

## MARCAR, OCUPAR, TALLAR Y TRANSFORMAR EL TERRITORIO

Javier Maderuelo  
Universidad del Alcalá (España)

En octubre de 1968 se muestra en la Dwan Gallery de Nueva York, una exposición titulada *Earth Works*, un término que ha sido tomado del mundo del paisajismo y del urbanismo, que podemos traducir, de una manera libre, como “desmontes” o “explanaciones”. Poco después, en el año 1969, un grupo de artistas presentó una exposición en el White Museum de Nueva York que tenía por título *Earth* (Tierra). Mientras tanto, en Inglaterra, Richard Long, en el año 1967, es decir, un año antes de presentarse estas exposiciones, realiza una obra que consiste en un rectángulo construido con cuatro finas varillas que, colocado erguido en un paraje al aire libre, enmarca un círculo blanco que ha trazado en el suelo de una ladera próxima.

Al año siguiente Richard Long presenta otra obra, titulada *Cut daises*, en la cual el artista lo único que ha hecho ha sido cortar con una segadora de césped un campo cubierto de margaritas dibujando un aspa en el suelo. A continuación, toma una fotografía, quedando la obra documentada a través de esa imagen. Esta acción supone una rebelión contra el arte objetual. Y esta rebelión va a tener varias caras muy diferentes desde el punto de vista historiográfico. Por un lado reconoceríamos lo que se ha llamado el “arte conceptual”, por otro el *happening* y por otro el *land art*. En realidad, estos términos se refieren a categorías convencionales que establecemos los críticos y los historiadores porque muy

difícilmente se puede distinguir hasta que punto una obra es conceptual, se trata de un *happening* o es una obra de *land art*, ya que aparece siempre en este tipo de obras trazas de acciones, de conceptos, y de trabajos en el territorio, pero todo ello mezclado. Además se puede detectar también, en muchos casos, una influencia de otros movimientos que estaban latentes en esos años y de los cuales no se pueden zafar los artistas, como son el *pop art* o el *minimal art*.

Efectivamente, muchos de estos artistas se formaron en el *pop* o en el *minimal*, como es el caso de Christo que comienza trabajando con objetos comunes que envuelve, situando al espectador ante ese mundo de lo cotidiano tan típico del *pop art*; o bien, Robert Smithson quien empieza haciendo unas esculturas claramente minimalistas con volúmenes prismáticos, puros y fríos que se repiten en una sucesión de progresiones, es decir, que poseen todas las características que definen lo que caracteriza al *minimal art*; o también, podemos mencionar a Robert Morris, realizando unos cubos cuyas caras son espejos, de tal manera que se reflejan unos en otros, generando así una ambigüedad con respecto al espacio en el cual se ubica la obra.

Estos son también los años del *happening*, de esas acciones sin soporte físico que se producen entre varias personas y que, una vez concluidas, sólo queda de ellas algunos registros fotográficos. Como sucede muy claramente con todo el *land art*. También, en los *happenings* participa masivamente la gente ya que el público no es ajeno a lo que está sucediendo; de la misma manera, en muchas obras del *land art* el público va a formar parte de la obra.

Se trata de obras, en cualquier caso, carentes de materialidad, como la que en el año 1969 realiza Walter de Maria en el desierto

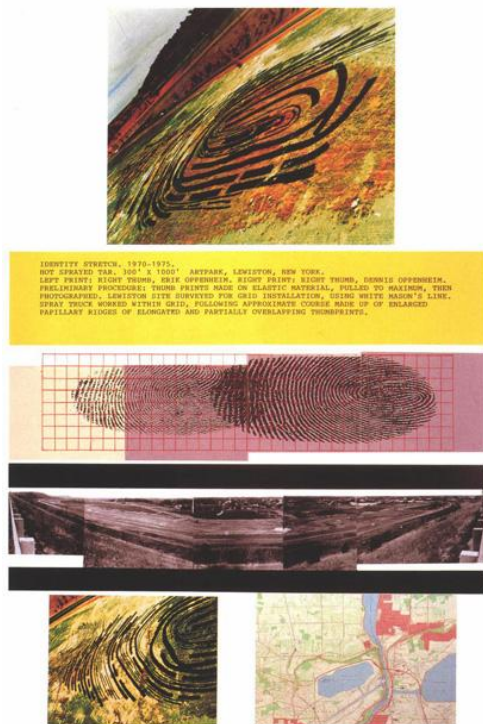
de Las Vegas trazando, con un *bulldozer* que levanta la capa superficial del terreno, unas líneas que alcanzan a tener una milla de longitud y que se cruzan en ángulos rectos en un lugar perdido del desierto. La única posibilidad de contemplar estas líneas es visualizarlas desde un avión ya que si el espectador se sitúa sobre el suelo no va a poder percibir absolutamente nada ya que la vegetación, aunque rala, impide con su porte contemplar el surco trazado por la máquina. Solamente cuando alguien se coloca en el centro del surco de una de estas líneas se puede descubrir que hay una hendidura realmente trazada en el territorio.

Pero lo más curioso de esta obra que comento es el título con que la ha bautizado su autor, se llama *Las Vegas Piece*, es decir, “Pieza de Las Vegas”, sirviéndose de un lenguaje propio del arte objetual, ya que el término “pieza” se refiere a un objeto, es una palabra que se aplica a objetos, como un vaso o una silla, y que, sin embargo, es utilizada aquí para denominar algo que carece de cualquier tipo de materialidad física, aunque se trate de algo que está en el territorio. Con acciones como ésta, muchos artistas no sólo no van a querer ser constructores de objetos sino que van a intentar salir de las galerías para trabajar en el campo abierto. Al salir al campo los artistas realizarán fundamentalmente cuatro tipos de acciones: marcar el lugar, tallar el suelo, ocupar el espacio y transformar el territorio. Acciones que describo a continuación:

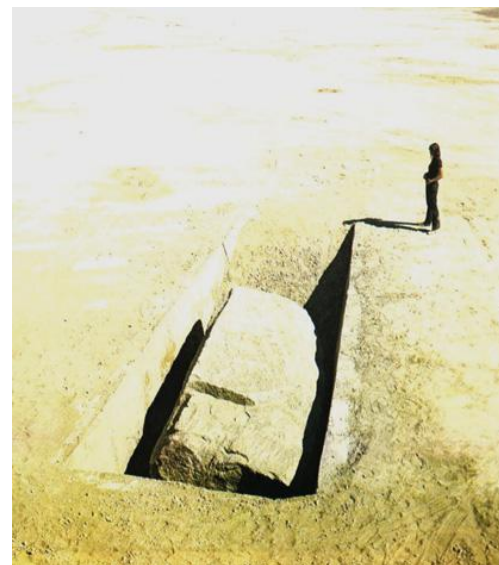
Van a “marcar el lugar” como lo ha hecho Richard Long y Walter de Maria en las obras que he comentado antes. En algunas obras Richard Long irá andando siguiendo líneas rectas o figuras geométricas y marcando el territorio con los pasos reiterados de sus botas, en otras aparta de su camino aquellas piedras que quedan al

alcance de sus manos hasta dejar libre de piedras algunos fragmentos de territorio.

Por su parte, Dennis Oppenheim, en el año 1970, plantea una obra titulada *Identity Stretch* en la cual se sirve de la imagen de las huellas digitales de sus manos y de las de su hijo que estampa sobre un papel cuadriculado para ser sometidas a un procedimiento de extensión. Ese papel hace las funciones de un plano a escala por medio del cual le permite llevar las huellas de identidad personal al territorio y marcar el suelo con grandes ampliaciones de ellas, como si el territorio fuera una enorme hoja de papel. Al final las huellas se estamparon con una máquina de asfaltar carreteras sobre un terreno agrícola.



1. Dennis Oppenheim: *Identity Stretch*; 1970-75.



2. Michael Heizer: *Displaced/Replaced Mass 1*, 1969.

La segunda de las cuatro categorías consiste en “tallar el suelo”. Esto es algo que se hace explícito en una obra como *Displaced-*

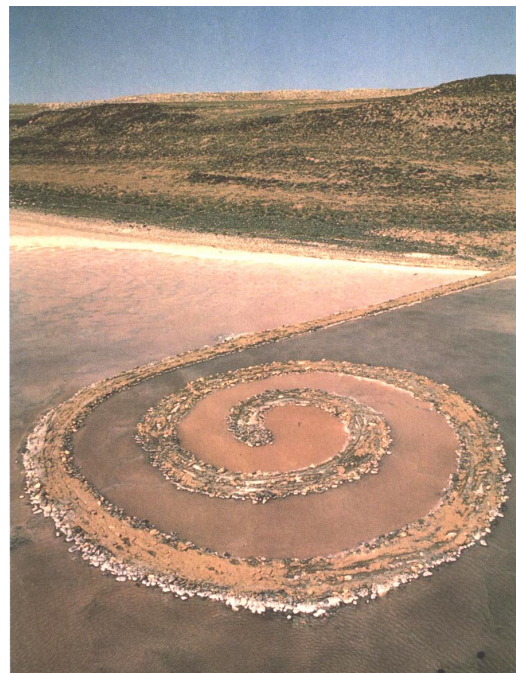
*Replaced Mass*, de Michael Heizer, realizada en el desierto de Nevada en 1969. Esta obra consiste en la realización de una enorme zanja en la que se ha reemplazado en su interior una roca de gran tamaño que se hallaba bajo el suelo.

Robert Smithson será otro de los artistas que también talla el suelo cuando realiza su obra *Broken Circle / Spiral Hill*, consistente en la construcción de un montículo artificial que está rodeado de una figura espiral tallada sobre él y de un círculo de tierra que emerge, recortado geométricamente, en un borde de una balsa de decantación.

Esta especie de manía por tallar el territorio conduce a James Turrell a adquirir la propiedad del cráter del volcán Roden para realizar una especie de observatorio astronómico que trae como consecuencia el tener que regularizar la geometría de la chimenea del volcán, corrigiendo las diferentes inclinaciones para intentar dejar totalmente horizontal la boca del cráter y surcar sus laderas con unas galerías por las que penetra la luz.



3. Christo: *Wrapped, Coast Little Bay*, 1969.



4. Robert Smithson: *Spiral Jetty*, 1970.

La tercera de las acciones es “ocupar el espacio”. En 1969 Christo, que había empezado haciendo obras dentro la estética del *pop art*, realiza un trabajo que consiste en empaquetar un farallón de acantilado en Little Bay, en Australia, cubriéndolo nada menos que con 110.000 metros cuadrados de lona.

Por su parte, Robert Morris en 1971 ocupa también el espacio realizando en Holanda un enorme “observatorio astronómico” con empalizadas y tierra apisonada, haciendo explícita, de esta manera, la obsesión de algunos artistas del *land art* por la observación de las estrellas. Hay que recordar que la luna acaba de ser conquistada dos años antes y que hay una enorme obsesión por el espacio sideral y no sólo por el espacio terrestre.

Michael Heizer, que va a ser el más significativo de los artistas que ocupan esta categoría, realiza en 1972 una obra titulada *Complex One*, en Garden Valley, en la que intenta reproducir el volumen de las mastabas que se encuentran en la península del Yucatán que desde niño le habían fascinado. Con esta obra Michael Heizer propone levantar una montaña artificial en medio de un desierto enormemente plano, a imitación de las pirámides de Gizeh en Egipto. En este caso realiza los volúmenes construyendo una inmensa estructura de hormigón que se pueden divisar desde bastantes kilómetros antes de llegar al lugar.

Llegamos, por fin, a la cuarta de las acciones que consiste en “transformar el territorio”. En 1970 Christo levanta una enorme cortina que atraviesa transversalmente el valle de Rifle partiéndolo en dos, como si se tratará de separar el escenario de la sala de butacas en un teatro, con este acto impide ver qué es lo que hay detrás de esta enorme cortina.

En ese mismo año Robert Smithson, extiende las gangas desechadas de una mina sobre la orilla del Great Salt Lake, en Uta, formando con ellas una enorme escollera en espiral que tiene unos seiscientos metros de longitud. Se trata de transformaciones realmente contundentes que, por su potencia visual, sin duda alguna han pasado al imaginario colectivo de todos los interesados en el arte contemporáneo.

Cuando falleció Robert Smithson, en 1973, dejó sin concluir un proyecto, titulado *Bingham Cooper Mining Pit* con el que pretendía transformar artísticamente la que fue la mayor mina del mundo de cobre. Una explotación a cielo abierto de casi cinco kilómetros de diámetro que había dejado de ser rentable y por lo tanto quedaba como un enorme hueco en el territorio. Robert Smithson empezó a elaborar un proyecto que desgraciadamente no logro concluir, pero que sembró la idea de que el arte puede transformar aquellos territorios que han sido previamente alterados por la industria o la minería.

Smithson perdió prematuramente la vida en un accidente de avioneta en 1973 y no pudo llevar a cabo algunos proyectos como éste, pero su amigo Robert Morris realizó pocos años después, en 1979, algo parecido cuando, a través de un programa que pretendía “reclamar el territorio para el arte”, realiza en las afueras de la ciudad de Seattle, en un terreno rural donde se encontraba también una cantera abandonada, una obra que tiene un parecido con *Bingham Cooper Mining Pit* y con otras obras de Robert Smithson. Morris alisa y regulariza los taludes de la cantera para hacer transitable este espacio y convertirlo, al final, en un lugar de recreo público cargado de significación.

Otro de los casos significativos de transformación del territorio es el protagonizado por Christo con su obra titulada *Surrounded Islands*. A lo largo de la bahía de Miami hay una serie de once islas artificiales que Christo transformó rodeando cada una de ellas con una tela plástica de color rosa, creando una banda alrededor de su perímetro de 75 metros de tela. Las fotografías tomadas desde un avión o un helicóptero son sorprendentes pero lo que el público podía contemplar al ir paseando por la orilla de la bahía no era la tela extendida sobre el agua, que se hace invisible al quedar a la altura de los ojos, sino simplemente un enorme halo de luz rosada que se produce por la incidencia del sol, que en Miami es muy intenso, en el agua que se ha depositado sobre la lámina de plástico rosa, de tal manera que la transformación resultó ser bastante virtual pero, desde luego, enormemente significativa.

Todas esas experiencias artísticas desarrolladas sobre el territorio confluyen en la idea de paisaje.

Andar por el campo, se ha convertido a través de la filosofía, de la pintura y de las “acciones” del *land art* en un acto trascendente, llegando a convertirse en obra de arte. No es, por tanto, extraño que muchas obras de Richard Long compongan su título con el término *walking*, es decir, “andando”. Son obras que según explica el propio artista, las hace andando. Y no sólo es que la manera de hacerlas es dando un paso tras otro sino que la obra de arte consiste en el propio andar. Por ejemplo, *Walking a Line in Peru* es una obra que ha realizado Richard Long al andar sobre las líneas precolombinas que se encuentran en Nazca, Perú.

En muchas obras de Richard Long vemos claramente unas huellas sobre el terreno que no están hechas con pintura, pigmentos o cal sino con sus propios pies. La obra ha sido hecha por el artista



insistiendo sobre sus propios pasos, levantando el polvo del terreno, tal como queda expresado en una de sus obras, de 1988, titulada *Dusty boot line*. Creo que es un título enormemente explícito de cómo hace sus obras y de cómo el acto de pasear es la obra.



A LINE MADE BY WALKING  
ENGLAND 1967

5. Richard Long: *A Line Made by Walking*, 1969.

Esta idea queda también clara cuando presenta un mapa cuyo título es *Un paseo en círculo*. Sobre un mapa traza un círculo y va señalando en él aquellos caminos que se aproximan más a la figura de ese círculo. Después organiza su viaje y ayudándose del mapa realiza un paseo que suele suponer llegar a recorrer bastantes millas durante varias jornadas.

Andar, recorrer los caminos es algo que conduce a mirar el territorio. Al recorrer el mundo, se toma consciencia de él a través de la mirada pero, también, a través de las piernas, de los brazos,

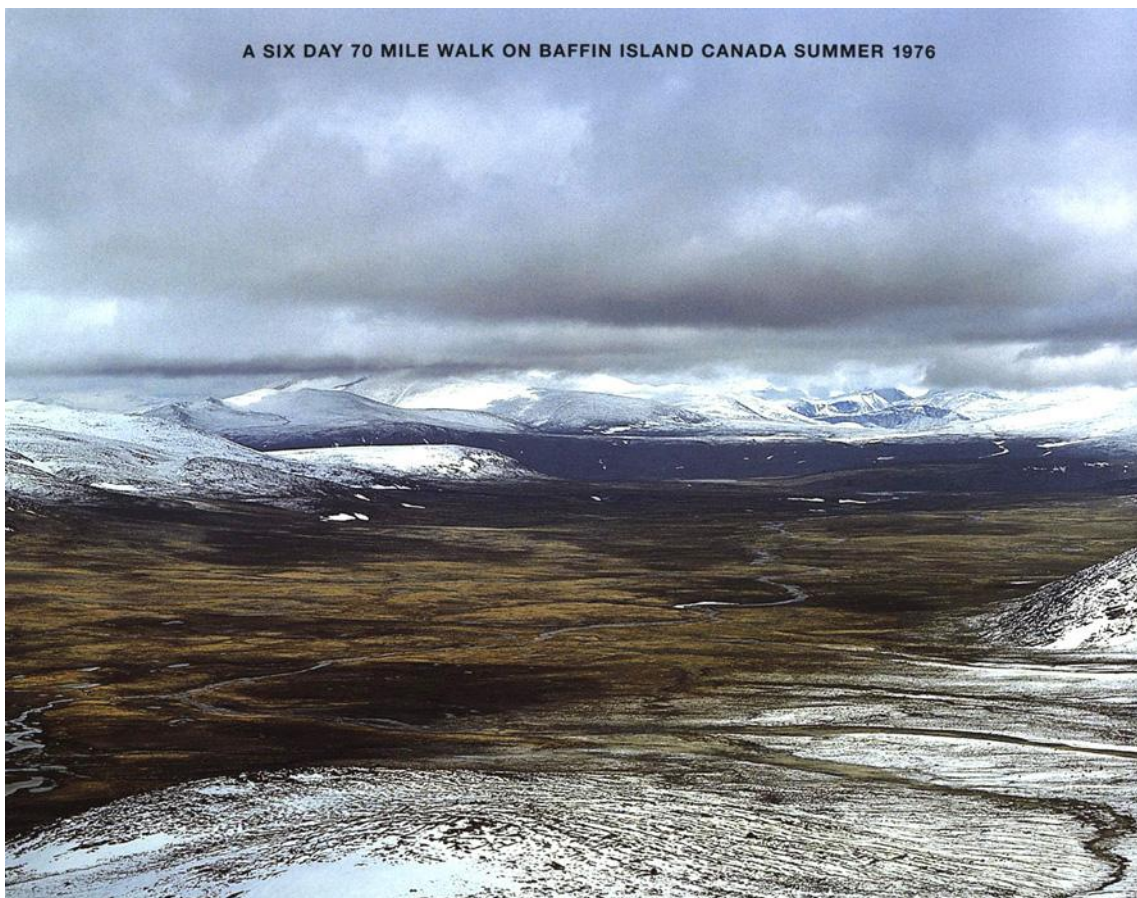
del esfuerzo, del sudor, en fin de todos los acontecimientos físicos que acompañan al acto de caminar.

Esta idea de relacionar al arte con caminar y mirar, con trasladarse y viajar, con conocer el mundo, es una idea también antigua, la podríamos rastrear en el emperador Adriano, cuando, tras sus campañas militares, se recoge en Tívoli e intenta reproducir en su villa todos aquellos lugares que él ha visitado con Antinoo, construyendo el Canopo, el “teatro marítimo” y una serie de estancias y espacios que pretenden recordar los lugares en los que él ha disfrutado con su amante.

Lo podemos encontrar también en Montaigne, cuando abandona todos sus cargos políticos y su hacienda para embarcarse en la extravagancia de realizar un viaje por Italia que va relatando puntualmente en su diario. De la misma manera que lo hace Goethe cuando emprende también su viaje a Italia, lo que le permitirá cambiar por completo la línea de su pensar filosófico. Aparece así toda una literatura de viajes y todo un arte de viajar.

Una variante de este arte de viajar se encuentra en las obras de Richard Long, de Hamish Fulton, de James Turrell, de David Nash, que hacen su obra andando por los cuatro confines del mundo, viajando a los sitios más increíbles. Long y Fulton, en los títulos de sus obras suele indican el lugar, la fecha, el día, la hora, constatando muchas veces otros fenómenos y circunstancias, tales como la dirección del viento, es decir, aportando una serie de datos casi de cuaderno de bitácora que están hablando de un conocimiento del mundo que, en el caso de Long, pasa por Perú, España, Bolivia, el Himalaya..., en fin, por una enorme cantidad de lugares que sus ojos han visto.

Las piedras que va recolocando Richard Long a lo largo de estos caminos son testigos de la presencia del artista en el lugar. Son testigos de una acción inmaterial, la acción de andar y de mirar. De esta manera el mirar se convierte en un acto artístico primordial, porque andando y mirando, se va tomando consciencia del mundo, se convierte en ese paisaje.



6. Hamish Fulton: *A Six day 70 Mile walk on Baffin Island Canada Summer 1976*, 1976.

La fotografía es el vehículo idóneo de esta toma de consciencia. James Fulton ha visitado los lugares más apartados y más solitarios del mundo y lo que transmite a través de sus fotografías no son solamente imágenes de aquellos lugares sino la idea de soledad, de desolación, que consigue mostrando una piedra en el centro de un enorme desierto con unas montañas que parecen encontrarse a

una distancia gigantesca. Las obras de Fulton no son la mera imagen fotográfica sino que se complementan con toda una serie de elementos, como son el marco, los textos, las fechas, con las que se ha forjado la imagen del paisaje como arte. Y éste es el lugar al que estoy intentando llegar: cómo todas esas experiencias sobre el territorio y sobre el arte confluyen en la idea de paisaje.

En 1967, Robert Smithson realizó un viaje a su ciudad natal, a Passaic. Durante este paseo tomó una serie de fotografías con una cámara Polaroid que le permitieron redactar un artículo, publicado ese otoño del año 67, en la revista *Artforum*, titulado “Los monumentos de Passaic”.

Passaic es una ciudad que, cuando Robert Smithson era niño, parecía que iba a tener un porvenir industrial pero que, cuando él vuelve para visitar a su familia, lo que encuentra son los detritus o los restos, las ruinas de aquella pretendida industria, tales como una serie de tubos que están vertiendo al río residuos industriales sin ningún tipo de transformación. Tomó unas fotografías y a través de ellas cobró consciencia de lo que puede suponer su obra de *land art*. Por medio de estas fotografías Smithson reinterpreta su ciudad siguiendo la idea de la mirada pintoresca de William Gilpin, Payne Knight y Uvedal Price, cuyas teorías estaba conociendo a través de un libro de Christopher Hussey, titulado *The picturesque*, que se reeditó precisamente en el año 67. De esta manera incluso un lugar tan degradado como Passaic puede ser entendido como paisaje, gracias a la proyección de la mirada estética, a la transformación de la mirada en obra de arte.

## BIBLIOGRAFÍA

BEARDSLEY, John, *Earthworks and Beyond: contemporary art in the landscape*, Abbeville Press, Nueva York, 1984, 1998<sup>3</sup>.

BOETTGER, Suzaan, *Earthworks. Art and the Landscape of the sixties*, University of California Press, Berkeley, 2002.

DAVIES, Peter; KNIPE, Tony (ed.), *A Sense of Place. Sculpture in Landscape*, Ceolfrith Press, Sunderland, 1984.

GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, París, 1993.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (eds.), *Land and Environmental Art*, Phaidon, Londres, 1998, 2001<sup>2</sup>.

MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Mondadori, Madrid, 1990.

MADERUELO, Javier, *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Fundación César Manrique, Tegui, 1996.

MADERUELO, Javier (Dir.), *El paisaje*, Diputación de Huesca, Huesca, 1997.

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

SONFIST, Alan (ed.), *Art in the Land, a critical anthology of environmental Art*, E.P. Dutton, Nueva York, 1972, 1983<sup>2</sup>.

TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Carré, París, 1993.

TIBERGHIEU, Gilles A., *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud / École National Supérieure du Paysage / Centre du Paysage, s.l. [Arles], 2001.

WERKNER, Patrick, *Land Art U.S.A.*, Prestel, Munich, 1992.