenido de la relación que establecen con las características específicas de un entorno físico particular. Son elementos comprometidos e integrados con sus respectivos entornos, creados para proveer una experiencia única de un lugar concreto.

Bajo esta perspectiva, <<Lightning Field>> *_Campo de Relámpagos_* de *Walter de Maria* (L.36), es sin duda uno de los trabajos más espectaculares. Este montaje, destinado a atraer los relámpagos, sumerge al espectador en el interior de un paisaje en el que lo finito y lo infinito se reencuentran, en el que el orden llama al desorden; remitiéndonos al más puro carácter señalizador del espacio que delimita.

El acto de caminar es una manera de medición tanto del espacio como del tiempo. Los caminos te introducen en el paisaje, señalan los lugares y el hombre instaura así su territorio. *Richard Long* es un claro exponente de este acto. En ocasiones este artista prolonga la huella de sus pasos por medio de una intervención en el terreno (L.32): alinea una serie de piedras sobre el suelo, levanta un montículo de piedras en medio de otras extendidas, hace un ligero desplazamiento de la vegetación... Elementales en su naturaleza, estos actos *_concentración, superposición, laminado, desplazamiento_* y estos signos *_línea, recta, círculo, espiral, aspa_*; modifican la estructura del paisaje y son el testimonio de una presencia, de una marca, en el fondo, son el resultado de una señalización del lugar.

La mayor aportación de *Robert Smithson* fue la de fijarse en el valor del lugar, del sitio *_<<site>>_*, en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio. A partir de la idea del *<<site>> _sitio_*, Smithson elaboró una dialéctica con su contrario *<<non site>> _no sitio_* (L.28). El Site es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene para trabajar, mientras que el Non Site es la obra expuesta en la galería, que suele consistir en arcones con formas marcadamente

geométricas que contienen muestras de materiales extraídos en el Site, acompañados de imágenes fotográficas. En la galería de arte, el Non Site nos remite al Site.

En estas obras, Smithson no estaba simplemente interesado en el terreno como otro material escultórico, sino que éste era el medio sobre el que expresar su interés por establecer nuevos conceptos de espacio.

Aplicando esta dialéctica, Smithson consideró que si la escultura trataba de espacio, entonces también debería tratar de su opuesto, es decir, del no-espacio.

"El <<no-espacio>> de Robert Smithson está formado por todos aquellos lugares que se repiten de forma análoga por todas partes del mundo, que constituyen un siempre presente <<ningún-sitio>> y que, en extensión, Smithson enumera como galerías de arte, museos, autopistas, multicentros, gasolineras, restaurantes de comida rápida, cinematógrafos..." (18)

Mientras que, el espacio que tiene cualidad de lugar para este artista son los desoladores paisajes artificiales que se producen en la explotación de minas y canteras y los vertederos de residuos industriales. Su propuesta fue la de actuar sobre estas heridas producidas al territorio por la industrialización.

4) Dimensión temporal.

El factor tiempo había sido introducido en el arte por el Cubismo con su <<Teoría de la Simultaneidad>>. En el Minimal Art, la dimensión temporal adquiere una gran importancia, entendida ésta como el tiempo real que necesita el espectador para recorrer y percibir la obra. Pero, será con el Earth Art donde este concepto experimente un nuevo cambio.

Los Earthworks establecen una triple visión de la dimensión temporal:

_ Por un lado, afirman el tiempo real, como el tiempo físico que necesita el observador para recorrer la obra. Este tiempo, en comparación con el utilizado en las obras minimalistas, es notablemente mayor debido al empleo de una escala gigantesca en estos trabajos. Al adquirir los Earthworks la escala del territorio, grandes extensiones deben ser recorridas con el fin de obtener una mejor comprensión del

trabajo. En muchas ocasiones, la falta de límites físicos de la obra, al menos para nuestra percepción y nuestro campo de visión, hace que la imagen que obtenemos del trabajo sea fragmentaria. A veces, solamente mediante una vista aérea podemos percibir la totalidad del trabajo.

— Otra nueva noción que se desarrolla con estos artistas es la del tiempo geológico, entendido éste como las edades de la tierra. Las rocas, las montañas, los árboles,...; al practicarles cortes en su superficie nos marcan en estratos su edad. Este tipo de tiempo también incluye los ciclos solares. Los trabajos de *Nancy Holt* apuntan a una visión de las distintas posiciones de la tierra, el sol y las estrellas; creando lugares permanentes desde donde percibir estas acciones. Los materiales utilizados por esta artista son rocas, acero y ocasionalmente agua. La propia Holt escribía:

"El tiempo no es sólo un concepto mental o una abstracción matemática en el desierto. Las rocas en la distancia no poseen edad. Han sido depositadas en capas hace cientos y miles de años. El tiempo toma así una presencia física". (19)

Michael Heizer, influido por el estudio de la arqueología, está también comprometido con el tiempo geológico de la tierra; y en función de él elige los emplazamientos para sus obras.

— Por último, destaca el tiempo efímero en estos trabajos. Al considerar la naturaleza como soporte de experimentación, se establece una competencia entre la acción del hombre y la de la inmensidad de la naturaleza. El efecto de esta última es sin duda mayor y condiciona la obra. El tiempo se convierte en una condición básica: cambio de estaciones, erosión, lluvia, viento,... Todo ello altera el paisaje, y como consecuencia la obra, que en ocasiones llega a desaparecer. Estos efectos, al no poder ser controlados por el hombre, cultivan la naturaleza en un sentido procesual, de continuo cambio; desapareciendo la noción tradicional de perennidad y subrayando su carácter efímero.

Heizer y de María entienden sus obras como la acción humana y geológica de los diversos elementos meteorológicos. Para *Oppenheim* el arte es un modo de interrumpir la matriz que va configurando las actividades naturales y humanas. Se interesa, asimismo, por el cambio _transplantes, descomposiciones, transformaciones de energía_. *Long* subraya la noción de lo efímero a través de la acción del viento natural o artificial.

Simón Marchán Fiz observa un carácter metafórico en la dimensión temporal del Land Art:

"El punto de partida de estas obras es la composición yuxtapuesta del <<assemblage>>, con la premisa de que sólo el ambiente real puede ser verdaderamente real. En ellas es frecuente el uso de la naturaleza de un modo metafórico". (20)

9. III.III. RELACIONES FORMALES EXTERNAS: ESCALA DEL TERRITORIO, RECHAZO A LA CONVENCIONAL COMERCIALIZACIÓN DEL ARTE Y EMPLAZAMIENTOS REMOTOS.

1) Escala del territorio.

Uno de los logros más importantes de la escultura en las últimas décadas ha sido la utilización y el dominio de la gran escala. Esta escala ha ido superando al propio objeto escultórico, ha invadido las salas de la galería de arte, para terminar reclamando todo el espacio abierto de la naturaleza. En este gran salto, la escultura ha conseguido liberarse plenamente de la pintura e independizarse de su servidumbre respecto a la arquitectura. En esta evolución, la escultura ha considerado el paisaje, el territorio, la naturaleza, en general; como un objeto de arte, como un material más

sobre el que el artista puede proyectar su sensibilidad transformándola, alterándola y manejándola.

El empleo del territorio, como soporte físico en esta corriente artística, ha obligado a sus artistas a la utilización de una escala desconocida en el arte, la escala del territorio. Javier Maderuelo resume este hecho:

"Las escalas gigantescas cambian el sentido de la escultura y, en general, de lo construido. La escultura ha sido, desde sus orígenes, algo que se ha erguido, sea cual fuere su tamaño, desde un diminuto fetiche hasta un colosal monumento. Una escultura sobresalía, abultada sobre el plano en el que se apoyara. Pero las grandes escalas que maneja el <<land art>> son tan gigantescas que las obras no pueden erguirse, y se tienen que desarrollar en la dimensión horizontal reptando por el territorio. Estas obras, por lo tanto, requieren un nuevo tipo de percepción, no sólo porque la escultura carezca de centro, al no poder abarcar los límites de su contorno, sino porque estas escalas tan gigantescas han abandonado el campo de lo visual". (21)

Como vemos, el uso de este tipo de escala ya no pertenece al orden de lo visual _ recordemos que nuestra percepción es finita y limitada _ , sino que se instaura en una categoría abstracta. Es cierto que en muchas ocasiones se pueden percibir fragmentos lo suficientemente extensos como para que el cerebro reconstruya la totalidad de la obra; pero en cualquier caso el conocimiento o la experiencia de la misma sólo la obtenemos recorriendo la obra desde el suelo o visualizándola desde un avión.

John Beardsley ha distinguido un doble sentido en el uso de la escala que hacen los earthworks _ la escala inmediatamente discernible y la escondida _ :

"Mientras todos los land projects considerados aquí tienden hacia la gran escala y emplean ésta para sus fines expresivos, la escala asume diferentes características". (22)

Según Beardsley, por un lado se sitúan aquellos trabajos en los que la escala es visualizada en seguida. En obras como <<Running Fence>> de *Christo*; debido a la elección del lugar un territorio con colinas y a que la obra se alza verticalmente sobre el paisaje, a pesar de su conjunto horizontal; somos capaces de percibir grandes

fragmentos del trabajo y poder reconstruir su totalidad. En esta obra, la escala es inmediatamente discernible.

En otro orden se sitúa <<Las Vegas Piece>> Pieza de Las Vegas de *Walter de Maria*, donde la escala está escondida. Se trata de una franja de un metro ochenta centímetros de anchura por casi cinco kilómetros de longitud. Labrada en línea recta en una extensa llanura que carece del más mínimo desnivel, se emplaza en el desierto de Nevada. La obra no sobresale del suelo, no se yergue, es sólo un cambio de textura efectuado en el terreno por una excavadora que ha suprimido la vegetación con un ancho surco. Un espectador situado en la obra y alineado con ella posee un escorzo tan forzado que la longitud del trabajo pierde todo sentido y proporción, carece de límites. La línea se esfuma para perderse totalmente y hacerse invisible. Este efecto es conseguido mediante la elección de un lugar tan plano que ninguna prominencia del terreno evidencia la existencia de un surco. Como exponíamos con anterioridad, la elección del lugar es un factor primordial en los Earthworks.

En las obras realizadas a la escala del territorio, los artistas no pretenden del espectador la completa percepción de la obra. Ésta es pensada, proyectada y realizada teniendo en cuenta el hecho de que la escala, la horizontalidad y la perspectiva van a proporcionar una imagen parcial; creando, por consiguiente, un conflicto entre lo conocido y lo percibido por el espectador.

2) Rechazo a la convencional comercialización del arte.

A raíz del Minimal, el arte comprobó que la galería o el museo imponía ciertas limitaciones. En realidad, la galería se había convertido en el <<marco artístico>> de la obra.

El Land Art rompe con las ligazones tradicionales del objeto, con las galerías y los museos, apropiándose de la naturaleza de un modo estético y artístico. El alejamiento del ambiente urbano a zonas de montaña, mar o desierto; evidencia su

renuncia a lo industrializado, a la sociedad de consumo y, en definitiva, a la convencional comercialización del arte.

Para *Heizer*, la ciudad da la ilusión de que la tierra no existe. Este artista llama a sus Earth Projects: "La alternativa al sistema absoluto de la ciudad". (23)

Smithson formulaba de la siguiente manera su protesta contra el sistema museístico:

"Un trabajo de arte cuando se ubica en una galería pierde su carga y se convierte en un objeto portable o en una superficie desligada del mundo exterior... Los trabajos de arte vistos en estos lugares, parecen que sufren de alguna clase de convalecencia artística. Son vistos como muchos inválidos inanimados, esperando que los críticos se pronuncien sobre su aceptabilidad o inaceptabilidad". (24)

Los Earthworks se resisten a la clase de venta y comercialización a que la mayoría de los objetos portables está sujeta. Remiten a los lugares donde se ubican, evitando el tradicional mercado artístico. A causa de la escala empleada, a su interacción con el paisaje _del que no pueden ser extraídos_ y a su carácter efímero; se resisten a ser coleccionados o poseídos. Este rechazo a la noción mercantilista del arte hizo que estos artistas se negaran a considerar su obra como una mera mercancía.

3) Emplazamientos remotos.

Al rechazar los elementos convencionales de la comercialización artística y, por consiguiente, en su alejamiento de los museos, las galerías y la ciudad; los artistas del Earth Art volvieron sus ojos a la naturaleza, al paisaje y a parajes remotos aislados del ámbito inhóspito de la ciudad.

La mayor parte de los Earthworks se localizan en áreas no demasiado accesibles de los Estados Unidos, en zonas desérticas que parecen estar esperando ser convertidas en arte (L.39). La elección de estos paisajes, acentúa aún más el carácter antiurbano y el rechazo a la ciudad de estos proyectos. El Earth Art parece haberse

refugiado en lugares lejanos como en un recuerdo necesario de la actual opresión de la naturaleza.

Simón Marchán ha delatado cierto sentido romántico y antiurbano en el Land Art:

"Y a pesar de que se le puede considerar como un acto de protesta mitigada contra la artificialidad del paisaje moderno civilizado, ha operado más como síntoma que como denuncia. Es posible incluso referimos a él por su carácter romántico y antiurbano". (25)

Localizados en áreas remotas e innabitadas, los Earthworks no son ciertamente públicos en términos de localización o entendimiento. Implícita en esta convicción, está el deseo de una nueva audiencia. El público masivo no tiene un fácil acceso a la contemplación de estos trabajos: grandes distancias han de ser recorridas para llegar a sus emplazamientos, difíciles terrenos hacen que en ocasiones sólo se puedan alcanzar estas localizaciones andando o en avión. En definitiva, los Earthworks proponen una nueva dialéctica arte-audiencia.

Estos artistas buscan la naturaleza impoluta, de ahí su retiro a parajes alejados de los núcleos de población donde la discusión entre lo público y lo privado carece de sentido. Son artistas expulsados de la ciudad, expulsados del espacio público. Todo ello encarna una gran contradicción:

"El carácter social, de <<arte público>>, que pretenden algunas de estas obras, parece entrar en contradicción con los recónditos parajes donde son instaladas. Su carácter monumental, carece de espectadores reales. El monumento se convierte así en una conmemoración de sí mismo, en un elogio del arte por el arte". (26)

Lo cierto es que estos comportamientos resultan extraordinariamente novedosos y, en su momento, fueron valorados de una manera muy positiva. No obstante, el hecho de que las acciones en sí, sólo pudieran ser vistas por muy pocas personas, dificultó enormemente el que estas actividades no tuvieran una mayor repercusión. El público en general las desconocía, y cuando llegaba a tener noticia de

ellas a través de fotografías, filmaciones o reportajes hacía ya tiempo que se habían producido. No hay duda, de que este factor desencadenaba un desfase importante entre la ejecución artística y su asimilación.

Por otra parte, era necesario poseer un bagaje importante que permitiera una aproximación a estas actividades y nuevos comportamientos.

Pero, al margen de estas consideraciones, es imprescindible destacar la importancia del Earth Art como movimiento que culmina el proceso de desmaterialización que el arte había comenzado con el Minimalismo; acentuando ya un polo más mental que físico en el arte, como preludio del Arte Conceptual.

9. IV. ESPACIO EN EL EARTH ART.

La morfología de muchos de los Earthworks, el volumen que encierran, el empleo de una gran escala, los propios procedimientos constructivos, los materiales utilizados y hasta el carácter funcional de algunas de estas obras; plantean la evidencia de que la escultura ha dado un salto cualitativo hacia el dominio de un espacio que hasta entonces le había sido extraño. Al desbordar sus propios límites físicos, los Land Projects conquistan un espacio desconocido, expansivo e ilimitado. Varios principios van a caracterizar el uso que el Earth Art hace del espacio:

1) SUPERACIÓN DEL ESPACIO CARTESIANO.

El pensamiento cartesiano había inducido a crear en nuestra mente un cubierto por una cuadrícula ideal. Sin embargo, los artistas concepto de espacio isótropo, del Land Art logran superar la trama cartesiana y el concepto de espacio euclidiano, cargando a éste con un contenido de carácter más simbólico y emotivo. Estos

proyectos, a pesar de sus contradicciones, han sugerido una serie de nuevas visiones de espacio, paisaje y naturaleza:

"Ha extendido conceptos como los de belleza o sublimidad desde la naturaleza en su estado salvaje, o reordenada por el gusto estético del hombre, hasta la naturaleza en algunos de sus estados alterados o, incluso, degradados". (27)

2) MATERIALIZACIÓN DE LUGARES.

Ya hemos visto la importancia que concede el Earth Art a la elección del lugar. Dicha elección no se sitúa solamente en términos de ubicación o emplazamiento sino que se erige como aspecto configurante de la obra.

Este hecho no puede sino remitirnos a <<la Teoría del Lugar>>, que en su día formuló Aristóteles. Su concepción biológica del Universo y del espacio le llevó a postular la importancia del lugar como contenedor de los cuerpos, como receptáculo para la materia.

En función de ello, más tarde, Heidegger afirmaría que la escultura es una materialización de lugares:

"La mutua implicación de arte y espacio tiene que ser pensada a través de la experiencia de lugar y de entorno. El arte como escultura; no es una conquista del espacio. La escultura no sería una confrontación con el espacio.

La escultura sería una materialización de lugares que, abriendo un entorno y permitiéndolo, mantienen lo libre congregado en sí, lo cual confiere una permanencia a cada cosa y a los hombres un habitar en medio de las cosas". (28)

El paralelismo entre el pensamiento aristotélico-heideggeriano y los Earthworks no puede ser más patente. Estas obras se erigen como señalizadoras de lugares que, mediante la acción del hombre-artista, se materializan.

3) ESPACIO EXPERIMENTADO.

Las obras del Land Art nos trasladan a un espacio vivido, un espacio experimentado mediante el cuerpo. El camino, la ruta, el viaje, son proyecciones en el espacio, sobre el suelo, de ese movimiento intencional que produce el cuerpo humano. Mediante él, y en concreto mediante las propias dimensiones corporales, se mide espontáneamente las cosas y las distancias que nos separan de ellas. Estas apreciaciones nos sitúan de pleno ante el pensamiento de Merleau-Ponty y su Fenomenología de la percepción:

"El advenimiento del hombre cualifica al espacio, le da un sentido radicalmente nuevo, hace de él un nuevo cosmos, es decir, una armonía". (29)

El cuerpo humano está orientado, su misma constitución presenta una estructura de orientación que, con sus relaciones diversas con el espacio ambiente, determina la diferenciación de sus órganos y dirige su crecimiento. Mientras que, el espacio de la ciencia es abstracto y homogéneo, el espacio cósmico se <<desgarra>> en el momento de la aparición de mi cuerpo y se diferencia en su relación con él. Finalmente, el ser vivo recorre el espacio circundante y, en cierta medida, se apropia de él, lo conquista.

Todas estas premisas van a caracterizar las obras de los artistas del Land Art. *Robert Morris* pretendía crear una obra lo suficientemente amplia y compleja como para requerir que el espectador tuviera que desplazarse dentro de ella para comprenderla. El escultor, interesado por la Fenomenología de Merleau-Ponty, intenta crear un espacio que excite las facultades de percepción de los visitantes, procurando:

"Una experiencia de una interacción entre el cuerpo que percibe y el mundo que admite completamente, que los términos de esta interacción son tanto temporales como espaciales, que la existencia es proceso, que el arte mismo es una forma de comportamiento...". (30)

4) ESPACIO TEMPORALIZADO.

Las obras del Land Art se ubican en un espacio y un tiempo real. Se apropian del espacio mediante el tiempo procediendo a lo que se ha llamado experiencia temporal del espacio.

Ciertamente, debemos a los artistas del Renacimiento la conquista del espacio y el correspondiente prodigio técnico de haber conseguido encerrar en un diminuto marco la inmensidad del cosmos. Sin embargo, a esta conquista del espacio le faltaba dar aún otro paso para llegar a una completa plenitud: requería la conquista o consciencia del tiempo. Según Francisco Calvo Serraller:

"No hay, desde luego, una mejor definición de lo moderno, empezando por el sentido etimológico del término, que lo que por naturaleza está sometido a las leyes del tiempo, lo esencialmente temporalizado. En este sentido, arte moderno no quiere decir otra cosa que arte temporalizado, dominado por un ritmo implacable de sucesión, de sucesos, de cambios". (31)

Según Serraller, la conquista del espacio implica una sabiduría concéntrica, que nos remite a la reducción física y simbólica del mundo infinito en esa metáfora que llamamos cuadro; mientras que la posterior conquista del tiempo implica una sabiduría centrífuga que concluye en una experiencia de ruptura con cualquier límite que pretenda cerrar real o virtualmente el espacio, y que, por tanto se sale literalmente del marco para recorrer libremente el mundo, transformándose, la obra resultante, en una metáfora de la vida.

La obra rebasa sus propios límites y se expande en todas direcciones incorporando ilimitadamente el espacio a su paso. Este es el objetivo de la mayoría de los Earthworks.

Richard Long, mediante el acto de caminar, no hace otra cosa que medir el espacio mediante el tiempo. De hecho, muchas de sus obras se definen mediante estas dos coordenadas: <<A 626 MILE WALK IN 20 DAYS>> _Camino de 626 millas en

20 días_. Long efectúa una crónica de sus viajes como testimonios temporales de distancias.

5) ESPACIOS EXCITADOS.

Los emplazamientos elegidos para efectuar los Earthworks son paisajes muy particulares. En ocasiones, resultan turbadores debido a que geológicamente son zonas que han sufrido movimientos de terreno, alteraciones, etc... Se encuentran en lugares de difícil acceso y cargados de significados.

La terminología de <<espacio excitado>> ha sido definida por la escultora Eva Lootz:

"Esos espacios geográficos en los que desde hace decenas de siglos el hombre ha insistido en arrancarle fragmentos de piedra son lugares que Eva Lootz define como <<espacios excitados>>". (32)

Esta tentación por excitar el espacio no es nueva. El hombre primitivo cargaba el espacio con significaciones mágico-rituales. Los artistas del Earth Art pretenden reinterpretar las canteras como una gran escultura que con el paso del tiempo, va cambiando los contornos.

El propio *Smithson* admite su preferencia por tales paisajes perturbados:

"Mi propia experiencia me dice que los mejores sitios para <<earth art>> son sitios que han sido alterados por la propia naturaleza. Por ejemplo, <<Spiral Jetty>> está construida en un mar desecado y <<Broken Circle an Spiral Hill>> en una cantera de arena. Estos terrenos están cultivados o reciclados por el arte>>. (33)

El Earth Art supone la conquista de un espacio ilimitado, expandido y temporalizado que la escultura jamás hubiera pensado poder alcanzar.

9. V. ESCULTURA EN EL EARTH ART.

Al hacer un análisis de los principales representantes del Earth Art vamos a establecer una doble distinción:

1) Por un lado, están aquellos que alteran el paisaje mediante cortes, desplazamientos, acumulaciones de tierra, etc... Utilizando siempre materiales extraídos del propio paisaje. En este grupo figuran M. Heizer, R. Smithson, R. Morris, R. Long y D. Oppenheim.

2) En otro orden, se sitúan aquellas obras que producen intervenciones en el paisaje mediante algún elemento ajeno a él: tubos de cemento, postes, sombrillas, plásticos, luz, etc... Aquí se podrían incluir: W. de Maria, Christo, Nancy Holt y James Turrell.

9. V. I. ALTERACIÓN DEL PAISAJE: MICHAEL HEIZER, ROBERT SMITHSON, ROBERT MORRIS, RICHARD LONG Y DENNIS OPPENHEIM.

El principal interés de MICHAEL HEIZER ha residido siempre en los binomios masa-escala y forma-localización. Las obras de este escultor guardan una íntima conexión con el pasado. Hijo de un arqueólogo, su padre le introdujo muy pronto en el mundo de los monumentos prehistóricos, particularmente en los de la América precolombina.

Heizer se especializó en realizar grandes excavaciones en zonas desérticas que, con el paso del tiempo, están destinadas a desaparecer por la propia acción climatológica. Estos cortes o desplazamientos de masa en el paisaje han sido vistos por algunos críticos como reminiscencia del gesto abstracto-expresionista, en la

naturaleza. Localizados en zonas desérticas, el propio artista explicaba que eligió el desierto para muchas de sus obras porque le proporcionaba ese tipo de espacio virgen, silencioso, y casi religioso que el escultor requería para su trabajo.

En 1969 realizó <<Displaced-Replaced Mass>> _Masa Desplazada-Reemplazada_. Esta obra era una clara alusión al traslado de los grandes monolitos que forman el Coloso de Memnon en Egipto. Consiste en un gran bloque de piedra que ha sido extraído del terreno para posteriormente volver a ser emplazado en él; insertándose en un hueco cúbico de las mismas dimensiones del bloque.

Pero sin duda su obra más notable y ambiciosa ha sido <<Double Negative>> _Doble Negativo_ (L.26). La obra consiste en dos inmensos cortes en la superficie de una llanura, alineados uno frente al otro, y separados por una gran depresión natural. Las grandes dimensiones que posee el trabajo, obligaron a desplazar 240.000 toneladas de tierra. Esta obra afirma claramente su distinción respecto a la escultura tradicional. Más que una forma que ocupa espacio, con una superficie delineada por límites y un volumen interno; <<Double Negative>> está compuesta de espacio en sí misma: es un vacío. Aunque masiva en escala, apenas es palpable. Mientras que la mayoría de los Land Projects son trabajos aditivos, esta obra desplaza el material, es decir, ha sido realizada mediante sustracción. El resultado es sorprendente: uno no espera que una forma negativa, un espacio vacío logre tener tal presencia. Escavada en la llanura, la pieza es difícilmente visible hasta que uno no está virtualmente en los cortes. Cuando te introduces en la obra, mediante una rampa de tierra, experimentas el pasado y el presente del paisaje _capas de estratos_, así como, el efecto de la erosión continua a que la pieza está expuesta y su carácter excéntrico _como espectador no puedes situarte en el centro físico de la obra ya que se encuentra ocupado por una gran depresión_. Esta obra fue comisionada por la Dwan Gallery de New York.

El propósito de Heizer era crear arte, no una nueva forma de paisaje; aunque era consciente que las asociaciones con éste eran inevitables.

ROBERT SMITHSON se sitúa como uno de los grandes creadores de Earthworks. Tanto su pensamiento como su obra han ejercido una influencia considerable en generaciones posteriores.

Este artista comenzó su carrera con una serie de obras minimalistas, en particular, con piezas modulares, realizadas entre 1964 y 1968. Sin embargo, su estética se alejaba de los austeros y reduccionistas discursos del Minimalismo. De esta época son obras como <<Mirror Stratum>> __Estrato de Espejo__ (L.29) que ofrece una compleja experiencia visual. Desde cierta distancia, contorno y estructura son claramente visibles, pero cuando te acercas, múltiples reflejos distorsionan la experiencia visual. En alusión a su título, la pieza se configura como estratos geológicos de la tierra, siendo a la vez abstracta y orgánica. Esta dicotomía será un motivo recurrente en el arte de Smithson.

En 1968, comenzó a incorporar elementos naturales como piedras calizas, carbón y grava; en esculturas que él denominó Non-Sites (L.28). El Non-Site, como ya hemos mencionado anteriormente, se compone de fragmentos de elementos que han sido transportados desde el emplazamiento geológico y montados en contenedores dispuestos geométricamente en la galería o en el museo. El Non-Site remite al espectador al Site o lugar de origen de donde han sido extraídos estos materiales. El Site se representa en la galería mediante mapas, cartas o fotografías. Este nuevo diálogo entre interior-exterior se basa en una dialéctica que Smithson resume así, (34):

LUGAR

1. Límites abiertos
2. Serie de puntos
3. Coordenadas externas
4. Sustracción
5. Certidumbre indeterminada
6. Información dispersa

NO LUGAR

- Límites cerrados
- Desplazamiento de la materia
- Coordenadas internas
- Adición
- Certidumbre determinada
- Información concentrada

7. Reflexión	Espejo
8. Borde	Centro
9. Un enclave (físico)	Ninguna parte (abstracto)
10. Varios	Uno solo

Este artista pronto se dió cuenta de que la galería podía ser una prisión y buscó liberarse de ella mediante otros emplazamientos. Hacia 1969 comenzó sus Earthworks. Quizá, el más famoso de ellos ha sido <<Spiral Jetty>> _Muelle en espiral_ (L.30). Construida en 1970, es una inmensa espiral de cuarenta y nueve metros de diámetro. Hecha de barro, cristales de sal, piedras y agua, se enrolla sobre sí misma en el agua rojiza del Gran Lago Salado de Utah. Esta obra se inspira en todo momento en el movimiento fluctuante, hacia la periferia y de vuelta al centro. Maggie Gilchrist y James Cingwood, en el catálogo de la exposición que el IVAM dedicó a Robert Smithson, han dicho de ella:

"Dispuesta en capas como estratos, dentro de la amplia dialéctica de la ciencia y el arte, la naturaleza y la cultura, existe una subserie de oposiciones en constante diálogo _realidad/ilusión, integración/desintegración, creación/destrucción, fragmento/conjunto, espiritual/poluto, contenido/no contenido, museo/mina, aquí/allí, Site/Nonsite, abierto/cerrado, claro/turbio, estructura/fango, flujo/cesación_ e incluso, a veces, un estado de inversión radical y perturbador". (35)

La elección del lugar para su ubicación no fue aleatoria. El Gran Lago Salado estuvo en tiempos conectado con el océano mediante un canal subterráneo. Excéntrica en su configuración, la obra se revela en medio del lago como un enorme remolino. En la actualidad, se encuentra sumergida bajo el agua del lago.

En 1971 Smithson construía <<Broken Circle>> y <<Spiral Hill>> _Círculo Roto y Colina en Espiral_, basados en la misma simetría de opuestos: semicírculos de agua y tierra, espiral y canal.

En 1973, mientras estaba inspeccionando el lugar para lo que sería su último Earthwork <<Amarillo Ramp>> _Rampa Amarilla_, Robert Smithson moría en un

accidente aéreo al estrellarse la avioneta donde viajaba. La obra fue concluida por su esposa, la también escultora, Nancy Holt.

Una serie de puntos comunes subyacen en el trabajo de este artista:

Carácter entrópico, como tendencia de los sistemas a disolverse, de las cosas a decaer. La entropía trata sobre la irreversibilidad de la destrucción, la cual, en manos del artista, puede llegar a ser una posibilidad contradictoria al ser recuperada en un proceso creativo.

Elección de zonas devastadas industrialmente, al poseer estos lugares un alto interés entrópico. Smithson se proponía recuperar áreas dañadas o heridas por la industrialización en términos artísticos.

Conciencia del tiempo geológico. En su escrito <<Sedimentation of Mind: Earth Projects>> Una Sedimentación de la mente: proyectos de tierra Smithson señalaría la importancia del tiempo geológico:

"Los estratos de la Tierra son un museo confuso. Embebido en el sedimento se encuentra un texto que contiene límites y fronteras que escapan al orden racional y a las estructuras sociales que confinan al arte. Con el fin de leer las rocas tenemos que ser conscientes del tiempo geológico, y de las capas de material prehistórico que hay sepultadas en la corteza terrestre. Cuando se examinan los emplazamientos en ruinas de la prehistoria, se ve un montón de mapas destruidos que trastornan los límites históricos de nuestro arte actual. Unos cascotes de lógica se enfrentan al observador cuando éste contempla los niveles de sedimentación. Las retículas abstractas que contiene la materia prima son observadas como algo incompleto, roto y despedazado". (36)

De alguna manera, Smithson planteó una nueva visión del monumento, argumentando que los Earthworks podían ser medios para recuperar la tierra en términos artísticos.

En 1971, **ROBERT MORRIS** tuvo la oportunidad de realizar uno de sus grandes proyectos de Earth Art cuando fue invitado a participar en una exposición holandesa. Para esta muestra, construyó <<Observatory>> _Observatorio_ (L.31). Al concluir la exposición, la obra fue demolida; pero dado el interés del proyecto, seis años más tarde se reconstruyó, ligeramente ampliada, sobre un terreno muy llano.

La obra está formada por dos anillos concéntricos de tierra. El diámetro exterior del conjunto tiene casi noventa metros, mientras que el interior veinticuatro metros por tres de alto. El anillo exterior se constituye por tres tramos de muro de contención y dos canales con agua que completan la circunferencia. La entrada al conjunto se efectúa por una apertura triangular, situada al oeste. Una vez dentro del recinto, se percibe el círculo interior al que se puede acceder, a su vez, por otras tres aperturas, todas ellas con una orientación específica marcando los puntos de la salida del sol en los solsticios de verano e invierno.

La obra guarda un gran paralelismo con monumentos prehistóricos como el de Stonehenge pero, también, posee un cierto carácter arquitectónico:

"Las dimensiones de la obra, el movimiento de tierras realizado, las características de límite y barrera que tienen los anillos concéntricos, así como el hecho de que se pueda penetrar en su interior, y que ésta penetración se haga a través de una puerta, salvando un umbral, son características similares a las que definirían a cualquier obra arquitectónica". (37)

La obra de Morris nos remite a modelos de demarcación de espacio, tales como el cobijo, el observatorio, el laberinto. Para J. F. Pirson:

"El observatorio, como la montaña, inscribe las ideas verticales del espacio, determinando un punto alto, entre cielo y tierra, que materializa las relaciones físicas, sociales y simbólicas entre grado de altura, grado de visión y grado de prestigio. El laberinto, por su parte, tiene un valor de iniciación y de protección y su recorrido es una experiencia de acción, el llamamiento de un centro que puede ser un lugar de concentración de fuerzas, un lugar, en definitiva, a investir, a habitar por el hombre que ha recorrido este camino". (38)

Robert Morris pretende diferenciar esta obra de la mayoría de los Earthworks. Así, en una entrevista realizada en 1977 diría:

"Creo que es diferente en el sentido cómo enfoca el espacio (...) Yo estoy interesado en los espacios en los que se entra, a través de los que se pasa, espacios literales, no sólo una línea en la distancia sino una clase de espacio que el cuerpo puede ocupar y a través del cual se puede mover". (39)

En el fondo, estos recorridos y estas demarcaciones proponen un rito de articulación entre el hombre y su medio, inscribiéndose en un orden necesariamente temporal. No sólo la escala del trabajo y su configuración invitan al espectador a experimentarlo en el tiempo; sino que nos remiten tanto a un tiempo solar alineaciones de las distintas aperturas en función del sol, como humano reminiscencias de trabajos prehistóricos.

RICHARD LONG constituye uno de los representantes británicos más importantes del Land Art. Dada su repercusión internacional se incluye en este estudio de la escultura norteamericana del periodo de 1965 a 1975. Su obra se ha llevado a cabo por todo el mundo. En su condición de viajero infatigable, Long ha recorrido numerosos parajes.

Siendo todavía un estudiante, en 1967, Richard Long realizó sus primeras esculturas efímeras en el paisaje y fue a partir de esta fecha cuando comenzó la mayor parte de sus obras.

Este artista no comparte, como sus contemporáneos americanos, un impulso masivo hacia la tierra. Sus trabajos son más privados y se dirigen a un determinado paisaje. Sin embargo, al igual que ellos, descubre la importancia de los materiales de un lugar específico y su manipulación como un tipo de marca o señal de su presencia. Para Long la escultura se identifica con el lugar:

"Mis esculturas exteriores son lugares.

El material y la idea son el lugar; escultura y lugar son lo mismo.

El lugar es aquello tan lejos que el ojo puede ver desde la escultura. El lugar para una escultura se encuentra caminando. Algunos trabajos son la sucesión de lugares particulares a lo largo del camino, por ejemplo, <<Milestones>>. En este trabajo, caminar, los lugares y las piedras; todos tienen igual importancia". (40)

La mayoría de los trabajos de Long parecen ser trazos físicos de alguna clase de ritual privado. Como gran parte de los proyectos monumentales, estas obras se involucran con el paisaje, bien como lugar, bien como material; y nos remiten a él como prueba de la presencia del artista.

La actitud de Richard Long hacia el paisaje incluye varias propuestas:

_ Sus piezas en el paisaje normalmente se componen por el agrupamiento de materiales disponibles en él: piedras, rocas, palos, leños, etc...

_ Otros trabajos son el resultado de su intervención en la vegetación del lugar: flores que se cortan en una determinada configuración, hierba pisada hasta que la huella del camino aparece, etc...

_ En ocasiones, no existe una presencia tangible en el paisaje, sino que simples paseos, con una duración y dirección determinada, documentados por mapas y fotografías; constituyen la obra.

Long, al igual que Smithson, establece un diálogo específico entre las piezas de interior y las de exterior. Sin embargo, en el caso de Long este diálogo no se resuelve en términos dialécticos de confrontación de opuestos. Sus trabajos de exterior, generalmente, se relatan mediante un mapa o fotografía de la pieza que existe, no solamente como documentación sino, como trabajo independiente de arte.

Por otra parte, sus obras de interior para museos o galerías se forman con piedras, palos o barro extraídos de los alrededores de la ciudad y agrupados en configuraciones geométricas y sencillas como líneas, círculos cuadrados o espirales. Estas obras poseen múltiples referencias para Long:

EARTH ART: ESPACIO EXPANDIDO.

"El círculo comparte el conocimiento común. Pertenece igualmente al pasado, al presente y al futuro". (41)

Para este artista el uso de las piedras tiene una especial significación. El amor del hombre por las piedras tiene un fundamento temporal, un carácter durable. Según afirma Calvo Serraller:

"Desde el punto de vista de la simbología, existe una relación estrecha entre el alma y la piedra. En determinadas culturas, esta relación queda subrayada en la costumbre de amontonar piedras que representan simbólicamente el alma colectiva. Pero no acaba ni mucho menos ahí el catálogo de acepciones simbólicas de la piedra, que pueden asimismo representar el doble movimiento de subida y bajada, o, según se hallen en estado bruto o talladas, la libertad y la sevidumbre". (42)

Long no talla las piedras y raramente las traslada del lugar donde las encuentra. Cuando hace un montaje en una galería o museo, busca las piedras en los alrededores, recorriendo parajes próximos al centro urbano.

El camino es otro de los rasgos de este artista. Un paseo es tan real como una piedra para Long, pero es necesario reforzar las huellas de éste si se quiere garantizar su perdurabilidad. Así, caminando repetidamente por un mismo lugar y en una misma dirección, se dejan una serie de huellas que forman un camino que posteriormente será fotografiado o levantado en un mapa para dejar constancia definitiva del trayecto.

Para Calvo Serraller, Long posee una condición de artista moderno, extraviado, de caminante solitario, de cronista, en el fondo, de una persona que lleva el tiempo a cuestas, de un artista plenamente temporalizado:

"Invisible o visible, paso o piedra, acción o construcción, tal y como se afirma en esta importante declaración de Long, no sólo son iguales y complementarios, pues forman parte de una misma experiencia, sino que remiten a un mismo cruce temporal de espacio". (43)

Pasos, piedras, caminos, viajes, mapas y fotografías son los elementos de un artista temporalizado que es capaz, a través del tiempo de su propia experiencia, de llevar a cabo un arte abstracto en un espacio real.

DENNIS OPPEMHEIM también ha sido asociado al Earth Art, aunque este artista ha explorado múltiples formas de arte que van desde el Body-Art y Performances, hasta la Instalación y los Land Projects.

La mayoría de los trabajos de Oppenheim poseen un carácter transitorio y efímero y son desarrollados en pocas horas o en escasos meses. Este artista actúa en grandes extensiones de terreno o en plena calle. Una de sus acciones más recordadas fue la de <<Salt Flat>>, que consistió en esparcir grandes cantidades de sal que ocuparon un rectángulo enorme entre la quinta y sexta avenida de New York. Otras veces ha realizado círculos en el cielo con el humo de la avioneta en la que volaba.

Quizá uno de sus trabajos más relacionable con los Earthworks sea <<Anual Rings>> _ Anillos anuales _ (L.33) realizado en la frontera de EEUU con Canada. Fascinado por la forma circular, Oppenheim escogió ésta para la realización de la obra. Varios anillos se disponen concéntricamente, escavados en el hielo y separados por una ancha franja en el centro, que es ocupada por el río que actúa como frontera de ambos países. Realizada sobre la nieve, la obra posee un gran impacto visual.

9. V. II. INTERVENCIÓN EN EL PAISAJE: CHRISTO, WALTER DE MARIA, NANCY HOLT Y JAMES TURRELL.

Nacido en Bulgaria, **CHRISTO** ha desarrollado gran parte de su trabajo en Estados Unidos, trasladándose a este país en 1964. Este artista comenzó sus

<<empaquetamientos>> en 1958. Objetos cotidianos como botellas, cucharas, muebles, etc...; eran envueltos con papel, plástico y telas y asegurados con cuerdas.

A partir de 1969, empezó a realizar sus proyectos a gran escala, tanto para exteriores como para interiores. A este año corresponde el empaquetado del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. También en esta fecha realizó su <<Wrapped Coast>> Costa envuelta en Australia, recubriendo casi dos kilómetros de zona rocosa con más de cien mil metros cuadrados de tela plástica opaca y sesenta kilómetros de cuerda de polipropileno. El conjunto tuvo una existencia de dos semanas.

En 1972, desarrolló <<Valley Curtain>> Cortina del Valle; donde una inmensa cortina cruzaba de lado a lado una zona ancha del cañón de Rifle Pass, en Colorado. Cuatro toneladas de nylon naranja cubrían un espacio de casi cuatrocientos metros entre las dos montañas. Fuertes cables de acero sujetaban la gran cortina. Las gigantescas proporciones de la obra obligaron a emplear numerosos trabajadores. Después de una cuidadosa y lenta elaboración, la obra sobrevivió solamente veinticuatro horas, antes de que el viento comenzara a romper la tela.

<<Running Fence>>, ejecutada en 1974, consiste en una especie de valla formada por dos mil cincuenta paneles de tejido de nylon blanco de unos cinco metros de altura por veintitrés de anchura. La obra se extiende por los condados de Sosoma y Marin, en el norte de California; atravesando carreteras y montes hasta sumergirse en el mar. El trabajo tenía una longitud total de unos cuarenta kilómetros. Cuarenta y dos meses fueron necesarios para su realización, mientras que sólo dos semanas duró su exposición.

En 1983, Christo lleva a cabo un ambicioso proyecto en Biscayne Bay en Miami; <<Surrounded Islands>> Islas Rodeadas (L.34). Durante catorce días, once islas fueron rodeadas por una tela de color rosa. El efecto de contraste entre este color y el azul del mar, visto desde una perspectiva aérea resultaba impresionante. La

preparación de la obra duró largos meses y duras conversaciones con organismos públicos y privados para conseguir la financiación de la obra.

En 1984, realizaba <<The Umbrellas>> _Las Sombrillas_, como un proyecto ejecutado simultáneamente en dos valles, uno en Japón y el otro en Estados Unidos. Este montaje reflejaba las similitudes y las diferencias de las formas de vida y del uso de la tierra en los dos países.

En general, la obra de Christo revela varios aspectos:

_ Subraya el carácter efímero y temporal de sus proyectos. Mientras que largos meses e incluso años y arduas conversaciones son necesarios para la realización de las obras; la existencia de éstas se limita a pocas semanas e incluso horas.

_ Estas experiencias exigen una gran tecnología y la obra constituye todo el proceso que va desde el proyecto y los hechos imprevisibles que pueden suceder hasta la conclusión de la misma.

_ Este artista ha hecho de los proyectos una auténtica forma de arte. Sus costosísimas instalaciones, con presupuestos de varios millones de dólares, son financiados en gran parte con la venta de éstos proyectos.

"Los proyectos de Christo suelen tener dos partes, una constituida por todos estos documentos, y otra que es la que se exhibe en las galerías y museos como <<obra de arte>>, como <<project art>>, formada por <<collages>>, realizados por el propio Christo, en los que intervienen fotografías, dibujos, planos topográficos, palabras escritas y hasta muestras de los materiales que se emplearán en la construcción, formando con todos estos elementos una lámina que se plantea con el sentido compositivo de un cuadro y que los propios galeristas enmarcan con cristal para su posterior venta". (44)

La obra de Christo se sitúa como una nueva forma de arte en el paisaje: temporal, teatral e involucrada con un gran número de personas.

WALTER DE MARIA ha sido capaz de realizar una de las obras más espectaculares del Land Art <<Lightning Field>> Campo de Relámpagos (L.36), diseñada en 1974 y concluida en 1977. La obra, financiada por la Dia Art Foundation, se encuentra situada en el estado de Nuevo Mexico, en el desierto de Quemado.

En este Earthwork cobra especial importancia la elección del emplazamiento. Se trata de una enorme cuenca absolutamente plana y semiárida, alejada de todo núcleo de población. Rodeada de montañas, éstas se encuentran lo suficientemente lejos como para perderse en una línea muy próxima a la del horizonte. La visión parece no tener límite y el visitante se encuentra solo entre el suelo plano y el cielo. Soledad, desamparo y silencio parecen ser las sensaciones más comunes en este lugar.

La obra se compone de cuatrocientos postes de acero inoxidable, de cinco centímetros de diámetro, terminados en una punta reforzada. Colocados de pie con una altura media de seis metros y veinte centímetros, los extremos superiores de los postes alcanzan la misma cota. Están distribuidos en veinticinco filas de dieciseis postes cada una. Separados entre sí, como en una cuadrícula, la obra cubre un total de un kilómetro cuadrado.

Este Earthwork es inmenso tanto por las dimensiones que posee como por el emplazamiento en el que se halla. Esta zona del desierto, como apunta Corinne Robins:

"... durante el periodo de mayor actividad de relámpagos, de finales de Mayo a comienzos de Septiembre, al menos dos o tres tormentas por semana cruzan este campo de pararrayos". (45)

Este montaje, destinado a atraer los relámpagos, sumerge al espectador en el interior de un paisaje en el que lo finito y lo infinito se reencuentran, en el que el orden llama al desorden; todo ello materializado en un tipo de demarcación espacial. El propio Walter de Maria realiza las siguientes afirmaciones sobre esta obra:

"<<The Lightning Field>> no es una obra permanente.

El terreno no es el emplazamiento de la obra, sino una parte de la obra.

La suma de los hechos no constituye la obra o determina sus estéticas.

Debido a que la relación cielo-tierra es fundamental en la obra, no es válido observar <<The Lightning Field>> desde el aire.

Una parte esencial del contenido de la obra es la relación entre la gente y el espacio: un pequeño número de personas para un gran espacio.

La obra está concebida para ser vista a solas o en compañía de un número muy pequeño de gente, durante por lo menos un periodo de 24 horas.

La luz es tan importante como los rayos.

Lo invisible es real.

Ninguna fotografía, grupo de fotografías u otro tipo de grabación de las imágenes puede representar completamente <<The Lightning Field>>.

El aislamiento es lo esencial en el Land Art". (46)

Otras intervenciones de W. de Maria fueron <<Las Vegas Piece>> Pieza de Las Vegas (1969), en la que delimitó una línea de tres millas en el desierto de Lula, Nevada. <<Un Kilómetro hacia dentro>> (1977), que realizó en la ciudad alemana de Kassel, introduciendo una barra de acero de un kilómetro de longitud hacia el centro de la Tierra.

También ha realizado instalaciones en galerías como <<The New York Earth Room>> La habitación de Tierra de New York, (L.35) de carácter permanente en la Dia Art Foundation, en Manhattan. La obra consistía en una acumulación de tierra que se había depositado sobre el suelo de la galería, con un volumen de ciento sesenta y nueve metros cúbicos, que cubría los trescientos treinta metros cuadrados de suelo con una altura de cincuenta y tres centímetros sobre el nivel de suelo. Los estupefactos visitantes contemplaban esta impresionante plataforma de tierra, perfectamente alisada, desde el pasillo que da acceso a la sala de exposiciones; donde se había instalado una luna de unos sesenta centímetros de alto para contener la tierra. El efecto inicial es sorpresa. El espacio, que usualmente es llenado con otros elementos, resulta inaccesible debido a la gran cantidad de tierra depositada en la habitación.

Los proyectos de Walter de Maria, en general, se inscriben en una experiencia de delimitación o demarcación de espacios, así como de efectos ópticos.

NANCY HOLT sigue la tradición de Michael Heizer, W. de Maria, Robert Morris y Robert Smithson _su marido_ de ubicar su obra en el desolador y majestuoso paisaje de los inmensos desiertos estadounidenses.

Su trabajo más conocido <<Sun Tunnels>> _Túneles de Sol_ (L.37) fue proyectado en 1973 y construido en 1976; en el desierto de Lucin, Utah. Holt paso todo un año viajando por New Mexico, Arizona y Utah en busca de un lugar apropiado para su obra. Finalmente, compró cuarenta acres de terreno en el desierto de Utah.

<<Sun Tunnels>> se compone de cuatro grandes tubos cilíndricos de hormigón de dos metros y sesenta centímetros de diámetro y tres metros cuarenta centímetros de longitud. Los tubos se apoyan en el suelo sobre una base de cemento, siguiendo dos líneas que se cruzan formando una amplia X y separados entre ellos por unos quince metros. La escala utilizada se rige por la medida del espectador, que puede penetrar holgadamente en su interior.

En esta obra, Holt dedica especial atención a la orientación y posición astronómica. De esta manera, los cilindros se alinean con la salida y la puesta del sol, en los solsticios de verano y de invierno; consiguiendo que durante estos días el sol sea visible a través de los conductos. La relación interior-exterior se establece gracias a unas perforaciones realizadas en los tubos a modo de orificios circulares, dispuestos en la superficie de los túneles según las constelaciones de Drago, Perseo, Columba y Capricornio; tal y como se representan en los mapas celestes. Estas aperturas varían en su diámetro entre veinte y treinta centímetros, según el tamaño de la estrella que representan. La luz, tanto del sol como de la luna, penetra por los agujeros hacia el

interior del tunel. Estas manchas luminosas se van desplazando lentamente a medida que lo hace el sol o la luna.

El trabajo de Holt pretende situar al espectador en el entorno, haciéndole consciente de las peculiaridades del medio, a través de rígidas construcciones en las que practica agujeros o ventanas que establecen una dialéctica interior-exterior entre el mundo físico y el emocional; todo ello sumergido en una noción fundamentalmente temporalizada.

La relación interior-exterior por medio de la luz es aún más patente en el artista californiano JAMES TURRELL. El ambicioso objetivo de Turrell es trabajar directamente con la provisión infinita de la fuente de luz universal, tal y como aparece en nuestra retina. Así, es capaz de crear ambientes en los que la luz se percibe casi como una presencia física palpable. Sus obras demuestran que la luz manipulada puede controlar el carácter del espacio, crearlo u ocultarlo, cambiando sus dimensiones percibidas.

En las obras de Turrell, las formas de la habitación son alteradas por la luz, de manera que, paredes que inicialmente se percibían de forma nítida al penetrar en el espacio, desaparecen al ir cambiando la luz.

Refiriéndose al empleo que hace de este elemento Turrell, Thomas M. Messer en la introducción a la exposición de este artista en La Caixa, en 1993, dice:

"La existencia de la luz está fuera de duda. Existe porque la vemos, o más bien porque vemos aquello que ilumina. La vemos, pero no podemos tocarla porque es inasible. Se funde con el concepto del espacio al que da color, y sin la cual, el espacio sería imperceptible y por tanto menos existente. Aunque reclamada como material, sigue siendo inmaterial. En la mente y en la mano de Turrell es simultáneamente fuente, contenido, material y forma. Inevitablemente, por tanto, el diálogo del artista con la sustancia de la luz se vuelve científico, filosófico y místico, dimensiones que son trasladadas también al espectador". (47)

La obra de Turrell no es, por tanto, el conjunto de perforaciones que puede abrir en un muro, sino la propia luz como sustancia artística.

Este artista también ha trabajado con la luz natural al aire libre. Su trabajo más difundido ha sido <<Roden Crater Project>> _Proyecto para el Roden Crater_ (L.38), un ambicioso earthwork en el que viene trabajando desde finales de los años setenta. Turrell partió de un cráter volcánico situado al nordeste de Flagstaff, Arizona. Para el interior y para los alrededores del cono de ceniza roja y negra, proyectó siete espacios en los que poder examinar las cualidades cambiantes de la luz del sol y de la luna. Cinco de estos espacios estarían situados en el exterior del cono y de allí un largo tunel llevaría a un recinto, en la base del cráter, y a la cuenca del cono de ceniza. Mirando fuera de estos espacios se podría observar: la salida de la luna, la puesta del sol, etc...; creando un ambiente perceptivo siempre cambiante.

El propio Turrell explica la situación del ambiente que pretende conseguir:

"Al estar de pie sobre una planicie abierta, se puede notar que el cielo no es ilimitado y que tiene una forma definida y una sensación de lugar cerrado, a menudo referido por la bóveda celeste. Después, cuando se está acostado, se puede notar una diferencia de la forma. Claramente estas formas son maleables". (48)

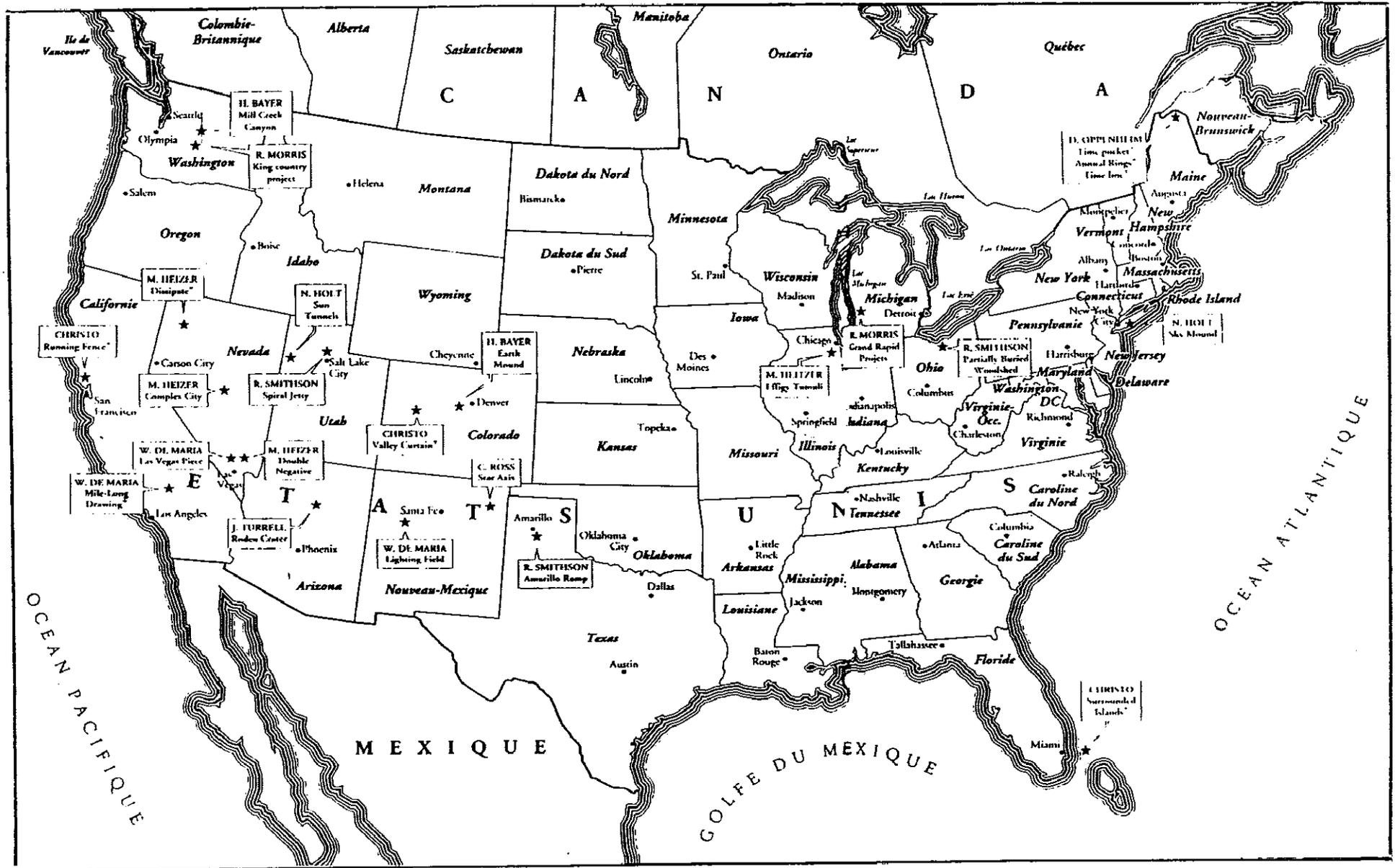
Junto a ello, Richard Andrews argumenta:

"Al adaptarse al vasto paisaje y al cielo que se abre al Universo, el espectador puede experimentar esta situación en su inmediatez natural. Aquí, Turrell intenta alcanzar la más completa materialización de la luz, teniendo en cuenta que se expone a su cualidad física no en un plano, sino en un espacio. En el acto de ver, reduce la magnitud del Universo al espectador que se considera a sí mismo parte del planeta". (49)

Como otros artistas del Earth Art, James Turrell explota las características del paisaje sus contornos y materiales al mismo tiempo que sus cualidades simbólicas y emocionales. El espacio materializado a través de la luz natural o artificial y sus continuos cambios perceptivos, es, en este artista, el material de trabajo.

El Earth Art ha ofrecido a nuestra percepción amplios fragmentos del paisaje. En este sentido, ha estrechado los vínculos hombre-naturaleza. Este movimiento ha ampliado los horizontes de nuestra experiencia por una selección del fragmento natural. Ello ha implicado no sólo una ampliación del campo de aplicación de la actividad artística, sino de nuestra sensibilidad para percibir estéticamente los fenómenos naturales.

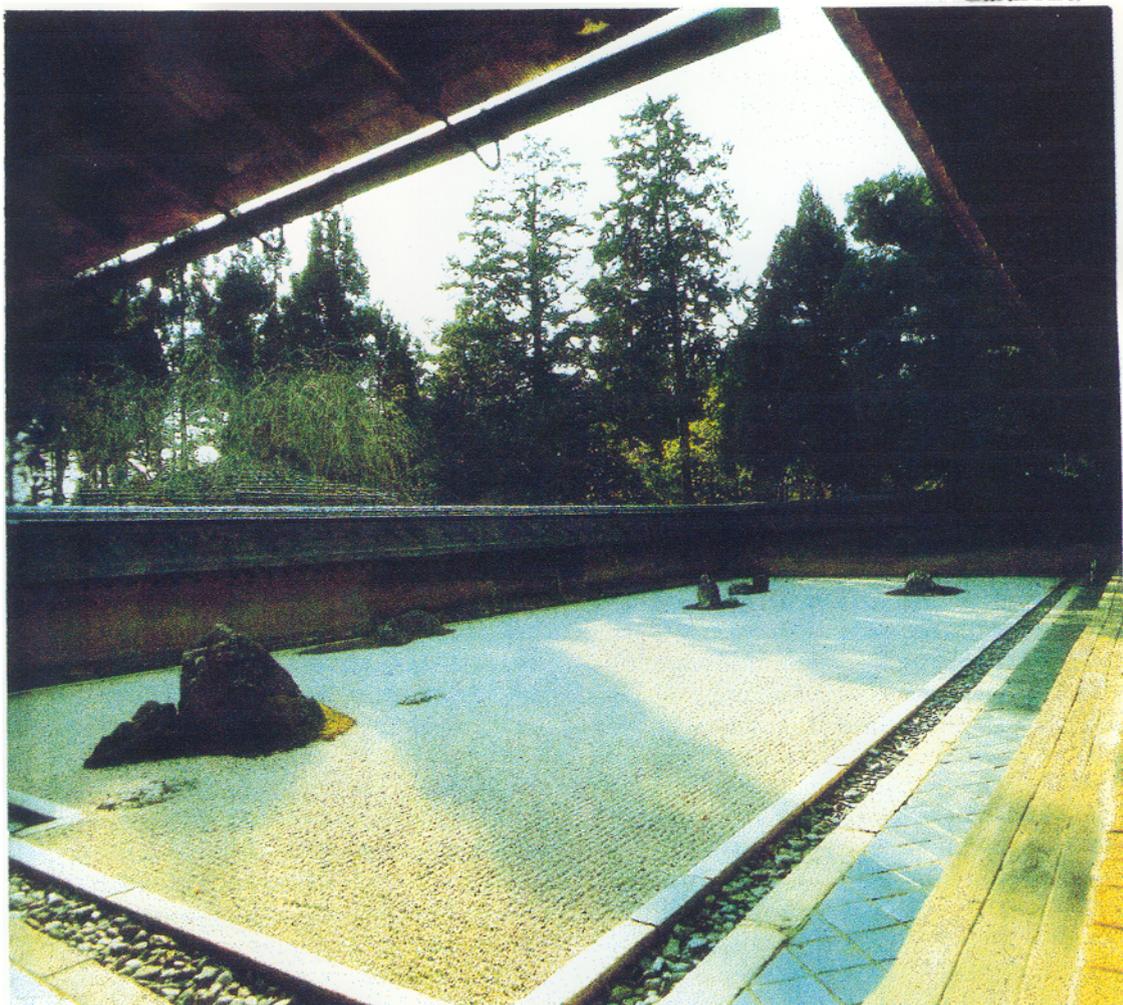
Por consiguiente, el Earth Art ha remitido la presencia humana a un espacio vacío, silencioso, apenas contaminado por el hombre civilizado; en definitiva, a un espacio expandido escultóricamente.



L. 39. Mapa de localización de los principales Earthworks en Estados Unidos.



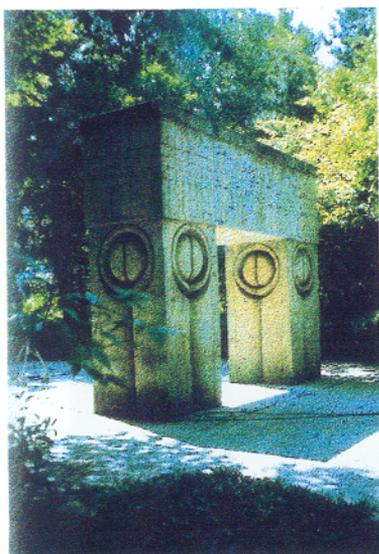
L. 20. Monumento prehistórico.
<<Stonehenge>>. Época Neolítica.
Wiltshire, England.



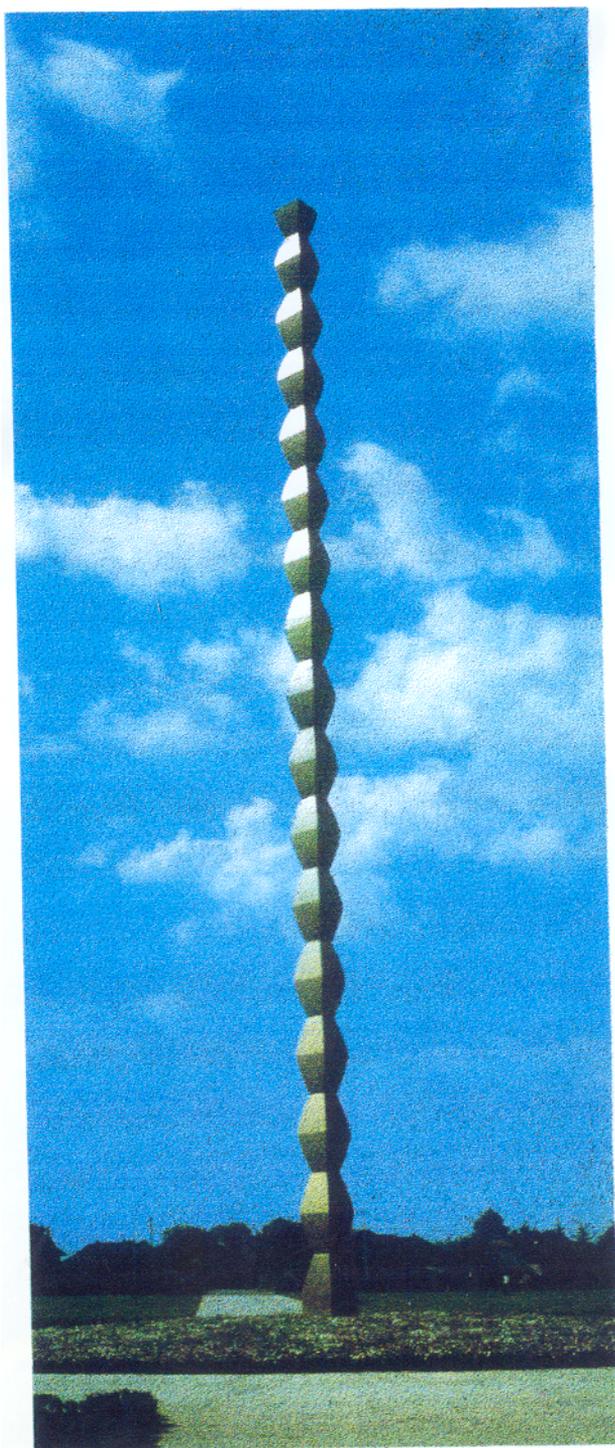
L. 21. Jardín Japonés. Kioto, Japón.



L. 22. Isamu Noguchi. <<California Scenario>>. 1980-82. Two Town Center, South Coast Plaza, Costa Mesa, California.



L. 23. Constantin Brancusi. <<Puerta del Beso>>. 1938. Tirgu-Jiu, Rumanía.



L. 24. Constantin Brancusi. <<Columna Sin Fin>>. 1938. Tirgu-Jiu, Rumanía.

ABRIR 9. V (CONT.)

