

LAND ART

CURSO DOCTORADO 1998-99. TRABAJO DE INVESTIGACION (2 CREDITOS)

PROGRAMA: HISTORIA, COMPOSICION Y PATRIMONIO ARQUITECTONICO

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ALUMNO: CARLOS LACALLE GARCIA

DIRIGIDO POR: CARMEN JORDA SUCH

1

Land art es una expresión americana, traducible al castellano como "arte de la tierra", que sirve para designar una serie de intervenciones de artistas que toman como base o lugar de representación, a la propia naturaleza.

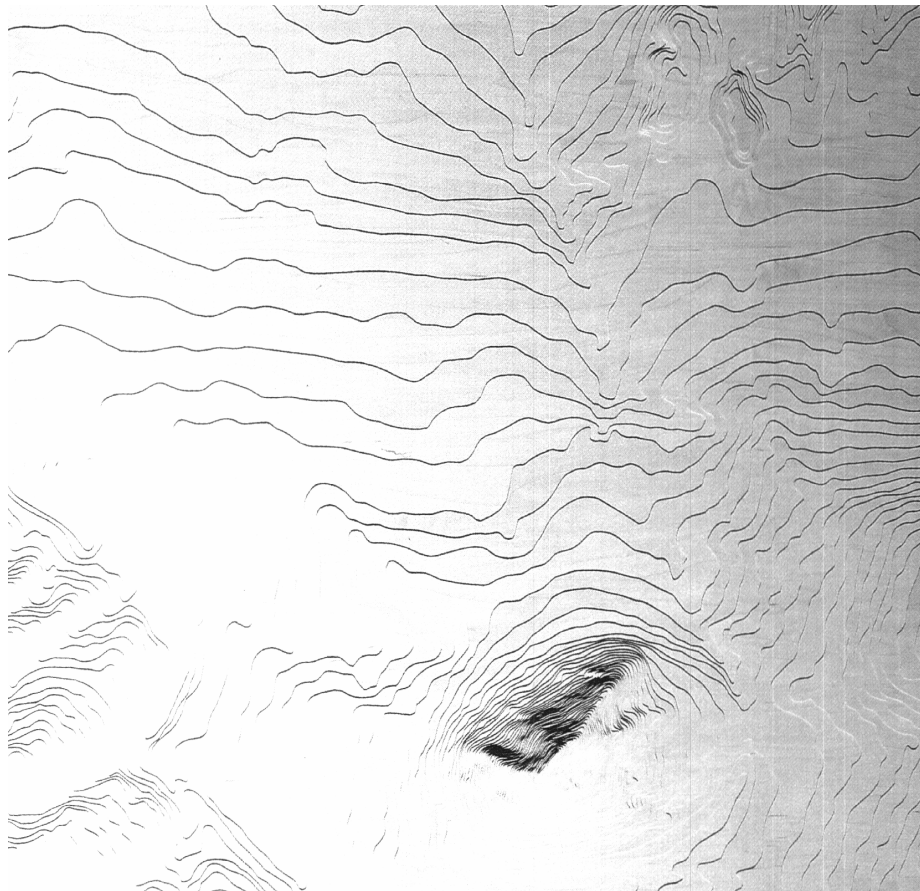
La elección del título del presente trabajo, viene a ser la excusa para profundizar en el porqué del hecho artístico, y de los motivos inconscientes que llevan al artista a no conformarse con el lienzo en blanco sobre el caballete o el bloque de granito sin forma aparente, a la espera de convertirse en una escultura, y que se sienten atraídos por el paisaje; pero no como inspirador de un nuevo cuadro, sino como la propia obra que espera un gesto humano (que, en la mayoría de las ocasiones es mínimo) para convertirse a sí misma en *obra de arte*.

Para ello, no importa que dicho movimiento surgiera como estilo o se comenzara a denominar así, en los años 60', ni tampoco el contexto político o social, en cuanto a circunstancias determinantes que lo indujeran, sino, otras consideraciones que han permitido realizar estas obras de arte en estos últimos años, o están en el ambiente como gérmen de otras muchas.

Es también el inicio de una reflexión sobre la evolución del arte, donde los estilos no es lo transcendental, sobre el concepto de lo moderno entendido como *lo actual*, lo cambiante, qué es de verdad lo importante en todo ello.

2

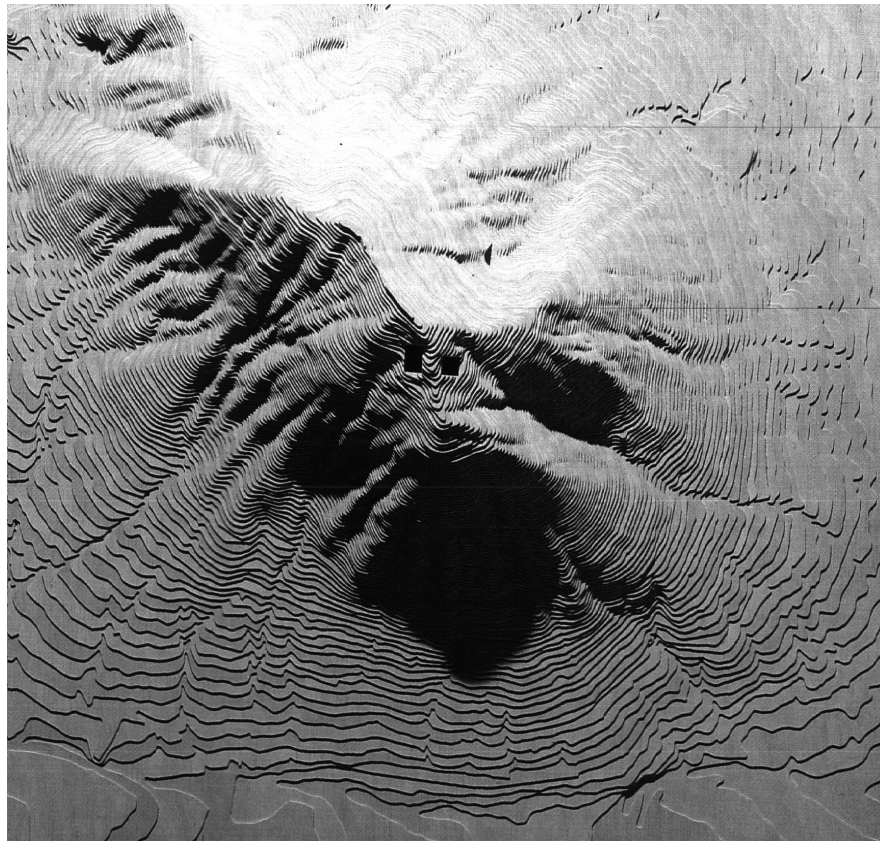
La intervención en el paisaje, su utilización y la escala de actuación, se entiende de muy diversas formas; se podría pensar que las intervenciones artísticas en el territorio tienen algo de común con la arquitectura, con los distintos modos de representación del proyecto, y por la necesidad de la arquitectura de surgir y de ser proyectada en/para un lugar. De hecho, el lugar se convierte en el espacio y materia prima en la que se va a materializar, por el querer de la necesidad artística, una intervención, y que va a ser motivo de un proyecto en sí, describiendo todo el proceso y queriendo transmitir determinados valores, o simplemente se interviene sin más, sin que sea necesario documentarlo en fotografías o planos, que posteriormente se expondrán en una galería de arte como espacio de exposición.



Eduardo Chillida. *Montaña Tindaya*.

Las obras de land art se intentan transmitir a través de los propios artistas y también de los críticos de arte, en la medida de justificar la intervención y de explicar su porqué, como un proceso artístico (viaje-intervención-documentación), donde lo importante es el camino de materialización de la obra, de cómo surge, y el significado explicado con su transcendencia imaginaria y convertida en verdad, con un grado de profundización añadido.

La relación entre la obra de arte y el sujeto que lo experimenta, se lleva a cabo de diferentes formas: de manera subjetiva, racional, lógica,... con distintos cauces de entendimiento, comprensión, y percepción estética. Resulta evidente que dichas obras se encuentran en un grado más de la historia del arte, en la línea de la evolución del arte abstracto, equiparable a la relación novela- poesía, de una obra aparentemente más personal, con una poética más profunda.



Eduardo Chillida. *Montaña Tindaya*.

En principio, esta profundización del sentido de la obra de arte, de la poética de la obra y del artista, que podría llevar a una falta de entendimiento y de interés del espectador, lleva, por los resultados generalmente obtenidos, a obras, aparentemente sencillas, que llevan acompañadas un mayor acercamiento del espectador, en el sentido que se interesa por la obra, quizás no por su significado, sino, por estar construidas e inmersas en esa naturaleza fantástica, como formando parte de ella.

Un cuadro en blanco es el soporte para expresar algo intuido, un pensamiento, una necesidad. Así, Miquel Barceló se enfrenta al lienzo o coge y modela terracota sabiendo que sus manos van a plasmar algo denso y visceral que se encuentra en el aire; Dario Villalba fotografía fluidos sangrientos (magmas de la vida psíquica), sombras que necesita expulsar y mostrar.

La intervención en el territorio es un hecho artístico, si ser un paso más de la instalación en una galería de arte, sino otra necesidad de realizar y plasmar algún pensamiento o sentimiento.

3

Y predominan las obras de naturaleza conceptual o abstracta. como forma de intervenir en el paisaje, con respeto. De una vuelta a los orígenes donde la figura de la línea y el círculo adquieren toda una serie de significados, basados en la filosofía y en las culturas ancestrales. Así, la línea recta representa lo masculino y el tiempo, y el círculo, es la representación del espacio y lo femenino... en un gran rompecabezas donde casi ya tenemos solución y explicación para todo, y en definitiva todo cuadra.

La interpretación de los símbolos utilizados, los signos, que asociamos a los realizadas por hombres primitivos en otro tiempo, nos podría llevar a pensar que el arte es universal, que expresiones realizadas por individuos de otro sistema cultural, también son válidas aquí, en nuestro mundo. Se parte de la base de creer haber entendido los signos abstractos del arte prehistórico y su significado, y su razón pudiera residir, en que son extremadamente sencillos y "fáciles de interpretar", y que una vez encontrado cierto código, se puede extrapolar a todo un universo de manifestaciones artísticas o expresiones.



Líneas de Nazca. Perú.

Tras la ciencia de la antropología, y otras, se consigue explicar cómo es posible que muchas de las obras de land art se parezcan a obras dejadas en el paisaje por nuestros antepasados, donde los trabajos de Richard Long, serían de los más próximos, desde el punto de vista estético y humano, a dichos resultados.

En realidad, estaríamos en una situación similar a la de aquellos tiempos, en los albores de la civilización humana, donde el ser humano se ocupaba de sobrevivir, y cuando necesitaba expresar algo, acudía a las paredes de las cuevas o movía piedras de un lugar a otro. Donde, inconscientemente, hacía las cosas por instinto; la naturaleza le servía de modelo, inspiración, y soporte para sus manifestaciones. En la actualidad, aún no hemos encontrado ninguna explicación medianamente razonable para algunas de las obras de la Antigüedad, como por ejemplo: las líneas dejadas en el territorio de Nazca, la disposición de los dólmenes de Stonehenge,... que pudieran hacernos pensar en la posibilidad de que la explicación a estas *manifestaciones artísticas*, si así lo fueran, no dependen de un mayor progreso de nuestras investigaciones en la búsqueda del sentido semántico de las mismas, ni de conectar su significado con nuestro raciocinio, sino, de otras cosas que estamos dejando de lado, por no estar inmersas en nuestro código de entendimiento, y pudieran explicarse y exponerse de una forma coherente al sistema que hemos creado arbitrariamente con nuestra evolución.

La cuestión, es que podríamos comparar modos humanos, representaciones artísticas, lo materializado bajo la forma de obras de arte en nuestros días, con las intervenciones prehistóricas, pero, existiría una diferencia a valorar: el modo de acceder y necesitar expresarse, bajo el condicionante de la cultura y contaminados con la lógica que nos ha proporcionado la historia, donde casi todo se puede explicar o significar.



Stonehenge.

De hecho, muchos de estos artistas han buscado experimentar con las formas y los significados conseguidos, en base a nuestros conocimientos, y expresados a través de un lenguaje abstracto, con la finalidad de relacionarse con lo primordial, intuyendo que el hombre primitivo lo hacía de la misma forma.

También es interesante reflexionar sobre ese desprenderse de todo peso y eliminación de lo superfluo que impida a la obra de arte constituirse como tal, como se entiende en la actualidad en diversas disciplinas artísticas, y que la búsqueda de lo conceptual y lo mínimo, se resuelve con la abstracción, y que los resultados ya están convenidos por la experiencia y ya comparados con formas simbólicas reconocidas y estudiadas.

De querer llegar a las circunstancias que tenían los primitivos y a su lenguaje con lo primordial, supondría desprenderse de todos estos condicionantes culturales, buceando en las profundidades de la mente hasta conseguir llegar a un espacio-tiempo donde fuera posible expresarse de esa forma, dejando lo racional a un lado. El problema del acceso y la llegada a

este lugar, es que posiblemente no se tenga que dejar totalmente de lado lo racional, sino, más bien conseguir diluir ese aspecto hasta el punto en que en el arte surgido estuviera oculto, y la obra tuviera la sencillez necesaria y plena para que no necesitara ni siquiera una explicación o interpretación.



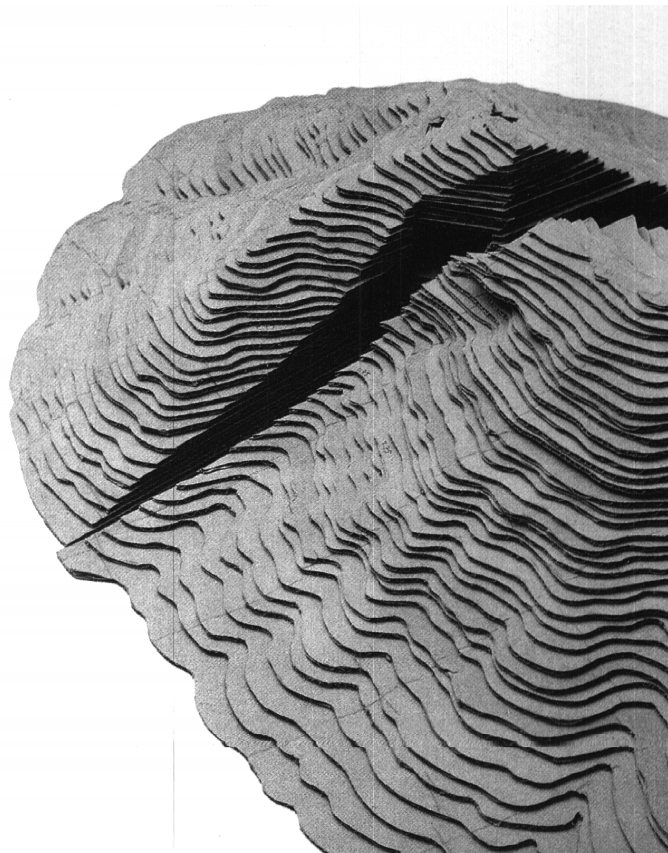
Robert Smithson, *Nueve desplazamientos de espejos*, Yucatán. 1969.

Quizás, el arte se esté intelectualizando mucho, y la búsqueda y el querer reedescubrir el arte, esté siguiendo por unos caminos donde lo original es lo interesante, y donde la interpretación de la obra sea lo más compleja posible, a partir de una mínima materialización. ¿Cómo surge la obra de Robert Smithson *Nueve desplazamientos de espejos* en el Yucatán, con un gesto inocente, infantil, de experimentación; o esa obra se ha fraguado en la mente con consideraciones totalmente premeditadas del resultado que se quiere obtener en el espectador?.

Buscar en el más allá, lo actual en lo moderno, con la ayuda de la naturaleza (interviniendo en ella), y buscar en el interior de uno mismo, con la finalidad de saber o sentir algo más, o por pura necesidad, es lo que mueve al artista a hacer una obra o pensar siempre en la misma. Es un viaje vertiginoso a las profundidades de lo desconocido, donde el embrión de la abstracción no puede verse mezclado con lo figurativo.

De la necesidad de un bagaje cultural o social, que permita al espectador comprender una obra, descifrar el contenido y su significado, es lo que pudiera pesar demasiado a la hora de disfrutar de una obra de land art (o de arte).

La noción de paisaje como concepto cultural es una construcción mental subjetiva que elaboramos a partir de su observación, una interpretación sobre la realidad. Nuestra mirada ha cambiado y en ella se materializa la visión en el tiempo de sus valores.



Eduardo Chillida. *Montaña Tindaya*.

Es interesante, como se han investigado los restos que nos quedan de otras civilizaciones, buscando el razonamiento, usos, técnicas,... y que curiosamente en muchos casos, aún con infinidad de hipótesis formuladas, no se llega a entender y encontrar el sentido. Lo que impresiona de muchas de estas obras, aunque originariamente no fueran obras de arte, son cosas de mucha sutileza, o que mejor dicho, nos fijamos en cosas que no son de su significado, sino efectos que producen en nosotros.

Las líneas de Nazca:

¿ por qué una significación lógica?

¿ no podría ser lo importante y transcendental esas líneas delicadas y perfectas, sin más?

¿ No podríamos prescindir de la explicación cultural?



Eduardo Chillida. *Montaña Tindaya*.

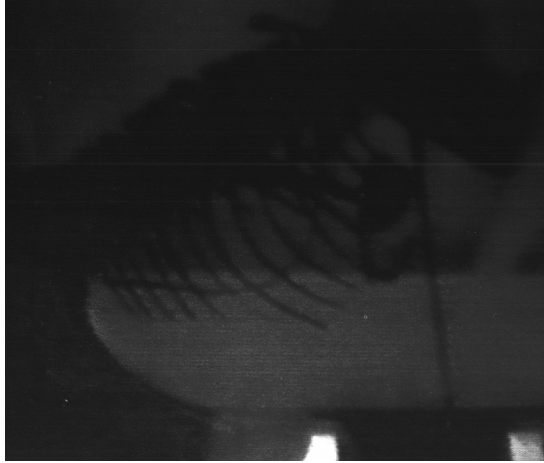
De la misma forma, los niños juegan, muchas de las veces sin un sentido práctico, y comprueban con su experiencia, que las cosas se pueden alterar e incluso hacer dibujos bonitos, o castillos de arena, sin más propósito que divertirse.

4

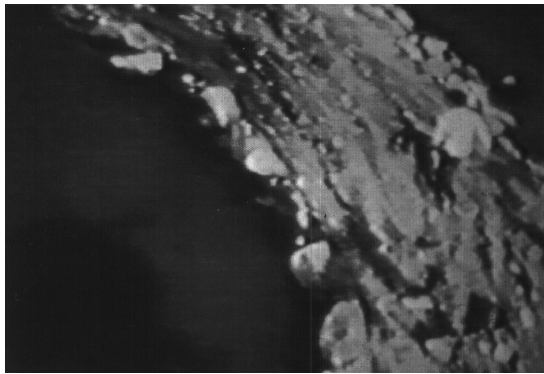
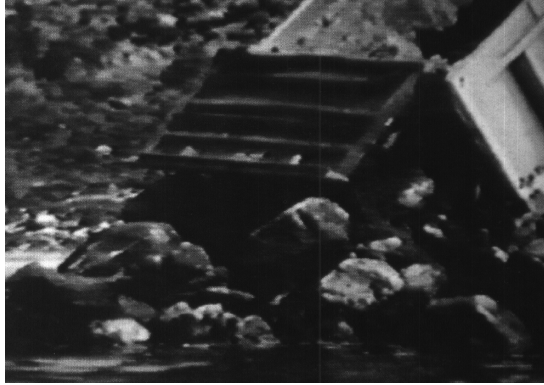
Es quizás, *Muelle en espiral*, de Robert Smithson, la obra de land art sobre la que más se ha escrito, y se sigue escribiendo, y que ya el propio autor necesitó completar la obra, con una serie de comentarios que explicase su génesis y proceso proyectual..., y la película que rodó durante el proceso de realización de la obra. Según sus escritos, citados por Tonia Raquejo en su obra Land art: "...cuando llegó allí no tenía ninguna idea preconcebida de lo que iba a hacer, no quería imponer ninguna imagen estética ajena al paisaje, sino más bien al contrario, su intención era trabajar desde el propio paisaje, hacerlo visible, y por ello debía mirar al lugar desentrañando sus formas ocultas. Lo que se le apareció delante de aquel lago fue una gran espiral, como si de pronto hubiera emergido del centro de las aguas para mostrarse".



Robert Smithson. Fotogramas de *The Spiral Jetty*. Película 16mm.



Robert Smithson. Fotogramas de *The Spiral Jetty*. Película 16mm.



Robert Smithson. Fotogramas de *The Spiral Jetty*. Película 16mm.

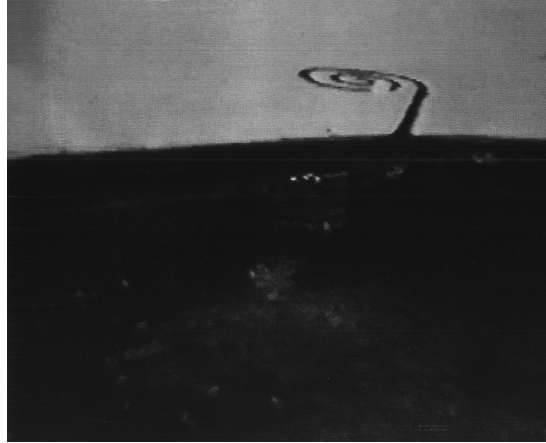
Quisiera resumir las diferentes percepciones personales de la obra *Muelle en espiral*, con la finalidad de completar esta reflexión sin fin del fenómeno de la creación artística:

1. Exposición de Robert Smithson. IVAM. 1992. Diversas fotografías muestran la espiral en el lago y todo el proceso de realización.

Sentir que todo es demasiado artificial.

2. Conocimiento personal del prestigio internacional y de la importancia a nivel de la crítica de la obra y del artista.

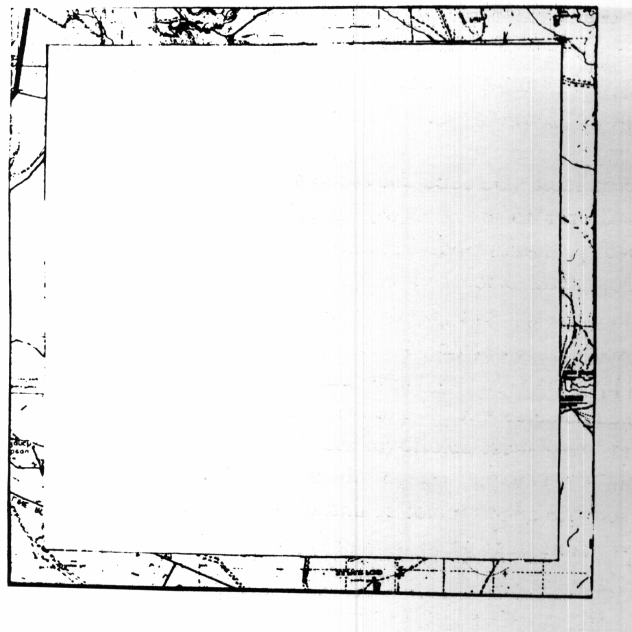
Interés por profundizar más en la obra.



Robert Smithson. Fotogramas de *The Spiral Jetty*. Película 16mm.

3. Lectura de diversos escritos de Robert Smithson y de críticos de arte. Descubrimiento de otras obras, como Non-site.

La espiral sigue siendo artificial, los fotogramas del video filmado y el cuadro Mapa del No-lugar en Mono Lake resultan fantásticas obras de arte.



Robert Smithson, Mapa del No-lugar Mono Lake, 1968.

Sería esa falta de interpretación que se le pudiera dar a la obra de arte, donde la posible significación, es que precisamente no hay ninguna. De la obra se podría transmitir cómo está hecha, qué materiales lo forman y dónde está situada, e incluso qué es lo ha pretendido conseguir el artista .

En sí, lo que de verdad debe ser considerado como ARTE, es lo inexplicable. La razón, que incluso puede explicar lo irracional, no. Habría y hay algo que no se puede explicar, aunque pongamos todos los códigos creados por la Humanidad con el paso del tiempo, contruidos sobre bases de diversa índole, ese límite entre lo real-irreal, lo humano-místico.

“Los objetos son espacios simulados, son el excremento del pensamiento y del lenguaje”.

The Writings. Robert Smithson

4. Anexo

Fragmento de " Lo invisible. La senda extraviada del arte" de Francisco Calvo Seraller, con una interesante reflexión sobre el conocimiento y los sentidos en el arte.

"Tuvo que ser, no en balde, un artista, obsesionado, por no decir que vivamente herido por la contradicción dialéctica entre lo visible y lo invisible, Platón, el filósofo que concibió la, nunca mejor dicho, deslumbrante metáfora del mito de la caverna, en la que, como es sabido, se describe el proceso de conocimiento de la Verdad, la luz, como la acción de quien rompe las cadenas que le atan a las profundidades tenebrosas, de quien, en definitiva, se niega a dar la espalda a la verdad, que tiene siempre detrás. Por el contrario, entre reflejos y sombras espectrales, los llamémosles así prisioneros felices, tan firmemente atados a su lugar como lo está un espectador a su butaca en una sala de proyección, viven de la ilusión. Son, pues, ilusos, que no conocen, de verdad, la verdad; simplemente, se la imaginan. Están fascinados-aherrojados- por la dimensión física- sensible- de lo visible, no son capaces de romper con las cadenas que les atan a " su" realidad, no progresan.

De lo sombrío a lo radiante, se proyecta de esta manera una fantástica guerra de liberación de la carne, de los sentidos, en pos de una Verdad entrevista como pura luz inmaculada, cuya naturaleza está, libre de toda dimensión, más allá de lo visible. En cierta manera, platónicamente sólo alcanza la verdad quien deja de ver en absoluto. El conocimiento ciega, insensibiliza. Se apagan las parpadeantes sombras hasta lograr la obscuridad total, la luz cegadora.

Ya nos podemos imaginar, por tanto, por qué Platón desterró a los artistas, parafraseando el subtítulo del hermoso ensayo que dedicó Iris Murdoch a la estética platónica. Hijos de las sombras, refractarios a la luz, los artistas comercian con los sentidos, bendicen sus cadenas, porque literalmente quieren atar corto a la verdad, que, libre, con su luz cegadora, impediría ver las cosas como son, entrevistas, con sus luces y sus sombras. En la otra punta de los progresos de la verdad, podemos afirmar, con Platón, que el arte es decididamente cavernícola, se apega a la profundidad de los sentidos, nos mantiene a ras de tierra. Nos proporciona peso, gravedad; nos encarna.

Cavernícola, el arte es técnica conversacional con los fantasmas, ilusiones que se resisten a desaparecer, fantasías, imaginaciones, espejismos; toda suerte de visibles invisibilidades. El suyo es el reino de lo dimensionado, espacial o temporalmente, un reino de los sentidos, que es, evidentemente, un reino de este mundo.

A plena luz o en las cavernas, esta humana dicotomía, más que crearla Platón, simplemente le dio sanción legal, enfrentando disciplinariamente sabiduría como conocimiento absoluto de la verdad, y arte, técnica que sólo se interesa en las medias verdades, porque, según él, no quiere o no puede trascender lo sensible, superar la carne, el tesoro o reserva de la visión de lo invisible. Más históricamente, contra lo afirmado por Platón, el arte, más que no querer o poder trascender lo sensible y superar lo carnal, lo que no ha querido o podido es trascender y superar la tensión entre carne y espíritu, verdad y mentira, visible e invisible, luz y obscuridad."

A continuación, reproduzco un artículo publicado en la revista Pasajes de arquitectura y crítica nº6, en relación a la obra " Montaña de Tindaya" de Eduardo Chillida, y cuya inclusión en el presente trabajo no estaba previsto, sino un comentario personal sobre lo esperpéntico de la comprensión de una obra de arte y su crítica.

EL FALSO CUBO DE TINDAYA

El monumento en la montaña canaria de Tindaya "está parado por una pandilla de incultos que no saben una palabra de arte..." señala en sus declaraciones a El País (La cultura, Sábado 27 - 2 - 99) el en parte escultor, en parte artista comercial, Chillida.

Aunque no he tenido, ni tengo ni tendré relación alguna con el problema local, ni pertenezco a pandilla alguna -mucho menos si está relacionada con los casi siempre surrealistas y tardorrománticos "ecologistas" los cuales, al igual que los objetores de conciencia, suelen sustituir la revolución necesaria por la inofensiva rebeldía individualista de salón, siendo por ello que, en mi opinión, representan una de las mejores vacunas con las que el estatus de dominación se hace inmune a cualquier verdadera transformación militar o socio económica-, sí quiero reivindicar como propios mi incultura y mi desconocimiento del arte. Con ello, además, me exculpo en la medida en que de ambos embelecados (cultura y arte) no pienso si no que son que son hoy meros disfraces con los que se encubren las enormes industrias infames que en el 99% de su producción se encuentran dirigidas a la gran rentable como cruel cretinización ideológica de los pueblos -mientras ilusos se ilusionan engañados precisamente por esa misma ideología o falsa verdad-, con todo lo cual venimos a ser convertidos en plebe, más de circo que de pan.

Pero conozco el proyecto en los papeles, y sostengo que al igual que aquella absurda Esfera Armilar proyectada en su infausto día para el Sur de Madrid, no debiera salir de los papeles. Con mucho mayor motivo que el del caso, sin duda más ilustre, del Cenotafio para Newton (150m. de luz o diámetro) que en plena Ilustración proyectó Boullée, los papeles deben seguir siendo el Cenotafio de Tindaya.

La monumentalidad -de memorable, memoriosa y olvidada etimología- como sin duda sabe Chillida, cuyas obras me agrandan en extremo -y no sirva esta humilde e inculta declaración gastronómica como marchamo de calidad alguna-, exige más de una escala propia y crítica que de gritos y desmesuras. Cuando, por el contrario, la monumentalidad degenera en monumentalismo, o sea, cuando se degrada en lo gigantesco o gesticulante nos encontramos con lo faraónico, lo preescolar, lo superficial, lo grandilocuente y lo efectista, todos ellos atributos del gusto vulgar, tan adecuado al parque de atracciones como hemos podido ver en la lustrosa y grasienta escultura pseudo arquitectónica de Gerhy, erigida en el forúnculo norteño.

La Edad de la Madera (500.000 años) mantiene su monumento necesario en los bosques y museos. La Edad de Piedra (10.000 años) mantiene su monumento necesario en algunas de las, más científicas y astronómicas que funerarias, Pirámides de Egipto. La Edad del Bronce (5.000 años) se perpetúa en esculturas excelentes (Indalecio Prieto por Serrano en los Nuevos Ministerios de Madrid) o abominables (Largo Caballero en el mismo emplazamiento por autor que prefiero desconocer), o en las estatuas de tantos y tantos carniceros laureados que, a caballo, envilecen parques y plazas de todo el mundo, guarnecidos por Violeteras de toda laya. La Edad de Hierro (3500 años), en la que para nuestra vergüenza permanecemos, mantiene su monumento necesario en la radiofónica y metalotécnica Torre de Eiffel, a pesar de sus artísticas, decorativas y prescindibles cenefas.

No se me diga que el monumento monumentalista de Tindaya es más necesario (y salvadas las enormes distancias en cuanto a calidad) que la incalificable Violetera de la Gran Vía, por más grandes que sean las abyectas expectativas turísticas que, promovidas en primer lugar por aquel decorador de paisajes que fué César Manrique, se le puedan adivinar a la zona en un futuro acerbo. Solamente su teórico valor sustractivo -que repito no debe salir de los papeles- parece deseable para una, sin duda, valiosa historia de la escultura, mantenida con la más alta dignidad y con muy escasos medios sin ir más lejos por los en todo escultores y en nada artistas comerciales: el gran Julio González o Jorge Oteiza.

Y es que, puestos a dar medida al éxito, y mieles a la derrota en la fama, debemos recordar aquí que existe una larga tradición dual -alter egos- de correlatos justamente famosos por un lado, e injustamente obliterados por otro, de los que parece ahora el momento de señalar su mutua correlación histórica. Hace ya siglos, el mismo glorioso y encumbrado Goethe hubo de soportar en silencio la evidencia de que su desdeñado coetáneo y, en consecuencia, futuro suicida Kleist escribía mejor que él. Una sensación similar pero más de cien años antes fue sufrida no tan silenciosamente por Bernini el artista de los grandes encargos papeles en relación con el pobre, futuro suicida también y gran arquitecto Borromini, a su vez sólo atendido en su mendicidad profesional por alguna Orden Mendicante. El reciente caso de España y pese a sus méritos, los tan celebrados arquitectos Coderch y Fisac, debieron saber mejor que nadie, que usurpaban con su éxito comercial los primeros puestos debidos, por calidad y respectivamente, a Sostres y a De la Sota cuyos encargos profesionales, obviamente, fueron los menos.

Pues bien, sin tener el gusto de conocer a ninguno de ambos, me atrevo a proponer al justamente jaleado y exitoso Chillida que tenga la humildad de preguntar a su excelente "alter ego" , esto es, a Oteiza, qué es lo que piensa sobre Tindaya. Mucho me temo que, desde la estatura de mi vanidad profética, podré recibir -desde esas mismas tierras que mantienen en el ostracismo al gran Ibarrola- la noticia y el correspondiente alago dentro de la despectiva negativa que supongo emitirá el escultor, y maestro de escultores, vasco.

Pido en la Universidad que las asignaturas necesarias -Geometrías y Proyectos de Estructuras- no pueden, al socaire tecnocrático, economista y teacheriano de los Planes de Estudio, seguir siendo optativas. Pues bien, así como en la tierra de Alfredo Krauss (cuya Renta per Cápita conozco y me sonroja) me parecería insultante para la decencia y la inteligencia el hecho de gastar 8.500 millones de pesetas en un Palacio de la Opera -tan necesario, siempre, en opinión de los rancios belcantistas- así, digo, pero mucho más optativa me parece la pesadilla infantil de Tindaya. Pienso que ambos despropósitos irían contra el espíritu de sabiduría, o arquitectura universal, al que prioritariamente las obras públicas se deben.

Un cubo excavado en la montaña -ha sido dicho que tal vez la excavación sea mera manía recurrente y sustitutiva de una sexualidad mal llevada por parte del alcalde de Madrid Manzano- con todas esas tierras o piedras extraídas, transportadas y posteriormente acumuladas para una estúpida, camioneril (Gerhy) y nueva escultura amontonada vaya usted a saber dónde. Un cubo contradictorio y pseudo taoísta ya que convertido gran monumento termodinámico al desorden, al ruido, al despilfarro energético y a la entropía, deja el vacío y la no acción taoístas en un definitivo ridículo. Un cubo falseado en la isotropía contextual de su platónica y arquimédica unidad y exclusión olímpica, siendo así que pocas geometrías deben existir más necias frente al empuje geológico que, precisamente, la del cubo. Un cubo falseado ya que las pantallas laterales y las losas cenitales (no basales, claro está) serán construídas con un hormigón armado frente a las más variadas tensiones de artista, de dintel y de jamba a base de espesores y hierros en la menos platónica de las disposiciones. Esto es, un cubo de tramoya esta vez hormigonera, siendo tal tramoya, esta vez necesaria, sí, pero -como en la tramoya metálica de Bilbao, metáfora de toda una política nacionalista-, para mantener en pie la falsía congénita. Un cubo que, en frase de

Kennedy Yoole, insultará a la geometría y por tanto a la teología. Un cubo de 40 ó 50 m.(¿?) para un alarde heterogéneo, desordenado y en nada pitagórico, de flexotracciones; pero un alarde provinciano como nos recuerda Boullée. Por más que siendo el alarde nada más que otra de las características del gusto plebeyo, y una vez puestos en la misma línea sensacionalista de la televisiva Tómbola, aunque provinciano, nos degradará tanto a los que lo suframos in absentia como a los que digan disfrutarlo in praesentia.

Un cubo que, por más minimal (versión yankee de nuestro viejo arte conceptual) en sus formas, será menos pop postmoderno, al fin, pretencioso y falso por su escala crítica esta vez absolutamente ausente y sustituida por una escala espectacular, sentimental, fantasiosa y falseada por una forma y un tamaño inoportunos e impropios.

En otro periódico -que por casualidad y accidente hube de leer hace semanas, y al que en ningún caso me dirigía- un más joven "creador" no sé si más artista comercial que escultor (Miguel Navarro), el 11-2-99 declaraba -con ese relativismo snob que confunde lo interesante con lo importante, y dentro de la más pura línea del postmodern relativista que no cesa, y de esa desleal lenidad llena de ambigüedad, astucia y servilismo frente al mando impío-, que "Lo mejor es que conviva todo: lo bueno, lo mediocre y lo malo". Así, sin el menor empacho; como si viviéramos en un paraíso y abrumados por las mejores formas plásticas o mediáticas. Tras semejante declaración me cuesta preguntarme a cuál de los tres tipos pertenece la propia obra del declarante. Pero, ahora, no es el asunto. Si Chillida no quiere aprovechar el criterio de su colega Oteiza, que utilice esta perla que le brindo y rentabilice, al menos, esa declaración tan plena de altura intelectual, moral y social pronunciada por su otro colega. Y que le aproveche. Los demás nos resignaremos una vez más ante el fraude formal que, aplicado sobre la materia viva, a la vez que reduce nuestros sueldos, nos sigue asolando con insidia el cerebro.

Antonio Miranda

Y por último, el texto " En relación con Nazca" de Robert Morris, citado en el libro " LAND ART" de Tonia Raquejo, donde no se interpreta la intervención en el territorio (Land art - ¿ obra de arte?), no se afirma tajantemente, no se establece una conclusión definitiva, sino, es la descripción de la experiencia personal del artista con algo que no sabe si es arte o no lo es.

ROBERT MORRIS

Los textos aquí reproducidos han sido parcialmente traducidos de *Continuous Project Altered Daily*, Robert Morris.Ed. MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1993, pp 143-211.

En relación con Nazca

A las 7.30 de la mañana siguiente, volví a la Pampa de Colorado en busca de las líneas que no había visto el día anterior. Conduje hasta el noroeste desde Nazca entre la perpetua niebla fina. Un sol pálido salía por las montañas del

LAND ART

CARLOS LACALLE GARCIA

este. La carretera panamericana atraviesa la llanura a unas cuantas millas de distancia de las primeras cordilleras al noreste. Más hacia el norte hay otras cordilleras. El desierto se expande sin interrupciones hacia el sudoeste, donde desciende en un valle.

Con la primera luz de la montaña, a unos 20 kilómetros de distancia de Nazca, vi a la izquierda un tenue rectángulo geométrico que se extendía a lo largo de un eje este-oeste. Apenas se distinguía sobre la superficie plana y pedregosa del desierto. Salí del coche y caminé hacia aquella forma durante aproximadamente un cuarto de hora. Me parecía que no me aproximaba y me dí cuenta de lo engañosas que son las distancias en el espacio inmenso que se extiende hacia el sudoeste. Sin embargo, llegaba a ver que el espacio era trapezoidal; su estrechamiento hacia el oeste parecía demasiado extremo como para ser resultado de la perspectiva. Era uno de los tipos de marcas que había esperado encontrar; los otros tipos eran las líneas rectas más estrechas, y las figuras de animales y formas geométricas.

Recorridos unos dos tercios del camino de vuelta a Pampa dos señales de carretera amarillas que no había percibido el día anterior, anunciaban el lugar como zona arqueológica y advertían que no debía dañarse. Desde estas señales salía una carretera de servicio en dirección sudoeste que corría perpendicular a la carretera. La superficie de esta carretera era de una arena fina de ocre claro que casi llegaba a ser polvo. A ambos lados el suelo era de un color más oscuro, próximo al siena, mezclado con algo de negro. La superficie del desierto estaba cubierta por piedrecitas de este color. El terreno no era de del todo plano, sino que se ondulaba, extendiéndose hacia todos los lados y elevándose levemente hacia el sudoeste. Empecé a ver "líneas" atravesadas por la carretera. Algunas no medían más de 30 cm. de ancho; otras, de 60 a 180 cm. Las líneas se habían hecho mediante la extracción de las piedras a lo largo de un eje recto y colocando éstas a lo largo de la anchura de la línea, de tal manera que formaban una especie de bordillo irregular. La tierra en sí parecía haberse excavado ligeramente. Es decir, las líneas, además de haberse dibujado despejando de piedras un camino, eran depresiones o leves incisiones en la superficie de la Tierra.

María Reiche propone que las líneas fueron hechas con escobas, barriendo las piedras pequeñas y la capa superior de arena oxidada a lo largo del eje de la línea. La Dra. Reiche tiene, además, una explicación para la durabilidad de las marcas:

"Parece casi increíble que unos dibujos sobre el suelo, hechos mediante arañosos en la superficie, hubieran resistido los deterioros del tiempo y las condiciones meteorológicas durante periodos tan largos de tiempo. El clima es de los más secos de la Tierra. Se podría decir que llueve durante una hora cada dos años. A pesar de que los fuertes vientos llevan grandes cantidades de arena, al no encontrar obstáculos en las vastas mesetas abiertas de norte a sur, la llevan más hacia el norte, donde, a setenta kilómetros de distancia, uno puede ver enormes dunas a los dos lados de la carretera. Además, cerca del suelo el aire reposa. Debido a su color oscuro, las piedras de la superficie absorben bastante calor, creando una capa de aire caliente que protege la superficie de los vientos. Otro factor que contribuye a que el suelo permanezca inalterado durante cientos de años es que la tierra contiene

cierta cantidad de yeso que, humedecido por el rocío diario, sujeta cada piedra ligeramente a su base."

En general, cuanto más ancha era la línea, más se pronunciaba el "borde". Donde la carretera cruzaba las llanuras más vastas o las formas trapezoidales, los bordes eran relativamente acentuados. Algunas de estas zonas eran tan anchas que, si uno no se situaba a gran distancia de ellas, los dos lados no se veían a la vez. Se veía uno sólo; una especie de borde perdiéndose en la distancia.

Acabo de describir los dos diferentes colores de la primera y segunda capa de la tierra del desierto. Pero el color de las líneas no contrasta fuertemente con el fondo. Es más bien la ausencia de piedras en los caminos, y el alineamiento sutil de las piedras en los bordes, lo que da cierta regularidad. Estando sobre una línea y mirando hacia abajo, apenas se distingue. No suele haber piedras suficientes en el borde como para marcar un borde definido y destacado, y la parte inferior de la línea no llega nunca a estar plana y libre de piedras. De cerca las líneas no se revalan. Solamente cuando uno se sitúa dentro de las líneas de tal manera que se extienden hacia el horizonte, adquieren algo de claridad. La definición y clara emergencia de las líneas como figuras geométricas ocurre únicamente desde un punto de vista a media o a larga distancia, desde donde el efecto de la perspectiva las acorta y el escorzo hace que los bordes destaquen. Puesto que, dentro de una sección local, las líneas llegan rara vez a ser perfectamente rectas, es sólo dirigiendo la vista hacia delante y no hacia abajo cuando emerge la *gestalt* de la linealidad. Todo esto sucede cuando uno se sitúa dentro de una línea y la ve unirse con el horizonte de manera perpendicular. Desde este punto de vista el escorzo y la comprensión alcanzan su máximo y la línea es revelada con mayor claridad.

(...)

Al contrario de los espacios urbanos, el plano de la Tierra no se reduce a breves intervalos de llanura ininterrumpidos por líneas verticales. En un paisaje como el de Nazca el plano del suelo no permanece meramente horizontal, puesto que se extiende en el horizonte distante hasta la altura de los ojos del espectador. La oposición de calle y edificio, suelo y pared, de la mirada urbana cercana, no existe. Uno ve siempre a distancia. La llanura conocida de la Tierra se convierte en un ascenso visible en el horizonte. Las líneas inscritas sobre la llanura son visibles como forma y, a la inversa, se hacen visibles en virtud de la extensión de ese plano, literalmente desde los pies de uno hasta el nivel del punto de vista. La extensión del horizonte lo convierte en vertical. Las líneas se hacen visibles por la "inclinación" del plano del suelo y la consiguiente compresión producida por el escorzo. Cuanto más lejos se mira, más se define la línea; cuanto mayor es la distancia, menor es la definición de detalles. Las líneas son más generales y más definidas en proporción directa a la distancia enfocada por el ojo. A la medida que se desdibuja y se debilita el detalle, adquiere fuerza la *gestalt*...

No es motivo de asombro el que todas las personas con las que hablé en Perú me aconsejaron ponerme en contacto con el cercano campo de aviación para así ver las líneas desde el aire. Comentarios tales como "No hay nada que ver desde la Tierra", y, "¿las sobrevolarás, no?", eran corrientes, tanto de personas en los Estados Unidos que los habían visto, como de

peruanos. Varios libros hablan de lo "casi invisibles" que son las líneas vistas desde la Tierra. La fotografía aérea nos devuelve a nuestro habitual punto de vista. Mirando hacia abajo, la tierra se convierte en una pared a 90 grados de nuestra visión. Las vemos en esa conocida elevación en la que nos es revelado todo artefacto cultural, desde los edificios, hasta las obras de arte, hasta las líneas escritas sobre esta página.

5. Bibliografía

Obra particular:

- AAVV. *Arte y Naturaleza*. Cimal nº 51. 1999.
- AAVV. *Land Arch*. Quaderns nº 217. Colegio de Arquitectos de Cataluña. 1997.
- AAVV. *Landscape Architecture*. 2G nº 3. 1997.
- AAVV. *Topografías operativas*. Quaderns nº 220. Colegio de Arquitectos de Cataluña. 1998.
- André, Yves-Marie. *Ensayo sobre lo bello. Análisis de la noción de gusto*. COO nº01. Centro Cultural La Beneficiencia. 1998.
- Barañano, Kosme María de. *El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. Chillida-Heidegger-Husserl*. IX Cursos de Verano. Universidad del País Vasco. 1990.
- Calvo Seraller, Francisco. *La senda extraviada del arte*. Biblioteca Mondadori. 1992.
- Celant, Germano. *A Bottle of Notes and Some Voyages*. Claes Oldenburg. IVAM. 1988.
- De la Calle, Román. *Analizar la noción de gusto en el contexto cultural de la primera mitad del XVIII francés. La figura de Yves-Marie André*. COO nº01. Centro Cultural La Beneficiencia. 1998.
- Gerard, Alexander. *Ensayo sobre el gusto. Parte II, Sección II. De la influencia del juicio sobre el gusto*. COO nº02. Centro Cultural La Beneficiencia. 1998.
- Miranda, Antonio. *El falso cubo de Tindaya*. Pasajes de Arquitectura y crítica, nº 6. 1998.
- Raquejo, Tonia. *Land Art*. Arte hoy. Nerea. 1998.

- Sey Takeyama, Kiyoshi. *Textos*. Servicio de Publicaciones de la UPV. 1998.
- Van Goh, Vincent. *Cartas a Théo*. Colección Idea Universitaria. Idea Books. 1998.

Obra general:

- AAVV. *Art and the Natural Enviroment*. Art & Design nº36. Londres. 1994.
- AAVV. *Robert Smithson. El paisaje entrópico*. IVAM. Valencia. Generalitat Valenciana. 1993.
- AAVV. *La creación artística como cuestionamiento*. IVAM. Valencia. 1990.
- Albelda, Jose y Saborit, Jose. *La construcción de la naturaleza*. Valencia. Generalitat. 1997.
- Bearsley, John. *Eathworks and Beyond. Contemporary Art in Lanscape*. Abbeville Press. Nueva York. 1989.
- Flam, Jack. *Robert Smithson: the Collected Writings*. University of California Press. Los Angeles. 1996.
- Kastner, Jeffrey. *Land Art & Enviromental*. Phaidon. Londres.
- Kubler, George. *La configuración del tiempo*. 1962. Nerea. 1988.
- Lippard, Lucy. *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Pantheon Books. Nueva York. 1983.
- Lyotard, Francois. *Lo sublime y la vanguardia*. Artforum. 1984.
- Maderuelo, Javier. *Arte Público*. Diputación Provincial. Huesca. 1994.
- Maderuelo, Javier. *Arte y Naturaleza*. Diputación Provincial. Huesca. 1995.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje*. Diputación Provincial. Huesca. 1996.
- Martí Aris, Carlos. *Silencios elocuentes*. UPC. ETSAB. 1999.
- Mazzota, Gabriele. *Art in Nature*. Milán. 1996.
- Oteiza, Jorge, *QUOUSQUE TANDEM...!*
- Paz, Octavio. *La apariencia desnuda. La obra de Marcell Duchamp*. 1973.

- Shapiro, Gary. *Eathworks, Robert Smithson and art after Babel*.
University Press of California. Los Angeles. 1995.