



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo N° 47

29 de septiembre de 2009

ISSN 1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

LUIS JAVIER GÓMEZ MARTÍN

Breve introducción al Land Art

RESUMEN

Los años finales de la década de 1960 son testigos de la aparición de una nueva tendencia artística: el Land Art, también conocida como *earthworks*. Este movimiento artístico, que tiene ciertos puntos de contacto con el arte conceptual y el objetual, propugna una nueva relación con la naturaleza frente a la vida urbana contemporánea, renunciando para ello a los límites establecidos tanto por los museos y galerías de arte como por el propio mercado artístico. Y entre los creadores más vinculados con este movimiento destacan artista como Richard Long, Dennis Oppenheim o Robert Smithson.

PALABRAS CLAVE

Land Art, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson.

Luis Javier Gómez Martín

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid

luisjavier_00@hotmail.es

[Claseshistoria.com](#)

29/09/2009

INTRODUCCIÓN

La denominación de Land Art nos sirve para delimitar la actividad iniciada por una serie de artistas americanos e ingleses durante las décadas de 1960 y 1970, y que tenían como campo de experimentación la propia naturaleza. Tal y como suele ser habitual, dentro de esta tendencia nos encontramos con caminos artísticos muy diversos, incluso con artistas que rechazaron ser adscritos a esta corriente. Este problema ha sido una constante dentro de la Historia del Arte como disciplina científica, pero tal vez en el mundo contemporáneo adquiriera una mayor dimensión, debido, sobre todo, a la fragmentación propia de nuestro mundo (que muy bien captaron los cubistas y supieron plasmar en sus obras). Como bien indica Tonia Raquejo en su monografía sobre el Land art, “la categorización del arte en estilos y movimientos es una ficción en la historia del arte actual”¹. Es evidente que las estructuras de periodos, cronologías y estilos responden a creaciones convencionales y artificiales que nosotros mismos establecemos, pero, sin duda, creo que son en suma necesarias. Primero por ser firmes apoyos de los que podemos echar mano a la hora de dar a conocer el arte al gran público, a pesar de que seamos conscientes de lo estereotipado de estas categorías y que no todos los artistas encajan perfectamente en el estilo o movimiento que se les suele adjudicar. Y en segundo lugar, nos facilita a nosotros mismos el estudio, es decir, el poder analizar un grupo de artistas bajo un título común nos permite apreciar, por claro contraste, los puntos de encuentro o, lo más interesante, percibir las notas distintivas de cada artista aún partiendo de principios comunes.

Todo lo anteriormente apuntado es perfectamente aplicable a este fenómeno artístico. Para empezar, la denominación de Land art fue un término creado por Walter de María para definir sus primeras intervenciones en espacios naturales, siendo usado

¹ Raquejo, T., *Land Art*, Madrid, Nerea, 1998, pág. 7. Esta publicación es uno de los pocos textos editados en castellano que trata de forma monográfica lo que podríamos denominar *arte de la tierra*. Por tanto, se convierte en uno de los puntos de referencia a la hora de estudiar el Land Art.

este término para la exposición televisada *Land Art* (1969) que agrupaba la obra de diversos artistas como Long, Oppenheim o Smithson (en 1968 se realizó una exposición en Nueva York titulada *Earthworks*). Pero también contamos con artistas, tal es el caso de Richard Long o Michael Heizer, que rechazaron esta terminología, ya que las intenciones que persiguen con sus obras son muy distintas. Sin embargo, muchos de los creados que se mostraron contrarios a ser adscritos a este movimiento, son considerados actualmente artistas claves dentro del Land art.

Otro aspecto que incide en la idea de lo estereotipado del término es la carencia absoluta de un manifiesto o programa unitario a la hora de llevar a cabo sus obras, a diferencia de lo que sucedía con las vanguardias históricas. La ausencia de unos principios preestablecidos es lo que permite abrir una gran cantidad de caminos (tantos como autores) en la particular relación que establece cada artista con la naturaleza.

Hay que tener en cuenta, además, un rasgo propio de la contemporaneidad, que es la ausencia de unos límites bien marcados entre cada una de las artes o de los géneros, provocando que estas intervenciones en la naturaleza muchas veces se encuentren bordeando las performance, el body art o el arte de acción. Pero a pesar de las distintas vías establecidas según la personalidad o interés de cada artífice, sí que encontramos una nota distintiva del Land art que nos sirve de instrumento para vincular a varios artistas entre sí, a pesar de las pretensiones, verdaderamente distintas, de cada uno de ellos. Y consiste, como muy bien define Javier Maderuelo, en considerar que “la naturaleza y el medio físico son contemplados como sujeto, como proceso o como destino del hecho artístico, estableciéndose así un nuevo nivel de relación entre arte y naturaleza distinto a los tradicionales que se plantearon con la mimesis o con el idealismo romántico”².

La estructura del texto ha sido establecida teniendo en cuenta lo anteriormente comentado, ciñéndome a analizar cómo surge el Land art, qué es lo que persigue y sus rasgos principales. Pensando en ello he decidido dividir el estudio en tres capítulos perfectamente definidos y diferenciados, buscando responder tanto a los planteamientos generales de este *arte de la tierra* como a cuestiones particulares,

² Maderuelo, J., (director), *Arte y Naturaleza*, actas del I Curso (4-8 septiembre, 1995), Huesca, Diputación Provincial, 1996, pág., 17.

ejemplificándolas con los casos concretos de determinados artistas que investigan o profundizan en determinados aspectos. Por ello hay un primer capítulo dedicado a contextualizar, a explicar qué se está buscando en el arte en esas fechas, y cómo el Land art, aún siendo en parte un arte objetual, está explorando y experimentando con cosas cercanas al denominado, genéricamente, arte conceptual, con la intención de superar la consideración del arte como objeto. Evidentemente, se hará referencia en este punto a Marcel Duchamp, que sin ver sus famosos ready-made ni comentar algunas cosas sobre su importante papel en la primera mitad del siglo XX no entenderíamos muchas de las corrientes artísticas que tienen lugar en la segunda mitad del siglo, como, por ejemplo, los *earthworks*.

En el segundo capítulo, dividido en varios apartados, se intentarán explicar los rasgos básicos del Land art. Obviamente, se tratarán asuntos como la relación entre la naturaleza y la concepción de lo sublime (que aparece ya en el sentimiento romántico), la importancia de reflexiones sobre el lugar, el espacio, el tiempo, la sexualización del terreno, la trascendencia de las culturas primitivas que ya intervenían en la naturaleza llevando a cabo variados diseños, etc. Lógicamente, lo que se exponga en cada uno de los apartados se irá ejemplificado e ilustrando con una obra concreta, con la idea de corroborar lo dicho. Aunque se traten en epígrafes separados, todos esos rasgos están, más o menos, presentes en cualquier obra, pero en cada caso se destacará la obra en la que más claramente se perciba un determinado aspecto.

Finalmente habrá un tercer capítulo dedicado a estudiar más particularmente alguno de los apartados del capítulo anterior. Para ello he seleccionado a tres artistas representativos de esta tendencia de trabajar con la naturaleza, siendo dos de ellos artistas norteamericanos (Smithson y Oppenheim) y otro británico (Richard Long) para, a parte de la correspondiente comparación entre la sensibilidad, percepción y forma de hacer entre Estados Unidos y Europa, analizar cómo cada uno de ellos concebirá su actividad de forma distinta, profundizando en determinados asuntos según opten por cada una de las puertas que se les abren ante la idea de actuar artísticamente en la naturaleza.

Por tanto, mi intención en el presente estudio es ofrecer una introducción al Land art, intentando destacar aquellos rasgos que considero más relevante e interesantes de este movimiento artístico, atendiendo tanto a los precedentes como a las respuestas

que dan determinados artistas a cada una de las posibilidades que ofrece el Land art para investigar y reflexionar.

I. CONSTITUCIÓN DEL LAND ART

Marcel Duchamp

Gran parte, por no decir la casi totalidad, del arte producido en la segunda mitad del siglo XX bebe de los planteamientos de Duchamp, y, en mayor o menor medida, se puede acabar relacionando con lo hecho por el artista francés. El *arte de la tierra* no es una excepción en este caso. La capital importancia de su figura merece que recordemos algunos aspectos de su actividad artística, sobre todo por lo que tiene de innovador y revolucionario en su época y de base inspiradora décadas después.

Duchamp consigue con sus ready-made abrir el campo de lo considerado hasta entonces como arte. Sus famosas *esculturas*, elaboradas con objetos existentes previamente, tienen como objetivo y consecuencia la desacralización del arte. Duchamp se limita a tomar un objeto de uso cotidiano, lo saca de su contexto y le da una nueva significación. En pocas palabras, los *recontextualiza*. Con ello consigue que los objetos cotidianos, producidos en serie y fabricados por máquinas, tengan la misma categoría artística que cualquier lienzo del mejor pintor. Evidentemente, la posición que toma Duchamp con respecto a los objetos comunes tiene una clara vocación de provocar, de hacer que se tambaleen todos los presupuestos artísticos tradicionales, como la belleza o el carácter de producto *hecho a mano* de la obra de arte. Pero lo que tuvo de escandaloso la presentación de su famoso urinario, titulado *Fuente* (fig. 1.), no impidió que acabase convirtiéndose en una pieza de museo y por tanto adquiriese esa aura y veneración que rodea a la obra de arte, que curiosamente es contra lo que luchó el artista francés.



Fig. 1. Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917.

Además de elevar los objetos producidos en serie a la categoría de arte, y por extensión se abre la posibilidad de considerar como arte todo lo que nos rodea, hay otro punto esencial en su propuesta, que servirá como base para desarrollar el arte conceptual. Cuando nos propone su famoso urinario como obra de arte, no sólo nos está hablando del objeto en sí y su consideración como algo artístico, también nos está indicando que hay algo más, es decir, igual que el artista ha tomado esa pieza podía haber tomado otra semejante, sin importar si la ha hecho él o no, sino que lo destacado es que ha cambiado el significado del objeto, creando para ello un nuevo pensamiento. Con esto nos está mostrando embrionariamente lo que defenderá posteriormente el arte conceptual, la supremacía de la idea y del concepto sobre el objeto.

Como ejemplo de las posibilidades que abre la obra de Duchamp podríamos destacar el Pop Art, que rescatando lo propuesto por el artista francés, nos ofrece como fenómeno artístico todo un repertorio de imágenes populares tomadas del “repertorio icónico de la cultura urbana de masas”³. En contrapartida a esta exaltación

³ Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*, Madrid, Alberto Corazón, 2ª edición, 1974, pág. 31.

de las imágenes cotidianas de la televisión, el cine, etc., nacen también, bajo la luz de lo establecido por Duchamp, el arte conceptual y todas las corrientes paralelas, como el Land art (que aún pudiendo ser considerado como un arte objetual, sus intenciones lo aproximan más a posiciones cercanas a la importancia del concepto), que buscan mostrar la importancia de la idea y romper con la asimilación entre arte y objeto. De esta manera comprendemos que “la máxima *objetualización* en Duchamp inaugura al mismo tiempo la *desmaterialización* y *conceptualización*”⁴, marcando de esta forma lo que será gran parte del arte en la segunda mitad del XX.

La influencia de Duchamp, y por tanto de dadaístas y surrealistas, no quedará únicamente reducido a lo teórico, sino que artistas del Land art repetirán patrones de actuación, lógicamente con otros objetivos a perseguir. Ejemplo de ello es Smithson que “no hace sino continuar la tradición del “objeto encontrado” que había sido utilizada particularmente por los surrealista y dadaístas”⁵. Pero a diferencia de éstos, que su actividad se limitaba a *encontrar* esculturas hechas por la naturaleza y sacarlas de su contexto (destacando la importancia de la mirada que descubre sobre la mirada creadora), Smithson recurre a elementos artificiales no creados por la naturaleza, y “con ello creará un característico juego de inversiones: los objetos encontrados son restos ruinosos de una actividad económica que ha devastado a la naturaleza. No obstante, Smithson *los lee* como si hubieran sido obras de ella, reintegrándolas así en el paisaje, o, más bien, haciendo de ellos paisajes, es decir, *earthworks*”⁶. Sin duda, el conocimiento de la figura de Duchamp permite explicar muchos de los fenómenos artísticos del siglo XX, siendo el Land art uno de ellos.

Elementos constitutivos del Land Art

Tal y como se comentó en el apartado anterior, frente al Pop art surge una serie de corrientes contrarias a sus planteamientos. Las obras que tienen como objeto la naturaleza son un buen ejemplo de ello. Primero, por el claro contraste entre el mundo urbano con su paisaje civilizado que nos ofrecen las creaciones del “pop” y la vuelta a

⁴ Marchán Fiz, op. cit., 1974, pág. 300.

⁵ Raquejo, T., op. cit., 1998, pág. 28.

⁶ Raquejo, T., op. cit., 1998, pág. 28.

la naturaleza que propugna el Land art, en muchos casos con la búsqueda de paisajes ajenos a la actividad humana y con una clara voluntad de conectar con las culturas primitivas. Y en segundo lugar, el posicionarse en contra de la exaltación del objeto cotidiano que reclama el Pop art. Como indica Simón Marchán Fiz, “en los años setenta, la polarización ha girado en torno a la *recuperación* del objeto artístico tradicional, por un lado, y, con más frecuencia, a su *superación* a través de las últimas manifestaciones “objetuales” –por ejemplo, el arte “povera”, procesual, ecológico “land art”- y, sobre todo, de sus desmaterializaciones: arte de comportamiento, “body art” y, en particular, arte conceptual, por otro”⁷.

Centrándonos en este último aspecto, el Land art es una corriente artística que concede un gran valor al proceso constitutivo de la obra frente al resultado, es decir, todo el interés e importancia no reside únicamente en el objeto resultante. Obviamente no hay un desprecio por el resultado como pueda suceder en el arte conceptual, que basa toda su razón de ser en la concepción de la idea, en el concepto frente a lo puramente material. En el caso del Land art, con la intervención en un determinado espacio natural, ya sea el trazar una línea o colocar cualquier elemento propio de la naturaleza en otra disposición, hay un objeto resultante, pero el carácter efímero del mismo choca con la tradicional concepción de la obra de arte como algo imperecedero. Como ejemplo ilustrativo podríamos mencionar la obra de Dennis Oppenheim titulada *Anillos anuales* (fig. 2), realizada sobre la nieve y que, aparte de hacer una serie de reflexiones sobre el tiempo y la acción que veremos en su momento, por el propio material en el que se interviene tiene como consecuencia la total ausencia de cualquier resto de la obra.

Se pueden extraer, de lo comentado anteriormente, dos consecuencias. La primera es la idea de chocar frontalmente contra la institucionalización del arte, la conservación y perduración de la obra en el tiempo. Pero también nos habla de otra cosa: al no existir una obra con la que comercializar, se plantea qué queda de la obra, qué se ofrece a la hora de dar a conocer la creación. La falta de un objeto físico nos lleva a tener únicamente como testimonio de la obra las fotografías y fuentes documentales del propio artista, tanto de la creación final como del proceso de elaboración. Estas fuentes son las que quedan como testigos y son las que se nos ofrecen en las

⁷ Marchán Fiz, S., op. cit., 1974, pág. 180.

exposiciones o publicaciones. Aquí podríamos entrar en el debate de si esas filmaciones, fotografías, etc., son simplemente fuentes que atestiguan un hecho o un proceso creativo, o, por el contrario, adquieren también el estatus de artístico. Pero lo que aquí nos interesa es resaltar cómo cobra importancia el proceso, abriendo la puerta al planteamiento básico del arte de nuestro tiempo, que consiste no tanto en conocer el objeto final sino el proceso que se ha seguido, partiendo, en primer lugar, de la mente del artista.

En relación con el carácter efímero de la intervención podríamos enlazar con otro asunto interesante, que nos orienta hacia uno de los elementos constitutivos de lo que es el Land art, pero también de uno de los rasgos básicos del arte contemporáneo. Hasta nuestro mundo artístico moderno el papel que jugaban el artista, la obra y el espectador estaba bien definido y delimitado. La tónica habitual era la de encontrar al pintor o escultor llevando a cabo su creación, que se ofrecía al espectador para que éste la contemplase y admirase. Hoy en día estos límites se difuminan, el propio público toma parte en la creación de la obra, participa, es decir, el artista le cede parte de su terreno. Pero el espectador además de contemplar o intervenir en la creación, también participa en ella, ya no se limita a una mera actitud contemplativa, sino que la obra no está completa sin el público, que tiene que formar parte de ella.

En el caso de la corriente artística que nos ocupa, esto se evidencia en una obra como la de Walter de María, titulada *Campos de relámpagos* (fig. 3), de mediados de la década de 1970. En ella, aparte de connotaciones de espacio, tiempo, la idea de lo sublime, etc., que veremos en su momento, el artista reclama con su obra la participación del espectador, ya que la simple reproducción fotográfica no muestra todo lo que quiere ofrecer W. de María, sino que es necesaria la experiencia empírica en el lugar del visitante, es decir, entrar dentro de la obra, para que la creación cobre auténtico sentido y significación. Y en esta misma línea, la naturaleza, que ya no es un simple escenario, sino que forma parte de la obra, también se convierte en creadora al intervenir en la obra, ya sea dándole una significación plena o transformándola.



Fig. 2. Dennis Oppenheim, *Anillos anuales*, frontera entre EE.UU. y Canadá, 1968. Junto a la fotografía de la obra se recogen planos que fueron utilizados durante el proceso de creación.



Fig. 3. Walter de María, *Campo de relámpagos*, Nuevo Méjico, 1974-1977.

Volviendo a lo dicho al inicio de este epígrafe, el Land art supone una vuelta a la naturaleza frente al fervor maquinista de épocas previas o la promoción de iconos urbanos como había hecho el Pop. También encierra la contraposición entre naturaleza (espacio abierto y libre) y el mercado del arte, que institucionaliza la creación artística (a pesar de la pronta vinculación de los primeros artistas del Land art con galeristas para dar a conocer su obra). Pero lo más interesante es la nueva relación que se da entre el arte (por tanto el hombre, por cuanto tiene de producción humana) y la naturaleza. El artista ya no se acerca a la naturaleza con la tradicional idea de mimesis o con la intención, propia del hombre, de dominarla. Cuando Marcel Duchamp eleva a la categoría artístico cualquier elemento de la vida, abre una gran cantidad de posibles nuevas relaciones entre arte y naturaleza, haciendo que el artista pueda volcar en ella toda una serie de experiencias y reflexiones sobre lo sublime, el tiempo, el espacio o el lugar, pero todo eso lo veremos en el siguiente apartado.

II. INVESTIGACIONES DEL LAND ART

La naturaleza y lo sublime

Tratar un asunto como el de la naturaleza y su relación con el arte, nos acerca a un punto de obligado cumplimiento que hay que mencionar: la idea de lo sublime. En el Land art hay un intento de recuperar la estética de lo sublime, que fue promovida en el siglo XVIII por E.Burke⁸. A esta idea va unida la tendencia de volver, o hacer referencia, a espacios naturales que ya fueron usados por culturas antiguas como lugares en los que plasmaron la huella humana (caso de Stonehenge).

Burke posibilita lo que desarrollará posteriormente el paisaje romántico, que consiste en acercarse a lo ilimitado, a aquello que esta fuera del alcance del hombre, es decir, mostrar su insignificancia frente a la naturaleza desatada. Esta concepción de la naturaleza rebatía la tradicional visión la belleza clásica como equilibrio y medida, es decir, algo abarcable para el hombre.

⁸ Burke, E., *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza, 2005.

En el Land art se recupera esa idea de lo sublime, sobre todo en la fascinación que ejerce la naturaleza (y lo que ella ofrece) sobre el artista. Uno de los rasgos básicos de lo sublime es su búsqueda de la inmensidad, pero este arte de la tierra cambia el modo en el que el artista ofrece al espectador la visión de lo sublime.

Una de las mejores obras para ejemplificar esta relación arte-naturaleza-sublime, es la citada obra *Campo de relámpagos*, de Walter de María (fig. 3). Su intervención en este desierto mejicano nos muestra gráficamente todo lo que abarca el concepto de lo sublime, ofreciéndonos la posibilidad de participar nosotros, como espectadores, en esa experiencia de vivir lo sublime en la naturaleza. Analizar y comentar esta obra, de la que ya se han dicho cosas en capítulos anteriores, nos permite entender mejor todo este asunto que con largas y teóricas explicaciones.

W. de María dispone 400 postes de acero inoxidable en una superficie de una milla por un kilómetro cuadrado. Con estos postes metálicos lo que busca es crear un campo de atracción para que las nubes y tormentas descarguen todo su apuro eléctrico en esos postes. La obra no sólo está concebida como una demostración sublime de la inmensidad del espacio frente a lo limitado e insignificante del visitante, sino que también cobran la misma trascendencia elementos como el cielo, el tiempo y la luz. Hay que pensar, tal y como veremos en apartados siguientes, que cuestiones como el espacio, el lugar y el tiempo son esenciales a la hora de acercarse a una obra de este tipo. Frente a la experiencia del lugar, que nos muestra esa inmensidad, pero también esas tormentas características de lo sublime (no es la naturaleza clásica equilibrada, estable, etc.), se plantea un curioso contraste de tiempo, es decir, el visitante, el espectador, debe permanecer todo un día para percibir en plenitud esa experiencia (tanto del lugar, el tiempo y la luz), pero la culminación de la obra llega en el momento en que la tormenta descarga un relámpago. La espera de toda la jornada contrasta vivamente con el momento concreto de la explosión de la naturaleza cuando se muestra a través de los truenos, rayos y relámpagos.

Todo ese despliegue efectuado permite al espectador vivir las experiencias del lugar, del tiempo y de los cambios de luz. Y en relación con esto, una de las variaciones que experimenta el Land art con respecto a la pintura romántica (que también trata de ofrecernos esa vivencia de lo sublime), es la forma en que esta experiencia le llega al espectador. El pintor romántico, sólo hay que pensar en Caspar David Friedrich, se enfrenta a la naturaleza para poder tener esa experiencia de lo sublime y tras vivir esa

sensación trata de plasmarla en el lienzo. En este camino existe todavía una concepción del arte como mimesis de la naturaleza (pero una naturaleza que era distinta a la tradicional hasta ese momento). De Maria nos ofrece algo distinto. En su caso una fotografía de la obra no sirve para reproducir lo que él persigue, sino que necesita de la participación del individuo (de esta forma el espectador toma parte activa) para que haya una experiencia empírica y no la contemplación de algo que es ajeno a nosotros.

Para terminar este apartado dedicado a lo sublime, se tiene que hacer referencia obligada a otro concepto que aparece a sombra de lo sublime. Me estoy refiriendo a lo pintoresco, categoría estética que tendrá sus consecuencias tanto el arte romántico como en el Land art.

El concepto de pintoresco hace referencia a esa naturaleza más suave y domesticada que la sublime, aquella que el hombre controla pero que a la vez le otorga esa apariencia de silvestre. Esto tiene su eco en la jardinería de la Inglaterra del siglo XVIII. Se busca un paisaje con suaves variaciones del terreno (no es el paisaje abrupto romántico), que depare sorpresas al paseante que disfruta en su recorrido por la naturaleza. Esta concepción de la naturaleza como algo pintoresco proporciona al espectador unas emociones placenteras, mientras que lo sublime proporciona unas emociones mucho más fuertes.

Algunos autores, como Javier Maderuelo⁹, diferencian entre earthworks y Land art. El primer caso se relacionaría con autores americanos, que juegan un papel de mayor acción e intervención en el espacio natural. El caso del land art estaría representado por artistas ingleses, encabezados por Richard Long, y más vinculados con lo pintoresco. Aunque trataremos la figura de Long y su obra más detenidamente, simplemente quiero destacar ahora que la vinculación existente entre lo pintoresco, paisaje y R. Long, es la consecuencia de sus acciones en el paisaje, basadas en el paseo y en el hallazgo fortuito, sirviéndole de punto de partir para tomar sus notas y fotografías que le permiten llevar a cabo sus obras. Por tanto, podemos ver cómo el Land art se encarga de recoger el testigo de la categoría estética de lo sublime y lo pintoresco que había desarrollado el romanticismo.

⁹ Maderuelo, J., "Earthworks-land art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco", op. cit. 1996, pág. 97 y siguientes.

Tiempo y acción

Cuando se hace referencia al tiempo en el arte contemporáneo, siempre sale a luz la concepción del tiempo como algo cíclico, es decir, una vuelta a los orígenes. Ejemplo de ello es cómo varios artistas, como es el caso de Robert Morris, se acercan a monumentos megalíticos como Stonehenge o las famosas líneas de Nazca (fig. 4), que se fechan entre el 300 a.C. y el 800 d. C. Estas manifestaciones de culturas pasadas tenían sus modernas manifestaciones propias del mundo contemporáneo. Tal era el caso de las huellas dejadas en los campos por las lanzaderas de cohetes y naves espaciales en los años 60 del siglo XX. Pero lo interesante en esta preferencia por las huellas del pasado es que no tiene un sentido nostálgico, de añorar ese pasado primitivo, sino cómo a pesar del tiempo pasado y lo que hemos progresado tecnológicamente, resulta que en esencia seguimos siendo los mismos.

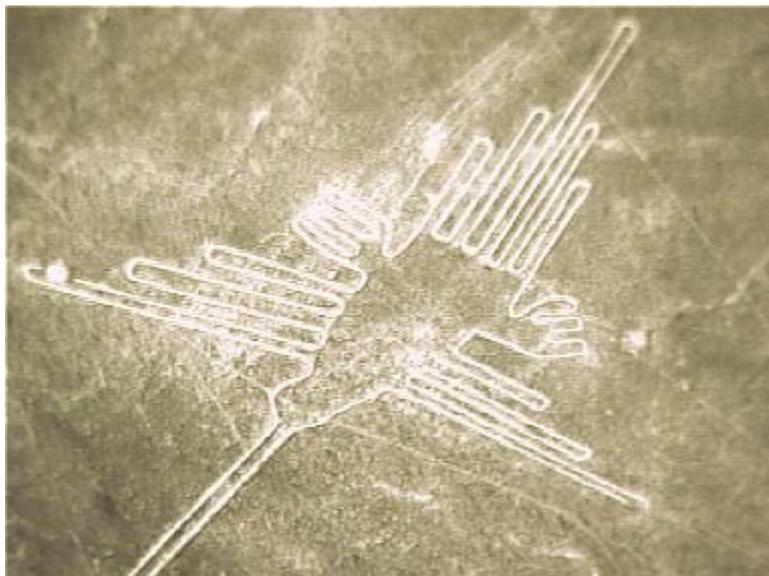


Fig. 4, Líneas de Nazca, Perú.

Dentro de este apartado relativo al tiempo son interesantes las reflexiones que realiza Dennis Oppenheim, pero aquí haremos valoraciones generales, en las que también participan las obras de Oppenheim. Por hacer unas breves referencias su labor, en su obra anteriormente mencionada (fig. 2, *Anillos anuales*), sus anillos se encuentran en la frontera entre EE.UU. y Canadá. De esta forma consigue que las

líneas que traza se encuentren en dos husos horarios diferentes, a pesar de estar en un reducido espacio. Su pretensión es mostrarnos cómo el tiempo que vivimos no es real, sino que es una ficción creada por nosotros mismos (estas reflexiones ya se habían puesto de manifiesto en los inicios del cine con las primeras películas que saben combinar a la vez dos acciones y tiempos distintos, como por ejemplo en *Asalto y robo de un tren* de Porter, en 1903).

Pero, tal vez, el aspecto más interesante relativo al tiempo sea la importancia del proceso (ya hemos visto la manera en que, a través del proceso, se vincula el Land art con el arte conceptual). Como muy bien titula Tonia Raquejo en el capítulo dedicado a este tema en su texto, la obra del Land art está constituida por *un instante, mil procesos*¹⁰. Cualquier *earthwork* está conformado por un largo proceso encaminado a un instante que culmina dicho proceso, dando así completa plenitud a la obra. Sólo hay que pensar en trabajos como el de Robert Smithson titulado *Leñera parcialmente enterrada*, de 1970. En esta obra Smithson se dedica a ir tapando con tierra, que arroja con una excavadora, una construcción, hasta que ésta, por el peso de la tierra, se cayó. Aquí evidentemente se busca ese instante concreto en el que la estructura cede, pero no menos importante es el proceso seguido, ya que importa tanto el resultado como el proceso. Y este es un buen ejemplo para ver que este trabajo de Smithson se encuentra bordeando entre la performance y el arte de acción.

Obviamente, en el Land art cobra gran importancia el proceso porque se juega con lo efímero de la obra. Y en relación a este carácter efímero, también tiene importancia el proceso de creación, no ya sólo el que realiza el autor, sino la propia acción que ejerce la naturaleza. Podemos recordar trabajos como los de Peter Hutchinson, que coloca productos perecederos en la naturaleza para ver cómo ésta realiza su acción sobre ellos, además de jugar con la idea del paso del tiempo.

Lugar y espacio

Otro de los puntos interesantes del Land art es la cuestión relativa al lugar y al espacio. En referencia a este asunto, el estudio de la idea del espacio y del lugar, podríamos estructurarlo en tres apartados: el lugar como localización, es decir, su

¹⁰ Raquejo, T., op. cit., 1998, pág. 43 y siguientes.

importancia a la hora de realizar un determinado trabajo; el diálogo entre espacios interiores y exteriores; y la aparición del no-lugar en las obras de R. Smithson.

La importancia del lugar cobra toda su significación en el caso del Land art, ya que el paisaje que se elige para llevar a cabo la intervención nos condiciona, nos imponen sus características. Ya hemos visto como Richard Long, inglés, se distanciaba de los americanos en su forma de intervenir en la naturaleza. A diferencia de ellos no se muestran tan agresivo, no realiza perforaciones o grandes excavaciones, sino que se limita a trazar líneas, espirales, etc., en el suelo, o a mostrarnos esos hallazgos que han tenido lugar durante su paseo por el paisaje. Esto lo que provoca es que Long establezca un diálogo con la naturaleza y, esto también es importante, con el lugar. Este íntimo contacto entre artista y lugar es lo que llevará a Long a determinar que cada trabajo representa una intervención única, que responde al propio lugar y que no podría darse en ningún otro sitio. Este diálogo con el lugar y la forma de proceder a la hora de llevar a cabo lo proyectado supone un claro contraste con lo que harán otros artistas del Land art, siendo el motivo que impulse a Richard Long rechazar su inclusión en esta corriente.

La obra de Land art, por definición, nos lleva a espacios naturales abiertos, es decir, al exterior. Pero lo llamativo es que al organizar una exposición se crea una confrontación entre el espacio exterior y el espacio interior. Cuando en una muestra se nos dan las fotografías tomadas de lo hecho en la naturaleza, en el exterior, entramos en una problemática. Lo que aquí se plantea es si debemos considerar, o no, esos documentos gráficos como parte de la obra. Porque en estos casos se plantea si lo allí mostrado es un simulacro de la obra exterior. Normalmente se tendía a pensar que toda esa documentación sólo servía como fuente gráfica para conocer el modo en que se había concebido la obra. Pero el Land art cambia esta visión, ya que por la importancia del proceso y lo efímero del resultado, estas fotografías o restos de la naturaleza que se toman y se llevan al interior de la galería, forman parte del lugar de igual manera que la propia intervención o acción que se lleva a cabo en la naturaleza.

A partir de esta dialéctica entre espacio exterior y espacio interior, se deriva otro camino interesante, en este caso explorado por Robert Smithson. En concreto me estoy refiriendo a la investigación que efectúa sobre el lugar y el no lugar, que le llevará a realizar obras tan interesantes como *No-lugar Essen* (fig. 5) o el mapa del *No-lugar Mono Lake* (fig 6), ambas a finales de la década de 1960.



Fig. 5. R. Smithson, *No-lugar Essen*, 1969.

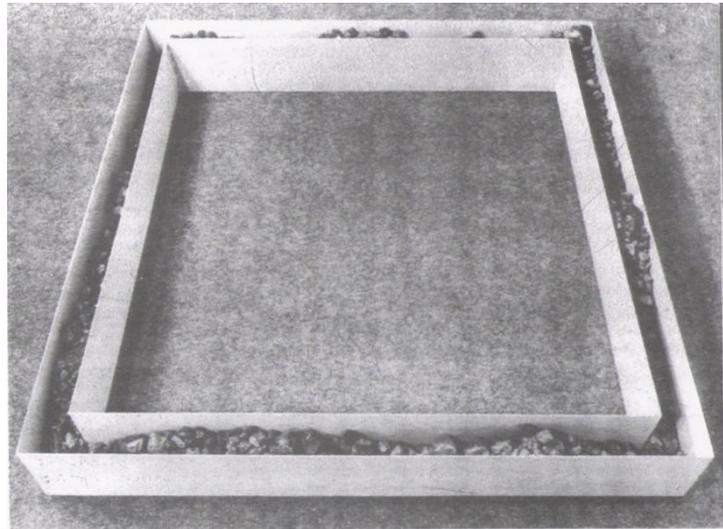


Fig. 6. R. Smithson, *Contenedor del No-lugar Mono Lake*, 1968.

Aunque profundizaremos más en el análisis de este tipo de obras en el apartado dedicado a R. Smithson, ya que son algunas de las obras más interesantes de este artista norteamericano, junto con la elaboración de sus famosas *espirales*, sí que podemos destacar algunas características de la relación que establece el artista entre el lugar y el *no-lugar*. Para T. Raquejo esta relación consta de tres niveles: “1) Ambos dominios están presentes y ausentes al mismo tiempo. El no-lugar es la ausencia del lugar; pero en el lugar también hallamos ausencia, pues una parte del material ya no está allí, está llenando el contenedor que se expone en la galería. 2) Ambos son

contenedores. El no-lugar es un contenedor, que a su vez está dentro de otro contenedor, la habitación. De la misma manera, el territorio del afuera donde se interviene es otro contenedor, pues se delimita con respecto a la totalidad del entorno.

3) Cosas en dos dimensiones y en tres dimensiones se intercambian sus sitios, de tal manera que hay un cambio de escalas. Lo grande se convierte en pequeño, y lo pequeño en grande, como consecuencia de los medios a través de los cuales se presenta la obra¹¹. Sin duda, esta reflexión sobre el lugar y el espacio constituye uno de los puntos más atractivos de cuantos se plantea el Land art, por ello se comentará con más detenimiento en el apartado dedicado a R. Smithson.

Otras cuestiones: sexualización del territorio y feminismo en el Land art.

Una vez vistos los valores, según mi criterio, más destacables del Land art, pasaremos a ver otros planteamientos, tal vez menos importante, pero que igualmente merecen ser tenidos en cuenta. El primero de ellos sería el relacionado con la sexualización. Este es un punto que va unido a lo comentado anteriormente sobre las culturas primitivas. Como ya se indicó, la idea del tiempo en el Land art está concebida de una manera cíclica, de ahí su aproximación a culturas primitivas, las cuales ya llevaron a cabo intervenciones en el paisaje.

Estos pueblos concebían la naturaleza como una diosa madre, consistiendo gran parte de sus rituales en la celebración de la fecundidad de la Tierra, lo que permite la vida. De estas interpretaciones saldrá la idea de que las oquedades representan la feminidad, mientras que las líneas plasmarían lo masculino. Esto lo utilizarán los creadores de este arte de la tierra del mundo contemporáneo. Un artista que nos ofrece mediante sus trabajos esta visión del territorio, es Graham Metson. De sus trabajos podríamos destacar su famosa obra, a medio camino entre la performance y el body art, titulada *Renacer* (fig. 7).

¹¹ Raquejo, T., op. cit., 1998, págs. 78y 79.



Fig. 7. G. Metson, *Renacer*, 1969.

Metson nos muestra esa concepción, que ha existido a lo largo de todo el devenir de la Humanidad, de considerar a la naturaleza como una diosa madre. Para ello realiza un agujero y se introduce en él adoptando una posición fetal. Con esto nos habla de unas reflexiones claras sobre la existencia, la vida, la sacralización de la naturaleza, etc.

Esta perspectiva de la naturaleza como representación de lo femenino, derivó, en cierto momento, en una vinculación que se estableció entre Land art y el feminismo. Esto ha llevado a que el Land art haya podido explicarse bajo una óptica femenina, como desarrolla T. Raquejo, a partir de lo apuntado por Lucy Lippard¹², ya que “el land art ofrece un marco para la actividad artística femenina muy acorde con su idiosincrasia, ya que las mujeres, según ella, no sólo identificamos las formas de nuestro cuerpo con las ondulaciones de la tierra, sino que llegamos a experimentar en nuestro propio cuerpo los ciclos naturales y hasta planetarios, pues los periodos menstruales están determinados por el ritmo lunar y, por tanto, por las energías magnéticas de la Tierra y las mareas oceánicas”¹³. Siguiendo estos planteamientos, se ha llegado a concluir que en la actividad de los artistas masculinos hay un cierto recelo a la hora de intervenir en la naturaleza, llegándose a calificar como agresiones sexuales las excavaciones que realizan en la tierra. Se esté de acuerdo o no, sobre estas teorías hay que tener siempre en cuenta las corrientes feministas de la época en la que se alcanzan o desarrollan estas conclusiones.

¹² Lippard, L., *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*, 1983.

¹³ Raquejo, T., op. cit., 1998, pág. 31.

III. TRES ARTISTAS DEL LAND ART

Richard Long

R. Long es un artista británico que nace en la ciudad de Bristol en 1945. En la década de 1960 realiza sus estudios en el West of England Collage of Art, en su ciudad natal. Pero una fecha clave para su actividad artística es la de 1967. En ese año iniciará una serie de viajes para recorrer diversos países y lugares, dando lugar a lo que será uno de los pilares básicos de su trabajo. Esto es la acción de pasear, recorre el paisaje para ir descubriendo aquello que la naturaleza ofrece y que pasa desapercibido si no prestamos atención. Y está es la intención de Long, el establecer un diálogo íntimo y personal con el paisaje, consiguiendo así sacar a la luz aquello que hay soterrado en el lugar. Por ello sus trabajos se caracterizarán por trazar líneas en el paisaje mediante medios muy simples o realizando esas mismas líneas en el interior de la galería a partir de los elementos que le ofrecen los lugares recorridos.

Ya hemos visto lo diferente que era esta forma de acercarse a la naturaleza con la actividad de otros artistas, de ahí que el propio Long rechazase que se le incluyese dentro de un grupo. En su actividad se percibe que hay un gusto muy acusado por lo sencillo, lo tranquilo, estableciendo una directa vinculación con la naturaleza. En realidad sus trabajos se convierten en documentos de sus verdaderas obras, que son sus paseos. Lo que realmente constituyen sus obras es el hecho de andar, que tiene como consecuencia las líneas que traza o los elementos que encuentra en el lugar y luego transporta a la galería. Las fotografías que quedan de sus trabajos son el testimonio del paseo. Y esta forma de trabajar está muy vinculada a la tradición inglesa del jardín, junto con la categoría estética de lo pintoresco, es decir, el paseo tranquilo y sosegado por un paraje pintoresco, ya que no es necesaria la contemplación de la naturaleza desatada (es decir, sublime) para que la naturaleza entre en diálogo con el hombre, sino que todos esos paisajes cotidianos y cercanos también afectan a nuestros sentimientos en tanto en cuanto nos recuerdan tiempos pasados, como, por ejemplo, la infancia. Y en relación con estos caminos o formas de acercarse a la naturaleza, ya sea mediante la concepción de una naturaleza sublime o pintoresca, me gustaría recordar la labor de dos pintores románticos ingleses, como

son John Constable y William Turner, y su diferente concepción de la naturaleza y la manera de acercarse a ella y representarla.



Fig. 8. Long, R., *A line of 682 stones*, 1976, Biennale de Venecia.

Como ya se han comentado diversas características de su producción, sobre todo de sus intervenciones en espacios abiertos, por ello vamos a analizar una de sus obras proyectadas en un interior (fig. 8).

La obra está realizada a partir de la colocación de tres líneas paralelas de piedras (682 en total), formando un rectángulo. Pero la superficie del rectángulo se extendía por varias salas, lo que provoca que las fotografías que se tomaron de la obra sólo nos muestren un fragmento del conjunto. El visitante debía recorrer las salas para poder contemplar toda la obra. Con esta estructura, Long consigue que el espectador tenga que experimentar y reproducir el paseo, el camino que ha hecho el artista para concebir la obra y seleccionar los elementos que la integran. También ejemplifica cómo la naturaleza se convierte en la fuente de la que bebe el artista británico, cómo todo lo que realiza es producto de su experiencia y relación con un determinado lugar, que a su vez le determina el trabajo que quiere llevar a cabo, es decir, el lugar recorrido sirve de fuente de inspiración pero también de condicionante a la obra resultante. Lógicamente, esta obra comentada, al obligar al espectador a recorrer la

obra, está estableciendo unas claras reflexiones sobre el movimiento y el tiempo, pudiéndose aplicar a este respecto lo dicho en epígrafes anteriores¹⁴.

Dennis Oppenheim

Artista estadounidense nacido en Mason City, Washington, en 1938. A veces se ha querido ver en su origen norteamericano su particular concepción del Land art., basándose para ello en el contraste, sobre todo, con la obra de Richard Long y otros artistas británicos.



Fig. 9. D. Oppenheim, collage de fotografías y textos de la obras *Circle x brandede mountain*, *Ántrax* y *Diphtheria*, 1969.

En la obra *Anillos anuales* (fig. 2) ya vimos, y lo podemos corroborar en el collage que mostramos aquí (fig. 9), que Oppenheim muestra un gran interés por intervenir en grandes espacios naturales abiertos, teniendo como lógico resultado obras de carácter efímero y dando, por otra parte, un gran papel al proceso, es decir, al estudio previo de mapas, cartografías, fotos por satélites, etc. Nos muestra un estudio previo muy detenido y pensado frente al *paseo* de Long, que está basado más en la intención de

¹⁴ Ver: II. Investigaciones del Land Art.

que su trabajo tenga un mayor contenido casual, de hallazgos casuales, mientras que en Oppenheim hay un mayor control sobre el terreno que se elige.

Pasando a comentar este collage, hay que decir que está formado por una serie de fotografías tanto de las obras como de los planos usados. Esto, en el momento de su exposición, suponía una cierta provocación, ya que lo que se presentaba como una muestra escultórica (de un escultor) en realidad era una muestra fotográfica. La gran escala a la que trabajaba Oppenheim se veía así reducida a un plano casi pictórico. El espectador se tenía que enfrentar a un producto que en realidad no era la obra en sí, sino una imagen. Y encima esa obra ya no existía, pero no existía porque se hubiese perdido, sino que su carácter efímero era lo que buscaba el artista. Con este collage se demuestra la jerarquía que adquiere el proceso, ya que no sólo aparecen las imágenes del resultado, sino también los planos usados antes de intervenir.

Un matiz que se desprende de su obra es una predilección del artista por espacios desérticos, lugares ya de por sí degradados sobre los que él trazaba sus diseños. Degradación en la que él incide al grabar en esos paisajes palabras como *ántrax* o *diphtheria*. Estos planteamientos son los que han llevado a calificar a Oppenheim como un artista representativo del arte de acción, de mostrar una labor más activa y agresiva en relación con la naturaleza, con la consiguiente contraposición entre el americano y Richard Long y los británicos.

Robert Smithson

Por hacer una breve reseña biográfica antes de pasar a comentar su obra, decir que nace en Nueva Jersey en 1938, falliendo trágicamente en un accidente en 1973. Realizó diversos estudios sobre pintura y escultura hasta que a inicios de la década de 1960 comienza su actividad artística vinculada a este arte de la tierra.

Uno de los puntos tratados en el apartado dedicado al estudio del espacio y el lugar en el Land art, era la interesante creación del *no-lugar* en la obra de Smithson. En su caso son famosas y bien conocidas sus *espirales*, pero me pareció más interesante estudiar alguna de las obras en las que plasma una serie de reflexiones sobre el lugar y el no-lugar. En este caso vamos a analizar la obra *Non site, Oberhausen*, de la colección Flick, de 1968 (fig. 10).



Fig. 10. R. Smithson, *Nonsite, Oberhausen*, Colección Flick, 1968.

Para comentar esta obra y saber lo que pretende alcanzar el artista, creo necesario recordar lo propuesto por Tonia Raquejo: “1) Ambos dominios están presentes y ausentes al mismo tiempo. El no-lugar es la ausencia del lugar; pero en el lugar también hallamos ausencia, pues una parte del material ya no está allí, está llenando el contenedor que se expone en la galería. 2) Ambos son contenedores. El no-lugar es un contenedor, que a su vez está dentro de otro contenedor, la habitación. De la misma manera, el territorio del afuera donde se interviene es otro contenedor, pues se delimita con respecto a la totalidad del entorno. 3) Cosas en dos dimensiones y entres dimensiones se intercambian sus sitios, de tal manera que hay un cambio de escalas. Lo grande se convierte en pequeño, y lo pequeño en grande, como consecuencia de los medios a través de los cuales se presenta la obra”¹⁵. Estos tres puntos nos indican muy bien la dialéctica que establece Smithson entre espacios

¹⁵ Ver nota 11.

exteriores e interiores. Con sus obras abre la reflexión sobre cómo un espacio externo real se puede conceptualizar y llevar a un espacio interno. En esta obra concreta, dispone cinco cubos rectangulares en los que deposita elementos recogidos en el exterior. Esta organización se complementa al colocar en la pared varios planos donde se señala el lugar exacto donde se han recogido esos restos. La organización está pensada como un espejo. En el espejo de la localización concreta que aparece en los planos, se refleja el no-lugar de los cubos, que sólo recogen diversos restos de ese emplazamiento. También se establece ese contraste entre espacio abierto del lugar seleccionado y el espacio cerrado, primero de la sala y después de los cubos, en el que ubica el muestrario de esa selección de restos procedentes del lugar. Por tanto, esa sala, con esos contenedores, representa el lugar que aparece señalado en los mapas, y que se ejemplifica en los elementos de ese lugar originario que ahora se ubican en otro espacio completamente distinto, alcanzando así ese diálogo entre lugar y no-lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- Burke, E., *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza, 2005.
- Careri, F., *Walkscapes: el andar como práctica estética = walking as an aesthetic practice*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Grande, J.K., *Diálogos arte-naturaleza*, prólogo, Edward Lucie-Smith
Lanzarote: Fundación César Manrique, imp. 2005.
- Kastner, J., *Land Art y arte medio ambiental*,
Londres: Thames & Hudson, 2005.
- Lailach, M., *Land Art*, Madrid, Taschen, 2007.
- Maderuelo, J., (director), *Arte y Naturaleza*, actas del I Curso (4-8 septiembre, 1995),
Huesca, Diputación Provincial, 1996.
- Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Alberto Corazón, 2ª edición, 1974.
- Popper, F., *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy*, traducción de Eduardo Bajo, Madrid: Akal, D.L. 1989.
- Raquejo, T, *El Land Art como metáfora de la historia*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1995.
- Raquejo, T., *Land Art*, Madrid, Nerea, 1998.
- Richard Long: walking and marking*, Edinburgh: National Galleries of Scotland, cop. 2007.
- Roberts, J. L., *Mirror-travels: Robert Smithson and the history*, New Haven; London: Yale University Press, cop. 2004.
- Roger, A., *Breve tratado del paisaje*, traducción de Maysi Veuthey; edición de Javier Maderuelo, Madrid: Biblioteca Nueva, D.L. 2007.
- Tiberghien, G., *Land Art*, Paris: Éditions Carré, cop.1993.

--[Tufnell](#), B., *Land Art*, London: Tate Publishing, 2006.