

Entre la terra i el cel

Interactuant amb el cel





Aquesta primera etapa, “Interactuant amb el cel”, intenta recollir una sèrie d’actituds d’aprehensió del cel distant, descobrir els seus secrets, forçar-lo a manifestar el seu poder, o jugar-hi com a suport o teló de fons. En aquesta etapa, presidida per la visió de *Lightning Field* (figura 12) de l’artista nord-americà Walter De Maria, sempre ens envoltarà l’aura del sublim romàntic, de les obres llunyanes i gairebé inaccessibles o efímeres que només es coneixen mitjançant la fotografia. Aquesta etapa continua amb les referències, a *La Tempesta* de Giorgione (figura 13), *Stonehenge* (figura 15) i els nous observatoris com el de Robert Morris (figura 17) a Ljssel-Zuider Zee, Països Baixos, el *Roden Crater* de James Turrell, a Arizona, (figura 18) i *Star Axis* de Charles Ross, (figura 20) prop d’Albuquerque. Les següents escales passen per les posicions més lúdiques dels *Sun Tunnels* de Nancy Holt al desert de Utah (figura 22), i el remolí al cel, de Dennis Oppenheim (figura 24). L’etapa finalitza amb les creacions de l’*Sky Art* d’Otto Piene, com l’*Arc de Sant Martí* de la cloenda dels Jocs Olímpics de Munic del 1972 (figura 28). Totes aquestes obres són imatges de la contemporaneïtat on, entremig, s’hi colen de polissons obres com *La Tempesta* de Giorgione, amb una parella llunyana cinc-centista redescoberta pels romàntics en els seus enigmes i el cromlec de *Stonehenge*, ara un *ready made* sense les referències del seu temps.

Estic entre la gran majoria de les persones que no han trepitjat mai *Lightning Field*. La meua idea a l’hora de fer la tesi sempre ha estat que m’agradaria no parlar del que no hagi pogut veure... Nou Mèxic... tot i això un petit consol m’arriba de la mà dels que hi han estat, quan s’hi refeixen a través de les fotografies.

Lightning Field, (Camp de llampecs) de Walter De Maria (1969-1977), és un camp situat en una zona de tempestes elèctriques. La seva extensió és d’un quilòmetre per una milla, amb 400 parallamps, distribuïts de la següent manera: 25 pals en sentit est-oest i 16 pals en sentit nord-sud. Tots els pals acaben a la mateixa altura, independentment dels accidents del terreny, amb una referència d’alçada per cadascun d’uns 20 peus –uns 6,10 metres–. Els pals se situen a una distància de 66,99 metres l’un de l’altre. Els tubs tenen un diàmetre exterior de 5,08 cm i acaben amb unes punxes macisses d’acer inoxidable. Els fonaments estan calculats per resistir vents de cent deu milles per hora. El dia que hi ha tempesta, cel i terra es fonen de manera que un no sap on és el cel ni on és la terra.

En el treball d’investigació d’aquesta tesi, *Lightning Field* (figures 12) és un dels paradigmes del sublim contemporani, és “el sublim d’un cel atrapat”. Una obra inimaginable sense el seu cel, que fa servir el cel i que l’atrapa fins a donar-li el paper més important d’una representació no exempta de teatralitat¹. És una obra fascinant, que només coneixem a través de reproduccions i d’imatges fotogràfiques, absolutament controlades per l’autor, que evoquen el sublim de la grandesa, del terror i de la por,

1. W.A.L. Beeren. *Walter De Maria*. Catàleg d’exposició. Rotterdam: Museu Boymans-van Beuningen 1984, p. 8.

Figura 12.
Walter De Maria
Lightning Field
1969-1977

2. François Lyotard. "El sublim i l'avantguarda", *Artforum* 1984. Citat a Tonia Raquejo. *Land Art*. Madrid: Nerea, 1998, p. 15.

3. W.A.L. Beeren. *Walter De Maria*. Catàleg d'exposició. Rotterdam: Museu Boymans-van Beuningen 1984, p. 23. Article publicat anteriorment a *Museum-journaal*, núm. 2, 1981, pp. 90-91.

4. *Artforum* núm.18, 1980, p. 57. Cfr. Jeffery Kastner i Brian Wallis. *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon, 1998, pp. 232-233.

5. Colette Garraud. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. París: Flammarion, 1993, p. 114.



velles actituds romàntiques que, aquí, es representen clarament inserides en un programa interactiu entre el cel i la terra. A *Lightning Field* es planteja que, si bé el sublim romàntic es trobava en el més enllà, el sublim actual es troba en l'ara i en l'aquí².

Si aquest relat s'escriu d'aquí a uns anys, probablement començaria amb el procés d'aproximació ritual que Walter De Maria va idear per arribar a la seva obra *Lightning Field*. El lector interessat pot trobar el relat d'aquest recorregut al catàleg de la seva exposició a Rotterdam³.

L'aïllament és l'essència del *Land Art*, explica Walter De Maria, en una època com la nostra, en què gairebé tot sembla estar al nostre abast, *Lightning Field* és un lloc de difícil accés. Torna a ser com el que succeïa a finals del segle XIX, quan les meravelles del món tan sols es coneixien a través de fotografies o de gravats. Walter De Maria, en un text que acompanya una col·lecció de fotografies de l'obra, ens adverteix que ni les fotografies ni un conjunt de fotografies o qualsevol altra mena d'imatges representen del tot el *Lightning Field*. En una obra tan controlada per l'autor, en què és difícil que els visitants puguin veure els llamps, tot i que apareixen sempre a les fotografies, aquests esdevenen una part essencial, sinó de l'obra, sí, del coneixement que en puguem tenir. Walter De Maria, en el seu text, també parla d'alguns fets, dades, informacions, estadístiques i plantejaments referits a l'obra⁴, que tracten especialment dels mitjans tècnics utilitzats per a la realització de les fotografies.

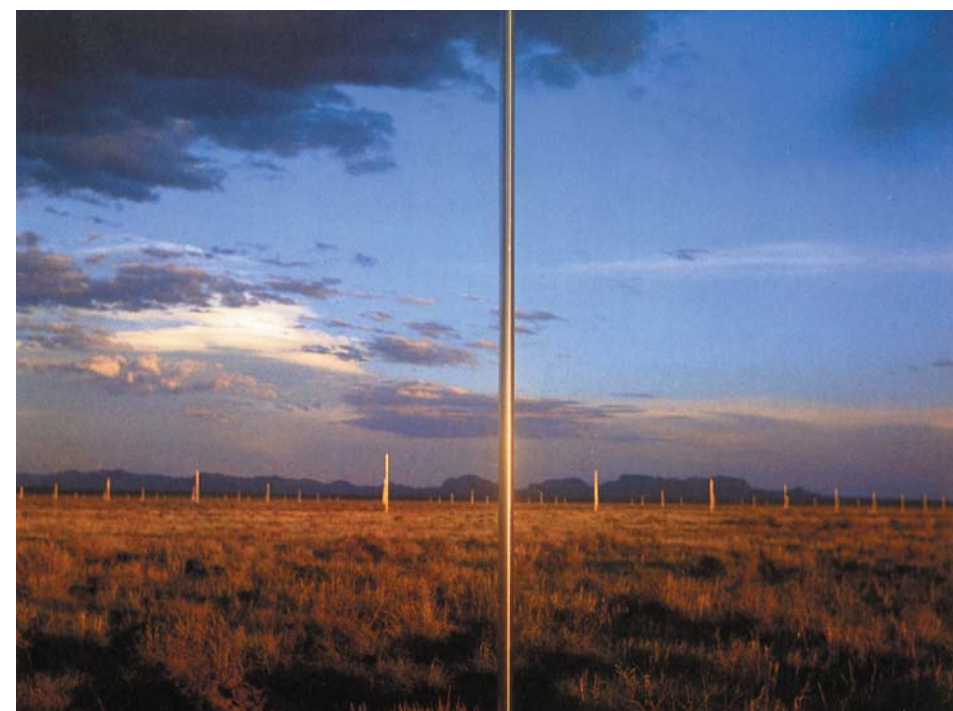


Figura 12.
Walter De Maria
Lightning Field
1969-1977

Davant d'un fet o d'un gest artístic tan desconcertant com *Lightning Field*, les actituds i les mirades, han estat molt divergents. Per a Jean-Marc Poinot, cadascú pot viure *Lightning Field* a la seva manera, però el visitant no descobrirà res de nou explicant la seva visita, ja que quan ens l'explica ell és a l'interior de l'obra. És per això que Beeren decideix no descriure el lloc, sinó alguns moments de la seva relació amb ell, com per exemple la visió del crepuscle, a l'hora de la llum bromosa, quan els pals d'acer esdevenen invisibles. És el moment en què és impossible de discernir el començament i la fi de la trama rigorosa dels parallamps, que componen *Lightning Field*, que es manifesta amb aparença caòtica. Però Beeren també descriu el moment de l'alba, quan la vegetació es torna, amb el gebre, de color gris argent i quan les punxes dels pals brillen sota l'efecte del gel o sota la llum de la lluna. Per Colette Garraud⁵ *Lightning Field* és una gegantina estructura d'espera, condicionada als capricis del cel que, en el seu silenci, es presenta desafiant les més arcaïques prohibicions.

Robert Hughes, el crític australià que ha esdevingut, a través dels seus escrits a la revista *Time*, una de les veus més crítiques sobre l'art dels Estats Units, ens explica que l'aprehensió del sublim a la natura ha estat un dels vells temes de l'art nord-americà i que aquest fet va revifar en la dècada dels anys 60, moment en què una nova visió secular del sublim va aparèixer en el moviment que s'ha anomenat *Land Art* o també *Earth Art*. Hughes també assenyala que els artistes, llavors joves, inevitablement influïts pel retòric i fictici sublim que envoltava l'expressionisme abstracte,

potser haurien estat portats a endinsar-se en els amplis espais d'Amèrica, per tal de provar-se, actuant-hi. Tot i ser crític vers aquest moviment, el seu llibre⁶ s'enquaderna amb una portada que reproduïx la coneguda icona de *Lightning Field* amb llamps sota un cel nocturn, una icona que encapçalarà la majoria dels textos dedicats al *Land Art*. Potser també per això, *Lightning Field* encapçala el nostre recorregut.

John Beardsley, per la seva banda, assenyala, en una crítica, el que ell anomena "autoritarisme" de Walter De Maria, és a dir, una enorme disparitat entre la realitat de l'escultura, que és modestament minimalista i la gran promoció que l'obra rep i la necessitat de cita prèvia per visitar-la, de signar una declaració on s'assumeixen els possibles riscos, que semblen més imaginaris que reals, d'anar al *Field*. El fet que no estigui permès arribar-hi directament, pretén inculcar un sentiment de por, que fa que l'espectador pensi que acabarà veient Déu al *Lightning Field*, fet que, no cal dir-ho, no succeeix⁷. No hi ha cap obra que pugui sobreviure a un clima d'expectació com aquest, acabarà dient Beardsley, però tot i això, les dues primeres pàgines del llibre que recull aquest comentari estan ocupades per una reproducció a doble pàgina de la cèlebre fotografia, encara que després evita d'incloure-la en la seva selecció d'obres. Des de la crítica tradicional de l'art –encapçalada en aquell moment per Allan Greensberg i els seus deixebles⁸– l'obra va ser criticada per la seva monumentalitat. Tal com assenyala Beeren, aquest és un aspecte essencial de l'obra de De Maria i explica que l'element teatral apareix sobretot, en la manera de presentar-la i que una fotografia dramàtica dels llamps a *Lightning Field* no és sinó teatre. L'obligació de firmar acceptant el risc d'accedir al camp on s'ha instal·lat aquesta mena de perillós parallamps també és part del drama ja que *Lightning Field* tan sols és un bosc tendre i misteriós de troncs d'acer en el terror d'un espai obert⁹.

Lightning Field podria interpretar-se també com la imatge de la formació d'un exèrcit de 400 monjos caputxins esperant el llamp en la "infininitat" de la natura. Però són sobretot les referències al sublim, a un nou sublim volgut, el que m'interessa emfasitzar ara, en tant que són la base de les crítiques positives de l'obra. De fet el mateix Beardsley, tan poc entusiasta de *Lightning Field*, recull en el seu llibre *Earthworks and Beyond*¹⁰ l'evolució de la caracterització del sublim en l'àrea anglosaxona, partint dels atributs del sublim romàntic, de 1927, de l'historiador de l'art Christopher Hussey. Uns atributs que estan basats en la lectura del llibre sobre el sublim d'Edmund Burke: *obscuritat*, tan física com intel·lectual; *energia*; *mancances*, com la foscor, la solitud i el silenci; la *dimensió*, tan vertical com horitzontal, que disminueixen l'escala relativa de l'observador humà; *infininitud*, que pot ser o bé literal, o bé induïda per les dues característiques finals del sublim: *successió* i *uniformitat*. Totes dues suggereixen una progressió il·limitada¹¹. Els set atributs de Christopher Hussey sobre el

sublim que recull Beardsley, podrien haver estat una font de prescripcions virtuals per al *Lightning Field* de Walter De Maria.

És probable, ens assenyala Beardsley, que De Maria intentés imitar el sublim romàntic, ja que es va preocupar de com utilitzar exactament els atributs definits per Hussey. El *Lightning Field* de Walter de Maria és *obscur*, tant en el sentit de la seva dificultat de percepció, especialment al migdia, com en el seu emplaçament remot i de difícil accés. La seva imatge central és *energia*, l'energia sovint letal del llamp. Les *mancances* de la solitud i del silenci són part integral de l'experiència de l'obra. És *gran*, tant en la seva dimensió com en l'emplaçament que utilitza i per tot arreu hi ha la *infininitud*. Els quatre-cents pals estan drets en *successió* estàtica, *uniforme* en l'alçada i en la distància que els separa i quan disminueixen en la distància creen la il·lusió d'una progressió sense fi, com els pals de telèfon o les travesses del tren.

Des d'aquesta tradició anglosaxona que recull l'herència d'Edmund Burke pot ser interessant veure l'opinió de Daniel Wheeler¹² quan assenyala, referint-se al *Lightning Field*, que Walter De Maria va combinar l'efímer del *Land Art* europeu amb el sublim, tant en l'escala com en la concepció dels *earthworks* americans. Aquí el material més important, ens explica, són les descàrregues dels llamps que es posen en joc pel lloc, un altiplà del desert de Nou Mèxic, conegut per la importància dels fenòmens elèctrics atmosfèrics. En un entorn de muntanyes, l'obra esdevé un pla que es torna molt més impressionant quan els núvols foscos i grans de la tempesta corren pel paisatge i l'envolten. Semblen sentir les barres d'alta energia d'acer polit, esmicolant-les en una ira ferotge, digna de les obres de Wagner, articulant les extensions sense traces de Nou Mèxic, amb unes descàrregues provocades de llamps, amb les quals Walter De Maria, ens assenyala Wheeler, crea una obra d'art que abasta el cel i la terra, tot i que no es molesten l'un a l'altre.

En aquest sentit *Lightning Field* esdevé una afirmació de la convicció de l'artista: que "l'invisible és real". *Lightning Field* familiaritza el visitant amb la possibilitat de pensar que la bellesa és, potser, l'únic refugi possible de la història del qual podem ser conscients o, dit d'una altra manera, que l'aprehensió de la realitat és, potser, l'única consciència possible de la vida, que no comporta la precaució repressiva dels errors del nostre temps. En aquest sentit, la bellesa és precisament el que *Lightning Field* fa palès, fins i tot quan dóna un ancoratge escultòric als nostres pitjors pressentiments del destí del món¹³.

En aquesta línia, Jackson, un analista del paisatge americà no especialment interessat en l'art, ens incita a reflexionar sobre el lloc que l'art ha anat ocupant en el món natural i el rol que podria tenir el paisatge en les

6. Robert Hughes. *American Visions, the Epic History of Art in America*. Londres: The Harvill Press, 1997, p. 570.

7. John Beardsley. "Art and Authoritarianism. Walter De Maria's *Lightning Field*", *October* núm. 16, Cambridge, Massachusetts, primavera 1981, pp. 35-38.

8. Jeffery Kastner i Brian Wallis. *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon, 1998, p. 26.

9. W.A.L. Beeren. *Walter De Maria*. Catàleg d'exposició. Rotterdam: Museu Boymans-van Beuningen 1984, pp. 8-9.

10. John Beardsley. *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*. Nova York. Abbeville Press, 1989, pp. 62-63.

11. Christopher Hussey. *The Picturesque*. Nova York i Londres: Putnam's, 1927; reimpressió Hamden, Conn.: Archon Books, 1967, pp. 58 i 59. Citat a John Beardsley. *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*. Nova York. Abbeville Press, 1989, p. 62.

12. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, p. 265.

13. Kenneth Baker. *Minimalism. Art of Circumstance*. Nova York: Abbeville Press, 1988, pp. 125 -127.

14. Gilles A. Tiberghien. *Nature, Art, Paysage*. París: Actes Sud. École Nationale Supérieure du Paysage. Centre du Paysage, 2001, p.11.

15. William Rubin. *Le primitivisme dans l'art du 20è siècle*, vol. 2. París: Flammarion, 1991, p. 660.

16. W.A.L. Beeren. *Walter De Maria*. Catàleg d'exposició. Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen 1988, p. 2.

17. Liliana Albertazzi. *Différentes Natures, visions de l'art contemporain*. Catàleg d'exposició. París: Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993, p. 103.

18. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, p. 265.

19. John E. Thornes. *John Constable's Skies*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999, p. 160

20. Alessandra Fregolent. *Giorgione. Il genio misterioso della luce e del colore*. Milà: Leonardo Arte, 2001, p. 70.

21. A Marcelin Pleynet. *Giorgione et les deux Vénus*. París: Maeght éditeur, 1991, pp. 11-14. L'autor ens planteja així la seva visió de la *Tempesta*: "He descobert l'obra de Giorgione amb motiu d'una estada a Venècia el setembre del 1962. Descobert... evidentment és una manera de parlar. L'obra està en aquesta ciutat des de sempre... Cap artista no està associat com Giorgione al geni de Venècia. I quin geni excepcional! Però tot és excepcional a Venècia... Penso amb Rimbaud "És el mar passejant amb el sol... Arribo en barca al museu de l'Acadèmia on la *Tempesta* s'exposa en una petita sala dedicada al segle XVI venecià. En un cop d'ull... el quadre s'imposa. Les altres pintures estan il·luminades, aquesta intriga en la seva pròpia llum: el llamp, la tempesta i la immobilitat... Participo d'un aïllament que em resulta familiar. Separada de totes les coses, com una illa és a la terra ferma, cap secret, cap misteri, l'escena es conclou per la seva pròpia iniciativa, per la seva pròpia il·luminació. Pintura que es completa en ella mateixa en la representació en ella mateixa... Una dona nua, asseguda a l'herba, les cames separades, mira el que no està dins del quadre... i m'he parat com, en la pintura, com l'home que la veu. La *Tempesta* s'imposa per la seva *maniera nuova*: el pensament, l'estil, la finesa d'esperit, la manera cromàtica de la

nostres societats contemporànies, en un sentit artístic, però també polític, social i econòmic, que mereix ser avaluat des d'una perspectiva històrica més àmplia¹⁴. *Lightning Field*, podria ser, segons Jackson, un exemple de *Land Art* contemporani. Potser un dia, ens diu, esdevindrà una font de curiositat i de perplexitat. D'aquí a alguns segles, el camp de parallamps potser serà oblidat pels turistes i esdevindrà un lloc completament integrat en el paisatge. Llavors, potser les tribus dels *navajos*, tot fent pasturar els seus ramats entre els parallamps, pensaran que aquests pals provenen d'un esdeveniment còsmic com el que ha posat en equilibri les roques de color fetge, sobre pedestals de fang groc a la regió del Chaco. En aquesta reflexió sobre el sentit de la tradició i la ruïna, Kirk Varnedoe¹⁵ assenyala que *Lightning Field* representa un sentiment del lloc, especialment a través de la relació que l'obra crea entre la terra i el cel, amb afinitats amb els llocs primitius i els sistemes religiosos que impliquen un culte a la natura. En aquesta mateixa etapa del camí hi haurà més aproximacions a aquesta concepció.

Lightning Field s'ha presentat com una obra en què l'artista sembla absent¹⁶ i s'ha arribat a comparar amb *Stonehenge* i amb altres elements que ens han arribat del passat. Però, en aquesta obra l'artista sí que hi és present, ja que *Lightning Field* és una obra que ha estat presentada per l'artista com una idea de la mesura i de l'escala, el que fa que sigui paradoxalment immaterial¹⁷, sota el lema de "l'invisible és real"¹⁸. Walter De Maria és un home amb una gran passió per la infinitud i la immaterialitat, per la natura i la matèria, que participa plenament en la nostra cultura tal com ho demostra el seu interès científic per la sociologia humana i la manera com ho aplica en les seves obres d'art.

En el llarg camí d'aquesta tesi, s'aniran plantejant paral·lelismes entre obres de la tradició i de la contemporaneïtat. És en aquesta primera etapa, quan apareix immediatament el primer, a través de l'associació entre *Lightning Field* de Walter De Maria i la *Tempesta* de Giorgione. La fotografia de *Lightning Field* i la de la *Tempesta* tenen, per mi, quelcom en comú difícil de transmetre. Potser és un reflex d'aquesta relació entre la tradició i la contemporaneïtat que veig com a rerefons d'aquesta tesi. A més de l'argument comú de la tempesta, aquestes dues obres potser comparteixen allò de "l'invisible és real" que Walter De Maria fa servir per qualificar *Lightning Field*. En entrar més a fons, veurem que comparteixen moltes més coses.

Mentre reflexionava sobre tot això recordava com John E. Thornes¹⁹ explica la facilitat que tenim avui de veure "el llamp" de la *Tempesta*, en un moment en què estem habituats a les imatges de les fotografies amb exposicions de llarga durada, mentre que Giorgione i els pintors de la seva època havien de recórrer a les seves experiències i a la imitació de les representacions d'altres.



Figura 13.
Giorgione
La Tempesta
1503-1505
Detall

presència manifesta que el temps d'un llampec, la deslliga del cel. Hiatus, interrupció, espai, orifici, esclatxa, tempesta... amb aquest quadre, el segle XVI comença abans que el segle XV no hagi acabat... El temps i l'edat em reserven aquesta sorpresa: de l'esclatxa del present en la representació. Aquest fruit de ser testimoni d'una interrupció! En la reconciliació del ser i del temps, és la *Tempesta* pels segles dels segles... La *Tempesta*, so, accent, atac, lligam, modulació, entonació, timbre... M'assabentaré que Giorgione era músic. La llegenda vol que hagués tingut una veu molt bonica. No és cert? Ell n'ha fet formes i colors... el vermell, el groc, el taronja, el groc, el verd, el blau, l'índigo, el violeta barrejats: quadre... quantitat de llums molestant la forma... prisma, fruit poliforme de la pintura que et produeix un nus a la gola... Verticalitat... rierol al centre... coloració vocal. La meua primera sensació em produeix un plaer difós sobre tota la superfície. De dreta a esquerra. De dalt a baix. "I tota la superfície amb mi! Eh? Tota la superfície! Amalgamada... Tots els ingredients de la superfície! Vivament! No li deixo res a la superfície! Li robo tot! Tot passa amb la travada d'un home i d'una dona... d'un viatger i un quadre. Cossos heterogenis. Trobada fortuïta: benestar, reflexos, radiacions, llum d'un llampec. M'agradaria parlar d'una poètica de la sorpresa o de la bellesa en tant que perpetua estupefacció... densitat de les trobades inesperades... com més estranyes són l'una de l'altre, més màgica és la llum que brota del seu contacte. L'altre, el quadre i com a quadre (la figura) desencadena l'esdeveniment. Esperat, fortuït, ens torba... desig confús, pensament confús, plaer confús... *inventio*, imatge. On sóc? Què significa aquest quadre? Haig d'aprendre-ho tot del meu disseny. Cada cop que vaig a Venècia, em retrobo davant d'aquesta pintura... He començat a escriure això... He començat a escriure sobre l'obra de Giorgione el 1972... pel meu plaer. Mai suficient... Constato amb alegria que aquest pensament emet signes acolorits. Aprendré amb ell... el sistema de gammes: marbre sobre l'aigua, formes pintades... i jo, aquesta lògica

Vaig veure el quadre de Giorgione, (figura 13) a Venècia, una tarda d'estiu, a la Gallerie dell'Accademia. És un quadre petit, miro després els llibres²⁰: 82 x 73 cm. El vaig descobrir en una sala fosca, sobre un cavallet de pintor. La relació amb *Lightning Field* hi era present. L'havia trobat, el sublim podia estar a casa meua, el sublim es manifestava també en una escala domèstica. *Lightning Field* i la *Tempesta* tenen en comú, aquella contradicció entre imatge i interpretació, o manca d'interpretació, la del cel de tempesta com a un lloc comú de trobada.

No crec que hagi de descriure les obres que presento, però, considero que abans de seguir és interessant acostar-nos a la descripció-impressió que, des la seva visió contemporània ens tramet Marcelin Pleynet²¹ de la *Tempesta* de Giorgione. Des del pensament europeu, Pleynet explica la seva impressió davant del quadre, quan el va veure per primera vegada el 1962, en un moment que era paral·lel al del procés que donaria lloc a *Lightning Field*.



Figura 13.
Giorgione
La Tempesta
1503-1505

singular de la retrobada de formes i colors. La sort està tirada: quadre, pensament, fortuna pintada. Ho constato un cop més. És com jo vull, només em concerneix a mi. Només m'importa a mi l'esdeveniment fortuït... Com podria no ser-ne l'autor?

22. Lionello Venturi. *Giorgione e il giorgionismo*. Milà: Ulrico Hoepli, editore, 1913, pp. 47-48.

23. Cfr. Reinhard Bentmann i Michael Müller. *La villa como arquitectura del poder*. Barcelona: Barral, 1975, (ed. original en alemany, 1970).

24. W.A.L. Beeren. *Walter De Maria*. Catàleg d'exposició. Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen 1988, p. 2.

25. Giulio Carlo Argan. *Renacimiento y Barroco: De Miguel Angel a Tiepòlo*. vol. II. Madrid: Akal, 1987, p. 118.

26. Els pintors del *Quattrocento* s'havien abalanzat literalment sobre la *veduta* en descobrir-la com a motiu idoni per meditar sobre la pintura: pintar una finestra amb paisatge és pintar la pintura. Si un motiu iconogràfic pogués convertir-se en símbol del panorama pictòric del segle XV seria sens dubte, aquell paisatge que apareix per una petita finestra en l'interior d'una cambra. Pels que pretenien una representació versemblant del món, la relació entre *exterior* i *interior* es va convertir en una necessitat de primer ordre i, així, les finestres obertes en una paret, a través de les quals s'obria un paisatge, diferenciat lumínicament i cromàtic de la resta de la composició van aflorar als quadres del *Quattrocento* com a tessel·les que, en conjunt, mostren una extraordinària voluntat de reflexió sobre la pròpia pintura. Per ventura les *vedute* no són —un record respectuós a Julian Gallego—, “quadres dins del quadre”. Cfr. Felipe V. Garín: “Desplazamiento por un Paisaje Imposible” a: *Los Paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993, p. 384.

27. Cfr. Salvatore Settis. *La “Tempesta” interpretada*. Torrejón de Ardoz (Madrid), 1990 (ed. original en italià 1978) i Mauro Lucco, *Giorgione*. París: Gallimard-Electa, 1997, p. 86. Aquests llibres fan referència a les interpretacions dels estudis més recents, segons

Els paral·lelismes entre *Lightning Field* i la *Tempesta* van, però, més enllà de la relació temàtica. Les dues obres corresponen a períodes on canvia radicalment la manera de mirar. Giorgione es presenta en la història en un moment en què es pretenia que la figura humana tingués un valor de mirall de l'ànima del pintor. Un moment en què se cercava la transformació de l'ambient inanimat en una fantasia animada, però també, l'alliberament tècnic sobre el domini de la línia, donant importància a la massa de color per tal de multiplicar els *sfumatos* sentimentals i fantàstics²². Era el moment en què començaria, en l'entorn de la Venècia de l'època de Giorgione, la recolonització del camp i la magnificació de l'agricultura com a fonament econòmic i ideològic d'un nou ordre social²³. Quan es va crear *Lightning Field*, en l'entorn de Walter De Maria, rellevant representant de la generació de l'era espacial i de la guerra del Vietnam, també, començava un nou ordre, marcat per la cultura de la tecnologia, del seu ús i pel debat sobre el consum dels recursos de la terra, així com l'interès en la sociologia de masses, és a dir, l'essència de la nostra realitat²⁴.

En el marc d'aquesta tesi però, la relació entre *Lightning Field* i la *Tempesta* no pot ser més que evident. La *Tempesta* és la imatge d'un instant, el que Argan ens assenyala com el del llamp que precedeix la tempesta. Argan ens invita a observar com és precisament aquesta relació profunda, vital i irracional, entre l'home i la natura el que constitueix la base d'aquesta pintura²⁵: “Entre les figures no hi ha acció ni diàleg, són dues presències unides per una situació de temps i de lloc, a l'espera del fenomen, unides en una relació molt més profunda, de coexistència i d'experiència comuna”. Aquesta és la poesia de Giorgione, una poesia on la referència a l'antiguitat mai és explícita, continua dient Argan. Sense aquestes dues figures, tot el paisatge s'enfosquiria, perdria el seu significat i es convertiria en una *veduta*²⁶, ja que la natura no revela mai els seus sentits profunds si no és a través de l'experiència i de la interpretació humana”.

Certament llargues disertacions²⁷ s'han arribat a escriure sobre l'objecte d'aquesta representació. Entenc, però, que des de l'òptica d'aquesta tesi, és aquesta, la d'Argan, la que ens aporta més, és la que ens fa que la *Tempesta* esdevingui cosina germana de *Lightning Field*, que és una nova visió de la natura des de la contemporaneïtat.

Lionello Venturi explica la *Tempesta* a partir d'una cita de Mallarmé, per qui un vers era un pretext per trencar el silenci. Aquí Venturi planteja que en comptes de “pretext” s'hauria de parlar de “necessitat”. Segons sembla, per primera vegada el paisatge on es mouen²⁸ els protagonistes del quadre, no constitueix exactament un “fons”, una *veduta*, sinó que és allà com l'autèntic assumpte del quadre. Ara, anem amb la mirada de les figures, cap a l'escena que ocupa la major part d'aquest petit quadre i ens adonarem que, a diferència dels seus predecessors, Giorgione no va dibuixar aïlladament les coses i els personatges per distribuir-los després en l'espai,

els quals les interpretacions de la *Tempesta* van des de Júpiter (Battisti, 1960), i a la trobada de Moisès (Calvesi, 1962), fins a Dionisos sobre les muralles de Tebes. Segons les Bacantes d'Euri-pides (Ricardo Morales, 1994), tot passa per una al·legoria de l'harmonia. Harmonia discòrdia concurs (Tschmelitsch, 1966), una al·legoria pastoral sobre la Fortuna, la Força i la Caritat (Wind, 1969), la llegenda de sant Teodor (De Grummond, 1972), Danae a l'illa de Serifos (Parronchi, 1976) o Adam i Eva amonestats pel Déu Pare (Sertis, 1978). Stedman Sheard (1985), Howard (1985) i Kaplan (1986), pensen pel contrari que es tracta d'una al·legoria de la guerra contra la Lliga de Cambra i d'una representació de la villa de Pàdua. Eugenio Battisti assenyala les dificultats sobre la interpretació de la *Tempesta*, basades generalment en personatges i es refereix a l'existència de quadres sense tema ja des de l'inici del *Cinquecento*, i afegeix la interpretació d'Arnaldo Ferriguto segons la qual la *Tempesta* seria una representació dels elements de l'Univers. Cfr. Arnaldo Ferriguto, *Almoró Barbaro, l'Alta Cultura del Settentrione d'Italia nel Quattrocento* (Venècia: R. Deputazione Veneta di Storia Patria, 1922); *Il significato della Tempesta di Giorgione*. Padua, 1922. Citats per Eugenio Battisti, *Rena-cimiento y Barroco*. Madrid: Ediciones Càtedra, 1990, pp. 106-107. En la mateixa línia per Dalí, aquest quadre –una reproducció del qual presidia la seva casa a Port Lligat, era el més incomprensible del món, segons. María Jaén a *El País Cataluña*, 25 de juliol del 1995, p. 20.

28. E.H. Gombrich. *Historia del Arte*. Barcelona: Ediciones Garriga, 1975, pp. 264-267.

29. Lionello Venturi. *Giorgione e il giorgionismo*. Milà: Ulrico Hoepli editore, 1913, pp. 12-13.

30. Vassari. *Opere IV*, 96. Citat a: Lionello Venturi. *El gusto de los primitivos*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 86.

31. Lionello Venturi. *Giorgione e il giorgionismo*. Milà: Ulrico Hoepli editore, 1913, pp. 78-81.

32. Francesco Colonna. *Hypnerotomachia Poliphili*. Venècia: Aldo Manuzzi, primera impressió 1499. Versió en castellà: Francesco Colonna, Pilar Pedraza (ed.). *El sueño de Polifilo*. Múrcia: Galería Librería Verba-Comisión de Cultura del Colegio

sinó que va considerar a la natura, la terra, els arbres, la llum, l'aire, els núvols, la tempesta i els éssers humans, com als ponts o les ciutats, com a un conjunt dins del paisatge. En certa manera, aquest va ser un pas endavant en un nou domini de la pintura, quasi de tanta transcendència com el de la invenció de la perspectiva. A partir d'aquest moment, la pintura ja era alguna cosa més que dibuix i color, era un art amb les seves lleis ocultes i els seus recursos propis. Davant les pintures de Giorgione, al Fondaco dei Tedeschi, Vassari, tot i ser pròxim en el temps a Giorgione, havia atribuït erròniament l'autoria de la *Tempesta*²⁹ als deixebles de Giorgione i confessava: “No he entès mai les pintures de Giorgione i per molt que he preguntat, no he arribat a trobar mai ningú que les entengui... ni se sap de ningú”³⁰. Naturalment, com que Giorgione no havia pintat “històries”, Vassari no era capaç d'entendre-les.

Giorgione apareix en un entorn, en què s'està creant un nou col·leccionisme fora de la pintura religiosa. La seva pintura representa dos móns, dos resultats que en llocs i temps diferents i per camins propis, segueixen la via de la creació fantàstica, en un estat d'ànim que era el de la crisi moral del seu temps³¹. Un d'aquests móns és el que havia obert la publicació a Venècia del *Hypnerotomachia Poliphili*³², poc abans de la realització de la pintura. Una Venècia que, segons John Ruskin, era: “Una ciutat de marbre. Què dic? Molt més, una ciutat daurada, pavimentada amb maragdes”³³. Amb Giorgione, havia començat la tardor veneciana³⁴. L'art italià començava a compartir, amb el nòrdic, una premissa bàsica que havia estat estranya en l'Edat Mitjana: a tots dos costats dels Alps havia aparegut, en l'art, una forma de contacte directe i personal entre l'home i el món visible³⁵, entre l'home i la natura. Uns objectius ben diferents dels de Leonardo da Vinci³⁶.

La *Tempesta* és, de les obres madures de Giorgione, la més individual i la més enigmàtica, on l'ambient espiritual és subtilment i penetrant pagà. Les figures de Giorgione no interpreten l'escena per a nosaltres. En pertànyer a la natura, esdevenen testimonis passius –gairebé víctimes– de la tempesta que està apunt d'engolir-les. Qui són? El títol que s'ha donat al quadre és una confessió de desorientació i malgrat tot no deixa d'ésser adient. L'única “acció” és la tempesta, l'escena és com un idil·li màgic, com un somni de bellesa pastoral que no trigarà a desaparèixer. Fins llavors, només els poetes havien sabut capturar aquest aire de somni nostàlgic que ara entrarà també a formar part del repertori de la pintura³⁷. Mitjançant el nou gènere de pintura que practicava, Giorgione era també un poeta del nou gènere venecià de la poesia que va sorgir a Venècia entre els finals del segle xv i començaments del xvi³⁸. El tema de la tempesta, però, no es correspon literalment a un text escrit, sinó que es fusiona amb la moda lírica de diferents fonts, literàries o visuals. La *Tempesta* és una escena poètica, nascuda de la seva lírica personal. És una reelaboració pròpia de fonts literàries i iconogràfiques diverses, fruit

d'una resposta emocional, que suscita diferents possibilitats de lectura d'un concepte complex. En aquest cas la intenció de Giorgione podria haver estat la d'il·lustrar l'harmonia com a trobada i fusió de l'oposat³⁹. Certament es podria dir el mateix de *Lightning Field*.

La *Tempesta*, tal com la veiem avui, no és una obra del segle xvi, sinó de l'esperit romàntic⁴⁰. El paisatge, el *paesetto* del que ens parla Marc'Antonio Michiel, neix a partir de la separació intel·lectual del camp i de la no dependència d'aquest, llavors el paisatge esdevé “una peça del país en la pintura”⁴¹. És a partir d'aquest moment que es pot parlar de la història del paisatge com a gènere pictòric, quan l'home descobreix que es pot treure un plaer estètic de la natura o sigui, quan no ha de treballar al camp. La *Tempesta* ja no és pels romàntics el quadre que s'havia atribuït a Giorgione segons el testimoni de Marc'Antonio Michiel⁴², és el sublim mateix, l'expressió d'una escena, on la tempesta és el subjecte de la pintura, on la natura és present més enllà dels mateixos personatges i on el cel representat del Veneto natal de Giorgione⁴³, només pot ser fruit de l'experiència de l'artista.

Si és difícil conèixer amb precisió les bases de la *Tempesta* més enllà del seu resultat final, és obvi que quan ens referim als elements de la prehistòria com *Stonehenge* (2900 a.C), qualsevol pretensió d'interpretació de l'obra ha de partir de bases completament contemporànies.

Es diu que els antics habitants de la Gàl·lia tenien por que el cel els caigués a sobre⁴⁴ i que els menhirs i altres monuments megalítics havien de ser les columnes de suport d'aquest cel que podia caure. Els menhirs eren, doncs, monuments que s'havien d'entendre interactuant amb el cel, però també eren elements essencials en una altra consideració: la mesura del temps.

La cultura megalítica que guarda relació amb la vertical, no va abastar cap període específic de temps i sempre tingué estretes relacions sagrades amb els monuments de pedra que es van difondre arreu del món. Per interpretar les cultures megalítiques, caldrà, doncs, un cert àmbit d'especulació, que es mantindrà viu entre nosaltres a partir de les idees, sovint contraposades que en tenim. La gent, que vivia entre el cel i la terra, amb pocs elements humans en l'entorn, havia de relacionar-se més estretament amb els fenòmens i les forces naturals que el que pot passar avui en dia en un planeta superpoblat. La gent estava pendent de l'entorn d'una manera que nosaltres ja hem perdut. Lògicament ja no ens relacionem amb la natura de la mateixa manera, però el restabliment d'una relació coherent entre natura i cultura, és un element crític en qualsevol idea progressista de futur⁴⁵, que trenca la nostra forma convencional d'aproximar-nos a les arts visuals. El nostre tema no són les imatges prehistòriques a l'art contemporani sinó les imatges prehistòriques i l'art contemporani.

de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1981.

33. Kenneth Clark. *La rebelión romántica*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, pp. 223-224.

34. “De l'esplendor pesat de la sonoritat de les estacions en què els fruits semblen concentrar la flama i de la calor del sol, on la seva púrpura translúcida amb prou feines defineix la seva llum i on la tarda és del color del coure”. Cfr. Elie Faure. *El Arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial 1991, pp. 194 i ss.

35. Erwin Panofsky. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 289.

36. “Si vols figurar convenientment la tempesta, considera i inscriu exactament els seus efectes, quan el vent escombra la superfície de la terra i del mar, emportant-se el que no resisteix la universal marea, per definir exactament l'huracà, primer faràs núvols dispersats i romputs, arrossegats pel curs del vent, acompanyats de tempestes de sorra... mostraràs els núvols que arrossegueu els vents impetuosos... l'aire mateix serà aterridor a causa de les sinistres tenebres fetes de pols, de bromes i de núvols espessos”, deia Leonardo da Vinci. Cfr. Hubert Damisch. *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*. París: Éditions du Seuil, 1972, p. 192.

37. H.W. Janson. *Historia General del Arte. Renacimiento y Barroco*. vol.III, Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 764.

38. Mauro Lucco. *Giorgione*. París: Gallimard-Electa, 1997, p. 86.

39. Alessandra Fregolent. *Giorgione. Il genio misterioso della luce e del colore*. Milà: Leonardo Arte, 2001, p. 71.

40. Giovanna Nepi explica el poc interès per l'obra que finalment va ser adquirida per l'estat italià el 1932. Cfr. Giovanna Nepi Scire i Sylvia Terino Pagden (eds.) *Giorgione*. Catàleg d'exposició. Viena-Milà: Skira, 2004, p. 192.

41. *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española*, edició de 1737. Citat per Francisco Calvo Serraller a: “Concepto e Historia de la Pintura de Paisaje”, *Los Paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993, p. 14.

42. El quadre havia estat vist per Michiel el 1528 a casa de Chabriel Vendramin i el descrivia com “El paesetto in tela cun la tempesta, cun la



Figura 14.
John Constable
Stonehenge
1836

El llibre, ja clàssic, de Lucy R. Lippard, *Overlay*, el propòsit del qual és “recordar la funció de l’art girant-se vers les èpoques i els llocs on l’art era inseparable de la vida”⁴⁶, n’ofereix les anàlisis essencials.

El sol, essencial per a la vida, va ser adorat per les cultures primitives, especialment les agrícoles, en un intent de lluitar contra el destí, relacionant-lo amb una existència transcendental. D’aquí que l’estructura de la planta circular de *Stonehenge*, quedés associada, amb una representació del cicle biològic de la vida i de la mort que es correspon, alhora, amb els estats femenins de fertilitat (associada al naixement) i estabilitat (associada a la mort i identificada amb la menstruació). En ambdós estats, la sang hi juga un paper determinant, que s’identifica amb la llum vermella crepuscular (mort-menstruació) o matinal (vida-naixement). Com a conseqüència la ubicació del circuit en relació al recorregut solar, aquest cicle biològic adquireix un caràcter transcendental, que ens remet alhora a una existència cíclica, marcada pels estats vida-mort-resurrecció, ja que l’astre, invariablement, neix, viu, mora i ressuscita cada dia. En aquest sentit tots els experts coincideixen en interpretar *Stonehenge* com un estrany mapa solar on es pot llegir el temps estel·lar, és a dir, la posició del planeta Terra en relació al sol. Al temps biològic vectorial s’hi superposa, així, un altre temps còsmic circular que assenyala la trajectòria del sol, el

disc que apareix en un lloc predominant de l’estructura megalítica a les hores de l’alba i del crepuscle dels solsticis d’estiu i d’hivern. El recorregut còsmic remet a un temps circular, on es desdibuixa la frontera entre el passat, el present i el futur, en incórrer l’astre cíclicament en la mateixa posició, prescindint de l’any, segle o era⁴⁷.

Probablement el que encara comuniquen els monuments prehistòrics de pedres és, senzillament la necessitat de comunicar-se de la gent i la necessitat d’una intermediació simbòlica que sempre ha estat el punt de trobada entre els seus constructors i els seus receptors. L’enigma de *Stonehenge* augmenta quan la informació sobre el seu ús com a observatori astronòmic, se sobreposa amb els suggeriments sobre la possibilitat d’altres usos i significats⁴⁸.

Els orígens de *Stonehenge* es remunten al neolític mitjà entorn de l’any 2.900 aC. i es calcula que les famoses pedres van ser erigides i utilitzades entre el 2.550 i el 1.600 aC. Ara, com llavors, el cromlec de *Stonehenge* no ha estat mai sol. De fet se situava al centre d’un complex immens de monuments, estructures i assentaments que cronològicament poden situar-se des del primer neolític a l’Edat del Ferro i es remunten finalment al mesolític de fa 10.000 anys⁴⁹. En realitat quan es tracta de la regió de *Stonehenge*, els fets i les teories no es poden separar gaire. Hi ha moltes coses que tan sols es poden suposar i molts fets han estat interpretats a partir de l’experiència. Gairebé cada any apareix alguna cosa nova, sigui com a resultat d’una recerca programada o bé per casualitat. *Stonehenge* i el seu entorn han estat un dels llocs arqueològics més estudiats del món i encara queda un ampli espai per a més excavacions, més teories i més fets.

El significat de les pedres era sempre un vincle, un lligam, amb els poders invisibles, ja fos la mateixa divinitat, el tòtem o els avantpassats. Les pedres eren l’estructura i el component dels grans monuments fets de la pròpia terra, focalitzant les relacions dels seus propis models magnètics cap a models que van des de les aigües subterrànies al sol, la lluna i les estrelles⁵⁰. “Invulnerables i irreductibles, les pedres esdevenen la imatge i el símbol de l’èsser” ens diu Mircea Eliade⁵¹. La pedra sempre ha tingut un significat cultural especial, des de les col·leccions de pedres recollides a les passejades o a la platja, fins a les que s’alcen a la vora dels camins, en els edificis comuns o en l’arquitectura més majestuosa. La pedra dona un sentit de seguretat, la pedra és monumental, adaptable i pot ser esculpida, com la pedra de *Stonehenge*⁵².

Gerald Hawkins constata que *Stonehenge* va servir de calendari i que és un conjunt astronòmic complex. És a partir del cicle de 19 anys de què parla Diodor de Sicília i que apareix en certs calendaris antics, que Hawkins descobreix que un eclipsi de lluna o de sol tenia lloc en el moment en què

cingana et soldato”. Cfr. Lionello Venturi. *Giorgione e il giorgionismo*. Milà: Ulrico Hoepli editore, 1913, pp. 28-30.

43. En l’anàlisi de la *Tempesta*, Venturi afirma que Giorgione tenia clar en l’esperit un efecte natural del cel de l’estiu que, a Venècia, assoleix un caràcter ben particular: tot just quan es pon el sol, hi ha una claror neta a ponent mentre que a Orient, els núvols es sobrecarreguen i assoleixen una coloració d’un verd-blau intensíssims i amenaçador, i les façanes de les cases que miren a ponent, s’acolorixen de llums d’argent amb reflexes de punts blaus i roses i el conjunt té una delicadesa gairebé tímida, davant la massa blava àmplia i potent, mentre que sobre la terra hi ha un contrast continu, en què les parts il·luminades assumeixen la delicadesa dels colors de les cases, i les parts a l’ombra accentuen la foscor del núvol. Cfr. Lionello Venturi. *Giorgione e il giorgionismo*. Milà: Ulrico Hoepli editore, 1913, p. 82.

44. Jean-Pierre Verdet. *El cielo, ¿caos o armonía?*. Madrid: Aguilar, 1989, p. 27.

45. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, p. 12.

46. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, op cit. p. 4. Veure també el llibre clàssic d’Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, que cita Smithson. Citats a: Gilles A. Tiberghien: *Land Art*. Paris: Éditions Carré, 1993, p. 225.

47. Tonia Raquejo. *Land Art*. Madrid: Nerea 1998, p. 40.

48. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, pp. 4-8.

49. David Souden. *Stonehenge. Un paesaggio di pietre e di misteri*. Milà: Corbaccio, 1998, p. 10.

50. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, p. 16.

51. Mircea Eliade. *The Forge and the Crucible*. Nova York: Horper & Bros., 1962, p. 44.

52. David Souden. *Stonehenge. Un paesaggio di pietre e di misteri*. Milà: Corbaccio, 1998, p. 8.



la lluna plena, pròxima al solstici d'hivern, s'aixecava per sobre de la *Heal Stone* de *Stonehenge* i que, quasi cada 19 anys, la lluna estava pràcticament en el mateix lloc⁵³.

Així doncs, el cromlec de *Stonehenge*, amb els seus dos cercles concèntrics de menhirs, el del tancament arquitravat i altres dues alineacions centrals en forma de ferradura, constituïdes exteriorment per cinc trílits de gairebé set metres d'alçada, devia ser probablement, un lloc sagrat destinat al culte solar, culte que probablement podria estar relacionat amb pràctiques funeràries⁵⁴. El cromlec de *Stonehenge* és considerat un dels observatoris més antics de la terra i quan l'eix central del conjunt de trílits, coincideix amb el bloc de pedra, extern al cromlec que indica la sortida del sol, a l'equinocci de primavera, a mitjans de juny, el cromlec esdevé un dels espectacles més bonics de la seva història⁵⁵.

Stonehenge no té res d'admirable pel que fa a la seva disposició i a l'ornament, però aquelles enormes masses rústiques de pedra, erigides en un extrem, col·locades les unes a sobre de les altres, fixen l'atenció de qual-sevol, sobretot quan ens imaginem la immensa força que s'ha hagut de necessitar per a una obra com aquesta. La rudesia de l'obra s'incrementa per la seva grandiositat i exclou la idea d'art i la dimensió de la destresa, produint un altre tipus d'efecte⁵⁶. Com a conseqüència del gust recent per les cultures primitives, *Stonehenge* s'integra en el sublim romàntic, inspirant moltes de les concepcions artístiques contemporànies no mancades ni de força ni de profunditat.

Què hi pinta *Stonehenge* en el temps de la conquesta espacial?⁵⁷ es podria preguntar qui tracti aquests temes des d'una apreciació contemporània. Però són molts els que l'inclouen en les seves reflexions sobre els *Earthworks* dels anys 70 del segle xx. Per exemple John Beardsley, que comença el seu llibre amb una fotografia de *Stonehenge*⁵⁸ assenyalant que: "tot i que el seu objecte precís roman en el misteri, molts pensen que ha tingut tant funcions religioses com astronòmiques". També, en el llibre de Geoffrey i Susan Jellicoe⁵⁹, el manual sobre paisatge amb més difusió en l'àmbit internacional des de la seva primera edició el 1975, les imatges de *Stonehenge* ocupen l'inici i el final del text.

Que el fil conductor del Romanticisme, la tempesta i el sublim, relaciona totes les obres d'aquesta primera etapa és clar, sobretot davant de la representació de *Stonehenge* per John Constable (1835), derivada d'un dibuix de camp del propi Constable, fet inicialment al lloc (figura 14). Constable es guia pels seus esbossos d'aquarel·les i en la pintura, més de la meitat de la composició és cel i energia, força, massa i conflicte amb el cel, el cel que és, segons el propi Constable, "la nota clau, l'òrgan principal del sentiment"⁶⁰. En aquesta pintura, les pedres queden reduïdes, per l'espai que les envolta –com en les ruïnes que apareixen a *La Tempesta* de Giorgione,

Figura 15.
Stonehenge
2.900 aC aprox.

Figura 16.
Stonehenge
2.900 aC aprox.

53. Myriam Philibert. *Stonehenge et son secret*. Mònaco: Editions du Rocher, 1994.

54. Joan Sureda. "Edad Media, Bizancio e Islam" a *Historia General del Arte*. Barcelona: Planeta, 1989, vol. III, p. 11.

55. Christopher Chippindale. *Stonehenge en el umbral de la historia*. Barcelona: Ediciones Destino, 1989, p. 322.

56. Edmund Burke. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1987, pp. 57-58.

57. William Rubin. *Le Primitivisme dans l'art du XXème siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris: Flammarion, 1991, p. 665.

58. John Beardsley. *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*. Nova York, Londres, París: Abbeville Press, 1989, p. 6.

59. Geoffrey i Susan Jellicoe. *The Landscape of Man. Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day*. Londres: Thames and Hudson 1989, il·lustracions 8, p. 17 i 661, p. 356.

60. David Souden. *Stonehenge. Un paesaggio di pietre e di misteri*. Milà: Corbaccio 1998, p. 144.

61. Christopher Chippindale. *Stonehenge. En el umbral de la historia*. Barcelona: Destino, 1989, pp. 112-113.

62. William Vaughan. *John Constable*. Londres: Tate Publishing, 2002, pp. 67-68.

63. Robert Smithson, entrevista per P.A. Norvell, l'abril de 1969. Citat a: Lucy R. Lippard. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley, Los Angeles i Londres: University of California Press, 1997, p. 90.

64. Kirk Varnedoe. "Explorations contemporaines" a: William Rubin. *Le primitisme dans l'art du 20e siècle*, vol II, París: Flammarion, 1991, p. 667.

65. Tonia Raquejo. *Land Art*. Madrid: Nerea 1998, p. 39.

66. "Some notes on the Phenomenology of Making". *A Artforum*, abril de 1970, Morris declarava que cercava de provocar una experiència interactiva entre el cos i el món. Els termes d'aquesta interacció serien tan temporals com espacials per revelar "que l'existència és un procés, i que l'art, ell mateix, és una forma de comportament". Citat a: Gilles A Tiberghien. *Land Art*. París: Éditions Carré, 1993, p. 77.

67. Liliana Albertazzi. *Différentes Natures, visions de l'art contemporain*. Catàleg d'exposició. París: Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993, pp. 161-162.

al cap i a la fi com les ruïnes de l'*Hypnerotomachia Poliphili* – i comencen a trobar-se solitàries i disminuïdes al mig de la tempesta. En la seva immensitat, es podria dir que queden desdibuixades per un cel dominant⁶¹. En aquesta pintura, Constable plantejava que el temps de tempesta era l'adient per representar un lloc que va ser gloriós i que ha estat destruït, premisses que també són presents en les seves aquarel·les sobre *Stonehenge*⁶², que, d'altra banda, si ens hi fixem bé, a la nova *Tempesta* de Constable tampoc hi manca el pastor.

Stonehenge ha esdevingut un paradigma per a noves interpretacions contemporànies d'aquesta antiga interrelació entre el cel i la terra. Un bon exemple podria ser *Observatory* (1977) de Robert Morris (figura 17). Robert Morris deia que el futur no existeix, que si existeix és obsolet, que el futur sempre va enrere. Segons ell, el nostre futur tendeix a ser prehistòric⁶³. Aquesta actitud i altres de semblants es van plantejar a l'entorn dels observatoris que es van crear, en els anys 70 i que veurem tot seguit. Tots eren treballs paral·lels de reinterpretació d'obres com *Stonehenge*. Els observatoris personals sobre les alineacions dels astres van esdevenir a finals d'aquests anys, estratègies força familiars. El millor que es va fer dins d'aquest corrent anava més enllà d'un simple exotisme druídic de la forma i encarava, des d'un angle més agut, les alineacions dels llocs primitius. Aquestes obres tenien com a preocupació estimular una experiència en què el sentit de l'orientació es barreja amb l'experiència del lloc físic, convertint en més humà i més immediat el sentiment que l'espectador experimenta de la seva situació en un mapa de dimensions espacials i temporals ampliades. L'assimilació d'aquests objectius, podia permetre conservar, entre tots els lligams d'antecedents primitius, tan sols els més generals i els més profunds i d'anar més enllà⁶⁴.

El *Land Art* insistia en la superposició entre passat i present. A part de situar l'obra en els mateixos espais que ho feren els nostres avantpassats en el Paleolític i el Neolític, alguns artistes del *Land Art* van voler situar la seva obra en un temps fora de la història que els permetés jugar amb les fronteres de l'abans, l'ara i el després. Robert Morris, per exemple, en el cercle exterior del seu *Observatory*, assenyala els llocs per on passen els raigs de llum en els equinoccis, mitjançant quatre espais en forma de triangles. Amb això, el seu espai circular, de clares reminiscències neolítiques, queda marcat pel recorregut cíclic solar sempitern i repetitiu, de manera que espai i temps queden intrínsecament associats a una invariabilitat infinita⁶⁵.

Tots els artistes del *Land Art* han reflexionat sobre la Gestalt i la fenomenologia de la percepció. Però sens dubte ningú millor que Robert Morris, l'*Observatory* del qual requereix, per part de l'espectador, una exploració espacial i temporal, que li ha de permetre poder elaborar una imatge mental i coherent de l'objecte⁶⁶. Robert Morris considera la història com a una



finestra que s'obre sobre el present i que entrellaça referències històriques amb el seu llenguatge contemporani. En aquest món en ruïna, l'artista té un rol nou, segons Morris. En adoptar una posició política tan ben definida, Morris volia evitar qualsevol noció de formalisme i d'idealisme espiritual en el seu procés artístic i va encoratjar als artistes del *Land Art* a cultivar la noció ecològica, més que imposar unes estructures abstractes sobre els llocs. A través de les seves construccions a l'exterior, Morris cercava una mena de comunicació íntima i discreta amb el lloc, tot oferint, amb les seves obres, noves possibilitats de comunicació física amb el món⁶⁷.

L'*Observatory* de Robert Morris va ser construït per primera vegada a l'exterior de l'exposició d'escultures de Sonsbeek i destruït poc després, però el 1977 va ser reconstruït a un altre indret d'Holanda. Tal com va ser reconstruït, *Observatory* consta de dos anells concèntrics de terra amb un diàmetre exterior d'uns 90 metres. L'anell interior, d'uns 2.75 metres d'alçada i 24 metres de diàmetre està fet de terra apilada contra un pal planxat de fusta. La circumferència exterior consisteix en tres bancals i dos canals. L'entrada a l'obra es configura per un pas tallat en forma de

Figura 17.
Robert Morris
Observatory
1977

Figura 18.
James Turrell
Roden Crater

Figura 19.
James Turrell
Roden Crater 1992
Dibuix a la cera
101 x 148,5 cm

68. John Beardsley. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. Nova York: Abbeville Press, 1989, p. 26.

69. Edward Fry. "Introduction" a: *Robert Morris /Projects*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1974. Citat a: Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, p. 110.

70. Gilles A Tiberghien. *Land Art*. París: Éditions Carré, 1993, p. 157.

71. Edward Fry. "Introduction" a: *Robert Morris/Projects*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1974, s.p. Citat a: Gilles A. Tiberghien. *Land Art*. París: Éditions Carré, 1993, p. 226.

72. Tonia Raquejo. *Land Art*. Madrid: Nerea, 1998, p. 41.

73. Gilles A. Tiberghien. *Land Art*. París: Éditions Carré, 1993, p. 226.

74. Craig Adcock. *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley, Los Angeles i Oxford: University of California Press, 1990, p. 159.

75. Robert Rosenblum. "Towards a Definition of New Art", a: Andreas Papadakis, et alt. *New Art. An International Survey*. Londres: Academy Editions, 1991, p. 48.

76. Jan Butterfield. *The Art of Light + Space*. Nova York: Abbeville, 1993, p. 84.

77. James Turrell, entrevistat per Julia Brown a Julia Brown, (ed.). *Occluded Front, James Turrell*. Catàleg d'exposició. Los Angeles: Museum of Contemporary Art i The Lapis Press, 1985, p. 31.

78. James Turrell. *Mapping Spaces, a: Topological Survey of the Work by James Turrell*. Nova York: Peter Blum, 1987. Citat a: *Air Mass. James Turrell*. Catàleg d'exposició. Londres: The South Bank Center, 1993, p. 61.

triangle, en la bancada que mira cap a l'oest i un camí porta des d'aquest punt cap a una obertura del tancat central⁶⁸.

Observatory representa la fusió i la confrontació entre la ciència arcaica i la moderna i sofisticada teoria de la percepció⁶⁹. Però, aquesta obra difereix de tota mena d'art contemporani, ja que la seva estructura estètica fa que sigui ben diferent de la majoria de les obres del *Land Art*. Fins i tot, a l'hora de definir-lo en el seu llibre sobre *Land Art*, Gilles A. Tiberghien⁷⁰ diu: "Només trobo una manera adequada de designar aquesta obra: una mena de complex pròxim a l'arquitectura. Aquesta definició seria una aproximació, però sona molt malament, segurament és un *Earthwork*".

La "veritable funció d'*Observatory* és la negació simbòlica de l'acumulació del saber històric i científic a través de l'elecció feta per Morris, un model que reconeixem com a prehistòric"⁷¹. *Observatory* marca un temps cíclic fora de l'avenir històric, que permet a l'individu qüestionar-se la idea de progrés i avançar, com l'única direcció que el pot portar cap al futur⁷². Una observació d'aquesta mena és vàlida sens dubte també per a totes les obres contemporànies que evoquen observatoris celestes, com les de Nancy Holt, James Turrell o Charles Ross⁷³.

Ara, una vegada més, de la mà de Robert Rosenblum, el nostre guia en aquest recorregut, ens acostem al *Roden Crater* de James Turrell (figura 18) un projecte dins del cràter d'un volcà, que està realitzant des del 1991. És un altre *Observatory*, en què James Turrell té previst que l'arribada al lloc sigui una part important de l'obra⁷⁴ i on, com ens ha dit el propi Rosenblum⁷⁵, ens trobarem, "amb el *Monjo Caputxí* de Caspar David Friedrich, tot sol mirant l'univers i el cel de nit", en un paratge d'escòria i cendra volcànica, on un antic volcà és el punt de referència.

L'actitud de James Turrell, difereix, però, de la de Robert Morris, ja que, referint-se al seu projecte, precisarà que per ell la terra és simplement el seu material, no la base. En un cert sentit, en la seva obra, la terra juga el paper de la tela en la pintura o dels carbons en el dibuix. "El meu tema és concretament el cel"⁷⁶ –explica– i sobre aquesta base estic construint espais que es relacionen amb els esdeveniments del cel, espais que seran sensibles a la llum de les estrelles⁷⁷. La llum, continua dient, és una substància poderosa, tenim una connexió primària amb ella. M'agrada treballar amb la llum per tal de sentir-la físicament, per sentir la seva presència que habita l'espai, m'agrada sentir això només amb els ulls. El meu desig és establir una situació que et porti i et deixi veure aquesta presència que esdevindrà la teva pròpia experiència. No tracta de treure't de la natura, sinó de posar-t'hi en contacte⁷⁸. Estic fent això al *Roden Crater*.

El *Roden Crater* és un con de cendra extingit, un d'entre els centenars de cràters, de la zona volcànica de Sant Francisco, que ha estat adormit des



79. E.C. Krupp. *A Sky for All Seasons in Search of Ancient Astronomies*. Nova York: Garden City, Doubleday, 1977, p. 161.

80. Craig Adcock. *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley, Los Angeles i Oxford: University of California Press, 1990, p. 159.

81. Mark Stevens. "Turrell's 'Celestial Vault'" a: *Newsweek* 10 de febrer del 1986, p. 70. Citat a: Jan Butterfield. *The Art of Light + Space*. Nova York: Abbeville, 1993, p. 87.

82. Alessandra Ponte. "La casa de llum i l'entropia: habitar el desert americà", a: AA. VV. *Natures. Una travessa per l'art contemporani*. Barcelona: Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, pp. 109-110.

83. James Turrell. Citat per Jane Livingston a Maurice Tuchman ed. *Art & Technology: A Report on the Art & Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*. Catàleg d'exposició. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; Nova York: Viking Press, 1971, p. 140.

84. Kirk Varnedoe. "Explorations contemporaines" a William Rubin. *Le primitisme dans l'art du 20e siècle*, vol II, París: Flammarion, 1991, p. 667.

de mitjans-finals del Pleistocè. En el projecte del *Roden Crater* es pretén conjugar el potent paisatge del voltant del cràter amb la bellesa del cel. Des d'un punt de vista artístic, d'entre els fenòmens específics que volia reinterpretar James Turrell, hi havia la volta del cel i la seva contrapartida amb la il·lusió d'una terra còncava, fenomen que des de l'aire s'evidencia d'una manera molt més clara. En el *Roden Crater*, després de la posta del sol, el cel esdevé invisible i cobreix un espai ple d'estrelles. Al llarg del dia, les cambres projectades en el cràter esdevenen observatoris visuals que durant les diferents estacions permeten observar els objectes del cel. Cadascuna de les cambres s'ha dissenyat en relació a un dels punts cardinals: nord, sud, est i oest i el sol i la lluna estableixen les primeres condicions de frontera per a les qualitats visuals que anticiparan aquestes cambres, però la llum molt més subtil de les estrelles i dels planetes també hi col·laborarà. Als espais est i oest la llum més dramàtica és la de l'aurora i la de la posta del sol. Però als espais del nord i del sud, la llum té més contrastos, en un àmbit de lluminositat que abasta des de la intensitat plena del migdia solar fins a la virtual imperceptibilitat de la llum subtil dels objectes del cel com l'estrella Polar o el planeta Júpiter⁷⁹.

El seu simbolisme es generalitza a través de les interconnexions entre la llum, l'espai i el temps⁸⁰. James Turrell evoca les religions antigues del culte a les estrelles, i tot i que no es refereix a cap tradició en especial, fa al·lusions a geometries màgiques, amb total respecte a l'astrofísica, l'aeronàutica i a la psicologia contemporània, amb la seva acostumada total i maniàtica precisió. La meravellosa situació remota de l'obra és la més indicada i no perquè Turrell hagi estat un sant boig, sinó perquè, com ell ens diu, "una llum espiritual, en aquesta societat, es veu millor des de la mirada"⁸¹. Però tot i l'indubtable rerefons religiós de la seva obra, derivat de les creences quàqueres de la seva família, James Turrell s'estima més referir la seva obra a la d'Ad Reinhardt, Mark Rothko i Yves Klein. A *Roden Crater*, Turrell ens parla d'espais dins d'un espai, no necessàriament delimitats per formacions de núvols, tempestes o coses així, sinó delimitats per les qualitats de la llum, per la seva pròpia mirada i per la naturalesa de l'aire en certes zones⁸². Es tracta d'una arquitectura a mig camí entre el temps geològic i el temps astronòmic. Qui hagi tingut l'oportunitat de percebre directament l'obra de Turrell entendrà millor la referència als núvols i a les tempestes. Turrell no necessita aquests elements per aproximar-se a una nova visió del sublim, com tampoc els necessitava Caspar David Friedrich.

Turrell ens explica que a finals de l'any 1969 va visitar el campus de la Universitat de Califòrnia a Los Angeles per veure un conjunt de roques que tot just s'acabaven de portar a la Terra des de la Lluna. Quasi ningú hi manifestava un gran interès, però va arribar un grup de japonesos i quedaren extasiats. Turrell va interpretar que ells sí que podien veure l'univers a les roques i és dins d'aquest context que parla de fer servir mitjans tecnològics per intensificar la percepció⁸³.



En el projecte *Roden Crater* de James Turrell a Arizona s'està modelant el conjunt del cràter per formar un camp visual uniforme, lliure de tot obstacle i per obrir-lo al cel, d'una manera comparable amb la regularitat d'una aresta circular afilada com la d'una navalla. En aquesta obra, els postulats essencials de fusió entre la terra i el cel -així com entre la percepció sensorial de l'individu i una consciència global de l'espiritual- s'estan reformulant amb mitjans moderns, no imitatius, per recrear, amb tanta o més força, el sentiment primitiu d'un terror sagrat que t'encongeix com a persona per resituar-te en l'univers. William Rubin ens parla de com a partir d'aquestes actituds diferents, sobre els sistemes d'alineació, es pot començar a discernir una ambivalència fonamental en el concepte del primitiu. Efectivament, els artistes contemporanis han rendit homenatge a les formes de les construccions prehistòriques, que aparentment, havien estat edificades en una escala massa impersonal o massa matemàticament determinada, com per poder seduir als primers artistes del Moviment Modern⁸⁴.

Turrell diu que molts dels que veuen el *Roden Crater* fan comentaris sobre *Stonehenge*, però, segons ell, en realitat el cràter és més pròxim a les ruï-

Figura 20.
Charles Ross
Star Axis
1971

nes de *Newgrange*. *Stonehenge* diu, és una escultura puntual: et pares i els esdeveniments se succeeixen, és una escultura que assenyala els esdeveniments del cel. A *Newgrange* però, quan hi ha un esdeveniment de llum al cel, n'hi ha un altre a l'espai, com la cambra fosca, que accentua aquest esdeveniment o que fa possible veure'l. Llavors, esdevé un espai que s'hi veu per si mateix, un espai comparable al de la gent que mira la realitat a través de la cova de Plató⁸⁵. James Turrell és molt clar quan parla sobre la inseparabilitat entre humanitat i natura quan diu: "No hi ha cap mena de natura a la qual puguis entrar, és tan sols a través de l'art que ho podem fer i que podem ser conscients d'aquesta relació"⁸⁶.

Les obres projectades per James Turrell, com el *Roden Crater* i per Charles Ross, com *Star Axis*, que veurem tot seguit, poden tenir com a resultat desvetllar la insignificança mortal de la humanitat en relació a l'escala infinita i a la durada temporal del cel⁸⁷.

El treball de Charles Ross, encara que molt diferent, és comparable en certa manera al de Nancy Holt, la nostra pròxima escala del viatge. El tema de l'obra de Charles Ross és la llum, de la mateixa manera que en la de James Turrell. Utilitzant la llum del sol i la de les estrelles com a font d'inspiració, l'obra de Charles Ross manifesta experiències dels colors bàsics del sol i de la geometria de les estrelles de manera escultòrica. L'enorme obra de cel i terra *Star Axis*⁸⁸, que encara no està acabada, ha de ser, segons ell, "ahora una escultura i un observatori de l'ull nu", un observatori que pretén arrossegarnos vers el més profund de l'univers còsmic en termes d'espai i de temps⁸⁹.

Abans de decidir-se per l'escultura, Charles Ross va estudiar matemàtiques i física a la Universitat de Califòrnia a Berkeley⁹⁰. Es podria dir que, la seva obra més aviat se situa en la ciència ficció⁹¹. Ross va projectar i començar a construir *Star Axis* el 1971, una obra que ara està a punt de finalitzar. *Star Axis* (figura 20) se situa sobre un altiplà, a 100 milles a l'est d'Albuquerque i té com a finalitat atrapar les relacions entre la Terra i l'estrella Polar -el nord celeste que canvia periòdicament en funció de la precisió dels equinoccis-. La intenció de Ross amb *Star Axis* és la de fer sensibles diferents menes de temps determinades pel moviment de la Terra. A *Star Axis* el temps s'expressarà de manera menys antropocèntrica, menys automàtica, de manera que estarem directament confrontats a uns cicles, quina durada i permanència no tenen cap mesura comuna amb la nostra existència. La finalitat de *Star Axis* és crear un lloc on l'individu pugui tenir l'experiència dels moviments de l'univers a escala humana. Així doncs, *Star Axis* és ahora una escultura, un observatori i un teatre, que proposa una síntesi, entre l'art i la ciència⁹².

Es pot comprendre la temptació, per part de certs artistes que han treballat amb l'experiència dels deserts americans, de suspendre el seu art entre

el cel i la Terra, en la llum, trobant ordre i mesura en el moviment del sol i de les estrelles. Aquesta temptació "eternitària" correspon al plaer contemplatiu que ens procuren els observatoris naturals, com el *Roden Crater* de Turrell, o bé els construïts sobre un terreny perfectament pla, com l'*Observatory* de Morris que ja hem vist. El viatge celeste que ens proposa Charles Ross amb *Star Axis*, és comparable a la baixada a les profunditats de la Terra i de la nostra consciència, simbolitzada pel laberint⁹³. Tot l'art de Charles Ross és un intent d'atenuar el xoc de la seva "trobadà" amb les estrelles⁹⁴.

Els observatoris ens remetent a la immensitat del cel així com a l'alterança de les estacions. Quan Smithson filma el sol presoner en el cor de la *Spyral Jetty*, quan Walter De Maria capta la tempesta elèctrica o quan Robert Morris erigeix sobre un polder una variant moderna i profana dels antics temples solars, més enllà del "paisatge", en el sentit europeu una mica intimista del terme, l'interès de tots ells és que l'obra ha de lligar-se de manera funcional amb la natura, percebuda en tota una altra escala, als capricis de l'atmosfera terrestre, al cosmos i als seus moviments immutables. El fet que això sigui característic de l'art americà es confirma amb les obres de James Turrell i de Charles Ross⁹⁵. Aquesta referència a diferents observatoris que segueixen la impressió de *Stonehenge*, ha estat tan sols parcial. Se'n poden veure molts més, com per exemple el de la *Yellow Ramp* de Herman Prigann (figura 21) a Pritzen, prop de Cottbus, Alemanya (1993 -1995)⁹⁶.

El nostre passeig s'aturarà ara sobre una altra de les icones més característiques de l'art de la segona meitat del segle XX, una icona del seu temps, igual que les altres obres que s'han vist fins ara. En aquest capítol, *Sun Tunnels* (1973-1976) de Nancy Holt (figura 22) també és una obra essencialment coneguda a través de les seves fotografies. En qualsevol cas això no ens hauria de sorprendre gaire ja que les obres dels segles XVIII i XIX també eren conegudes a través dels gravats i més tard ho van ser a través de fotografies en blanc i negre.

La principal aportació que Nancy Holt va fer al *Land Art* va ser la seva llarga experiència amb la fotografia. En les seves obres, situa l'observador en una intimitat quasi de *voyeur* d'una petita porció específica de la realitat exterior. De fet, l'òptica de la càmera va portar Holt a conceptualitzar les formes monumentals, com si es tractés d'aparells per veure i mirar, creant punts fixes, per poder registrar o localitzar tota mena de cossos celestes⁹⁷. Però tot i que l'ull de Nancy Holt és el d'una fotògrafa, quan focalitza la vista a través dels seus *Sun Tunnels* (figura 23) al mig del desert, està emfasitzant el desconcert que produeix el sentit d'una gran distància. Ella veu el paisatgista com un artista que construeix una visió del paisatge. Nancy Holt explica que ni les fotografies ni les paraules són art, que només són traces de la memòria, una mena d'incitació perquè la

85. James Turrell. "La cueva de Platón" a: Ana María Torres (com.). *James Turrell*. Catàleg d'exposició. València: Institut Valencià d'Art Modern, 2004, p. 63.

86. Martin Friedman. "As Far As the Eye Can See", a: *Visions of America. Landscape as metaphor in the Late Twentieth Century*. Catàleg d'exposició. Denver: Denver Art Museum i Columbus Museum of Art, 1994, p. 31.

87. John Beardsley. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. Nova York: Abbeville Press, 1989, p. 63.

88. www.staraxis.org/chross-bio.html, consultada 2004, p. 1.

89. Colette Garraud. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. París: Flammarion, pp. 34, 36, 54, 71.

90. www.staraxis.org/chross-bio.html, consultada 2004, p. 1.

91. John Beardsley. *Probing the Earth: Contemporary Land Projects*. Hirshhorn, U.S.A.: Smithsonian Institution, 1977, p. 71. Citat a: Gilles A. Tiberghien. *Land Art*. París: Editions Carré, 1993, pp. 146-152.

92. Liliana Albertazzi. *Différentes Natures, visions de l'art contemporain*. Catàleg d'exposició. París: Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993, p. 182.

93. Gilles A. Tiberghien. *Land Art*. París: Editions Carré, 1993, pp. 146-152.

94. Donald B. Kuspit. *Charles Ross: Light's Measure*, extret d'*Art in America*, març-abril de 1978. Citat a: Gilles A. Tiberghien. *Land Art*. París: Editions Carré, 1993, p. 176.

95. Colette Garraud. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. París: Flammarion, 1993, p. 34.

96. Gilles A. Tiberghien. *Nature, Art, Paysage*. París: Actes Sud-École Nationale Supérieure du Paysage, 2001, pp. 174-175, i també a: Udo Weilacher. *Between Landscape Architecture and Land Art*. Basilea-Berlin-Boston: Birkhäuser, 1996, p. 180.

97. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, pp. 266-267.

98. Nancy Holt. "Sun Tunnels", *Artforum*, abril de 1977, p. 35.

99. Nancy Holt, citada per Ted Castle, a: Nancy Holt. "Sitieseer", a: *Art in America*, març de 1982, p. 87.

100. Nancy Holt. "Sun Tunnels", *Artforum*, abril de 1977, p. 35.

101. Gilles A. Tiberghien. *Land Art*. París: Éditions Carré, 1993. p. 197.

102. John Beardsley. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. Nova York: Abbeville Press, 1989, pp. 108 -111.

103. Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 28.

104. Veure un estudi de la sèrie a Erika Platte. *Caspar David Friedrich: Die Jahreszeiten* (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 65), Stuttgart, 1961. Citat a: Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 29.

105. Colette Garraud. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. París: Flammarion, 1993, p. 39.

106. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, p. 106.

107. Liliana Albertazzi. *Différentes Natures, visions de l'art contemporain*. Catàleg d'exposició. París: Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993, p. 136.

108. Gilles A. Tiberghien. *Land Art*. París: Éditions Carré, 1993, p. 199.

109. Nancy Holt. "Sun Tunnels", *Artforum*, abril de 1977, p. 35, reproduït amb variacions del 1995 a: Jeffery Kastner i Brian Wallis. *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon, 1998, pp. 227-228.

gent entri en contacte amb l'obra real⁹⁸. El meu treball, continua dient, tracta sobre la percepció de l'espai i de la llum, quelcom que he estudiat, perquè pensava en la visió⁹⁹.

Les fotografies de Nancy Holt reproduïxen sovint la visió del solstici d'estiu, des del lloc de l'obra, però *Sun Tunnels* no és ni un observatori ni un monument megalític¹⁰⁰, explica, sinó que és una eina per veure paisatges, on l'articulació entre el cel, la terra i el paisatge troba una nova dimensió¹⁰¹. Holt vol conciliar escultures, quasi arquitectòniques, amb el seu entorn, per arribar a la imatge d'estar en un jardí secret des del qual és possible de mirar cap a fora sense ser vist¹⁰².

En tractar els paisatges de Caspar David Friedrich amb una figura d'esquena¹⁰³, Robert Rosenblum ens diu que la relació de les figures amb el paisatge té una intimitat i una intensitat que s'endinsa en els dominis d'una mena de trista meditació, protestant sobre els misteris del més enllà. Aquests paisatges, continua dient, evocadors d'una natura en estat primitiu, inhabitada, es fan més simbòlics en d'altres dibuixos, del mateix autor, uns dibuixos que ofereixen, de manera literal, un repertori figuratiu digne del Llibre del Gènesi¹⁰⁴. El paradigma de l'espectador immòbil contemplat el paisatge es troba al quadre de C.D. Friedrich, *Dona davant el sol ponent* (ca. 1818)¹⁰⁵ (figura 57). En aquest quadre la dona, espectadora immòbil, és la mitjancera que dona repòs a la nostra mirada, diu Colette Garraud. Garraud ens acaba presentant la dona del quadre de Caspar David Friedrich com la metàfora de la fotografia, com si fos la seva ombra immòbil, la que sobre el paisatge fotografiat, representa l'ànima humana que venera la "llum del món". En la imatge que acompanya la metàfora de Garraud, aquest paisatge fotografiat és la vista de la posta del sol, del solstici d'estiu, a través dels *Sun Tunnels* i la fotografia, és Nancy Holt. Colette Garraud ens insisteix en l'enorme distància que s'obre caminant en la contemplació natural del paisatge i del paper de l'observatori com a punt fix de la mirada, com un simple instrument de visió col·locat en un punt donat, que restaura definitivament la solució de continuïtat entre l'espectador que camina, subjecte de la mirada, d'una natura objectivada per la immersió en l'entorn i l'instant en què s'atura davant l'observatori.

El desert, ahora buit i ple, és la geografia tradicional de la revelació, ens diu Lucy R. Lippard¹⁰⁶ per donar suport a Nancy Holt quan explica que el temps, en el desert, no és un concepte, sinó que allà, en la distància, les roques no tenen edat i que el temps adopta una presència física. Les obres de Nancy Holt ens parlen, sobretot, de la percepció visual i de la relació entre l'espai i el temps. Ens donen una dimensió de durada i de cronologia, que s'estableix en les relacions entre l'obra i el lloc. Tot i que l'obra sembla que hagi existit sempre, ella proposa una síntesi inèdita, entre la forma creada per l'artista i l'entorn on se situa l'obra¹⁰⁷.



Gilles A. Tiberghien assenyala que el primer que es veu des d'una finestra és el paisatge, igual que en la *veduta* que es percep en el segon pla de les pintures sobre Anunciacions del quatre-cents. Tiberghien també ens diu que tota la història de la pintura occidental des del Renaixement està marcada per aquesta analogia amb la finestra, exposada per Alberti en el tractat *De Pictura*¹⁰⁸. Nancy Holt substitueix aquesta finestra pel visor de la seva càmera i és per això que les visions que ens provoca, no són gaire lluny de la nostra "visió" actual del paisatge, essencialment tributària de la pintura. Bona part de l'obra de Nancy Holt són llocs d'enquadrament, del minimalisme de la natura en el desert nord-americà. Holt ens ofereix enquadraments del cel i de la terra, en el centre d'una terra, que en la seva essència podria arribar a ser plana i pretén transportar l'infinit espai del desert a l'escala humana¹⁰⁹.

Nancy Holt explica que una de les funcions primordials de l'art ha estat la d'esquematitzar la nostra mirada, de proporcionar-li una forma de repre-

Figura 21.
Herman Prigann
Gelbe Rampe
1993



Figura 22.
Nancy Holt
Sun Tunnels
1973-1976
Desert Great Basin

Figura 23.
Nancy Holt
Sun Tunnels
1973-1976
Desert Great Basin

110. Veure la cambra de bany de l'Alhambra o els banys públics sota el Palau de Villadomardo a Jaen, a: Pedro Martínez Montávez i Carmen Ruiz Bravo-Villasante: *Europa Islàmica. La magia de una civilización milenaria*. Milà: Anaya Editoriale, 1991, pp. 168-173.

111. John Beardsley. *Probing the Earth: Contemporary Land Projects*. Hirshhor, U.S.A.: Smithsonian Institution, 1977, p. 24. Citat a: Colette Garraud. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. París: Flammarion, 1993, p. 39.

112. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, p. 106.



sentació de la naturalesa variable segons les èpoques i les cultures, que determina el nostre plaer estètic. L'obra de Holt, *Sun Tunnels* és d'una gran claredat expressiva i ofereix un segon nivell de lectura: el que es deriva dels forats dels tubs que volen introduir una referència conceptual a les constel·lacions. Una referència comparable a les projeccions de llum dels lluernaris, en forma d'estrella de vuit puntes, que il·luminen les cambres dels banys àrabs¹¹⁰.

Sun Tunnels és ahora observatori i mirall del cel diürn i nocturn. La seva orientació en funció dels solsticis l'aproxima evidentment a l'obra de Robert Morris, però estructuralment i visual és molt diferent, doncs el que l'interessa a Holt és la manera en què els canvis de llum alteren la percepció de les formes¹¹¹. A la nit la llum de la lluna i de les estrelles penetra en la foscor interior dels *Sun Tunnels*, sovint en forma de llunes creixents, de manera que les formes varien constantment en funció de l'angle de la llum. És així com es produeix "una inversió del cel i les estrelles s'esculpeixen a la Terra, esdevenint punts càlids en la fredor dels túnels". Lucy R. Lippard¹¹² ens assenjala també que l'ús de forats al sostre dels *Sun Tunnels*, concebuts com a estrelles, va ser prefigurats per l'arquitecte de la Revolució Francesa Etienne-Louis Boullée en el *Cenotafi de Newton*, que serà una de les escales del nostre viatge.

Si l'escultura va transformar-se d'una manera radical en els anys 60 i 70, per la via d'aquests nous *earthworks*, aquesta no va ser l'única transformació. Mentre el teòric de l'art Greenberg¹¹³ clamava contra tota aquesta mena de coses, sovint recomanava una escultura que fos "dibuixar a l'espai"¹¹⁴. Probablement no s'imaginava que la primavera del 1970, James Turrell, just després d'haver obtingut la llicència de pilot, interviendria en una obra d'escriptura aèria amb Sam Francis¹¹⁵. Francis havia volat en avions P-38 a la Segona Guerra Mundial i va dissenyar amb Turrell una escultura de cel, o més ben dit, una pintura de cel. Van projectar l'obra volant amb els seus propis avions i després varen contractar l'execució a una empresa especialitzada mentre ells s'ho miraven des de terra. Quatre biplans d'època creuaven el cel (figura 24) mentre dibuixaven l'obra amb els gasos de combustió acolorits¹¹⁶. Yves Klein, ja ens ho havia explicat abans, quan encara era un adolescent, el 1946, en signar amb el seu nom a l'altra banda del cel, durant un fantàstic viatge "realista-imaginari"¹¹⁷. En aquesta gran teranyina que es va teixint des del començament d'aquest relat, també l'artista David Medalla¹¹⁸, que apareixerà en una de les pròximes etapes, va dibuixar la seva M sobre el cel, fent servir el cel com a suport i l'avió com a pinzell.

Molts artistes de la generació minimalista van començar a treballar en el terreny ambigu entre la pintura i l'escultura. Aquest camp intermediari entre ambdós mitjans, va donar fruits artístics tan estranys com els *earthworks* i els diferents usos del propi cos com a camp d'acció. L'obra de Dennis

113. A la ideologia romàntica derivada de Kant i de Hegel que subraua a la teoria de l'art de Greenberg i als seus deixebles, es pensava que l'artista actuava a partir d'un rol heroic, com un aventurer metafísic del descobriment espiritual de la causa de tota la humanitat, la salvació de la qual es concebia de la mateixa manera que una vegada havia depengut dels gests dels monjos que renunciaven a la vida. El sentiment romàntic era que l'artista i el poeta exposaven els seus valors espirituals als més grans perills mitjançant la seva incorporació a la vastetat terròrica del sublim que havia descrit Edmon Burke. Però en l'actual fet físic, l'artista simplement empastifava els colors amb un pinzell petit, i el poeta simplement feia senyals sobre el paper amb un llapis. Cfr. Thomas McEvilley. "The Rightness of Wrongness: Modernism and its Alter-Ego in the Work of Dennis Oppenheim", a Alanna Heiss (ed.). *Dennis Oppenheim, Selected Works 1967-90*. Nova York: The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum-Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 28.

114. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, p. 213.

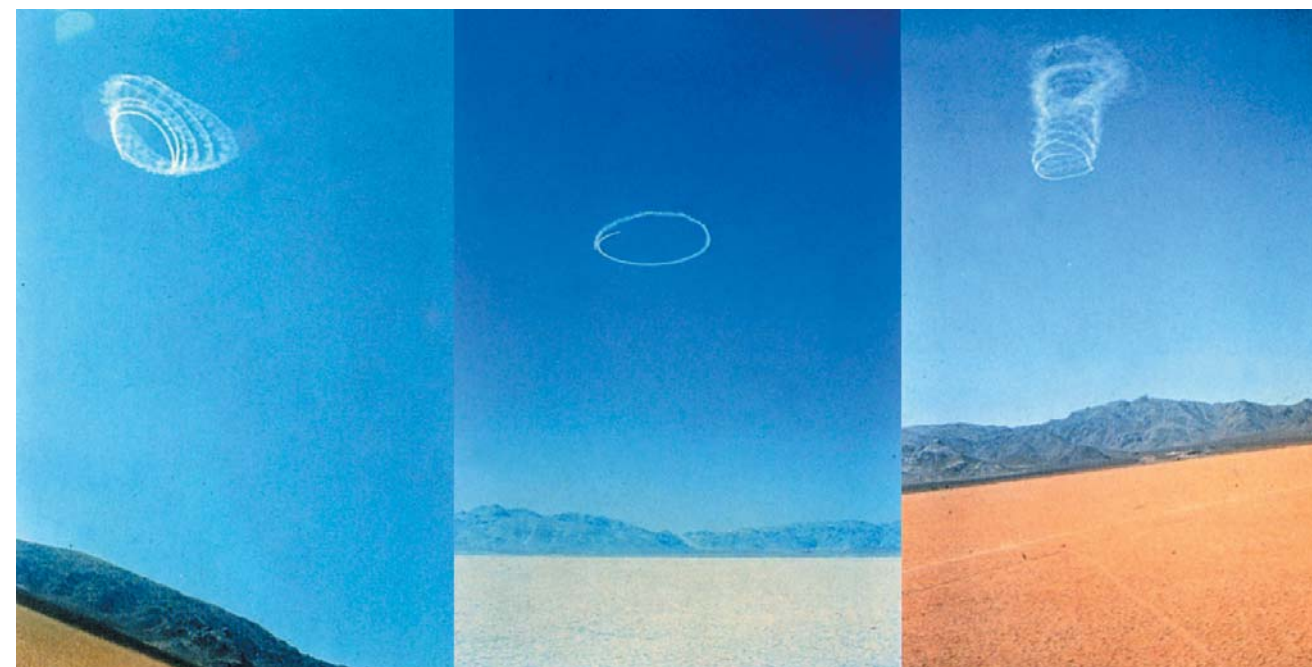
115. Dennis Oppenheim coneixeria a Sam Francis en la seva època d'estudiant. Cfr. Dennis Oppenheim i Germano Celant. *Dennis Oppenheim*. Catàleg d'exposició. Milà: Edizioni Carta, 1997, p. 21.

116. L'escriptura de cel es va fer com a part del projecte "Diumenge de Pasqua a Brookside Park", organitzat per Oliver Andrews, Judy Gerowitz (després Judy Chicago), i Lloyd Hamsol, que executaven obres de gran escala a nivell de terra. Veure Willoughby Sharp, "Rumbles" *Avallanche 1*, tardor de 1970. Citat a: Craig Adcock. *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley, Los Angeles i Oxford: University of California Press, 1990, p. 3.

117. Hannah Weitemeier. *Yves Klein 1928-1962*. Colònia: Benedikt Taschen, 1995, p. 8.

118. Un article de *La Vanguardia* del 19 de desembre de 1999, p. 4, sobre la *Bubble Machine* de Medalla al Raval inclou una fotografia de Medalla amb la M al cel.

Figura 24.
Sam Francis i James Turrell
Escriptura de cel
1970



Oppenheim¹¹⁹ és significativa en aquesta recerca. Tot i que no existia cap mena de terminologia per referir-se a aquestes noves maneres d'art, es va establir un consens entre els artistes minimalistes, que van determinar definir-les com a "escultura", el que va significar que tothom comencés a fer servir el terme "escultura" molt més lliurement que mai¹²⁰.

En les seves obres, Dennis Oppenheim no construeix sinó que dibuixa. Per ell la natura és abans que res una superfície, com qualsevol altra sobre la qual es pot escriure o dibuixar un traç, sense cap mena d'intenció metafòrica o simbòlica. El més sorprenent dels dibuixos de cel de Dennis Oppenheim és *Whirlpool: Eye of the Storm*¹²¹ (1973), en què mobilitza un extens lloc desèrtic i on el paisatge hi juga un rol essencial. Mitjançant un avió, Oppenheim dibuixa en el cel, amb fum blanc, una espiral descendent (figura 25). El gust per la paradoxa que caracteritzen les intervencions *in situ* d'Oppenheim, es manifesta plenament en aquesta obra: el remolí, que es dilueix en el seu cim i que implica utilitzar mitjans importants per aconseguir un resultat d'una extrema lleugeresa i totalment efímer. Oppenheim fa una intervenció estrictament conceptual i programada, evocant, alhora, l'automatisme i l'espontaneïtat d'un esbós de dibuix. Així, l'aparició al mig del cel d'un motiu, alhora familiar i misteriós, insistent i fugitiu, s'imposa amb la simplicitat d'una epifania¹²².

Hi ha moltes maneres de dibuixar al cel. Amb el seu dibuix amb fum al cel del desert, a la pel·lícula *Whirlpool: Eye of the Storm* (1973), Dennis Oppenheim evoca el llenguatge dels indis dels senyals de fum i també un

Figura 25.
Dennis Oppenheim
Whirlpool. Eye of the Storm
1973
Fum de reactor sobre el cel
1,2 x 6, 5 km. Durada 1 hora

119. Alanna Heiss ens explica que va estar un temps a Londres i quan va retornar a Nova York el 1970. Amèrica era el paratge dels assassins de Manson, de l'aterratge a la Lluna i de la guerra del Vietnam. Sabia, diu, que havia de connectar amb el que estava succeïent en l'art americà, en relació a aquests esdeveniments nacionals i Dennis Oppenheim em semblava la millor connexió. Cfr. Alanna Heiss. "A proposal for understanding the work of Dennis Oppenheim", a: Alanna Heiss (ed.). *Dennis Oppenheim, Selected Works 1967-90*. Nova York: The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum-Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 5.

120. Kenneth Baker. *Minimalism. Art of Circumstance*. Nova York: Abbeville Press, 1988, p. 20.

121. Remolí, l'ull de la tempesta.

122. Colette Garraud. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. París: Flammarion, 1993, p. 54.

123. Christophe Domino. *À ciel ouvert*. París: Éditions Scala, 1994, p. 47.

124. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nova York: Pantheon Books, 1983, pp. 11, 172 i 83.

125. Gilles A. Tiberghien. *Land Art*. París: Éditions Carré, 1993, p. 98.

126. Thomas McEvilley. "The Rightness of Wrongness: Modernism and its Alter-Ego in the Work of Dennis Oppenheim", a: Alanna Heiss (ed.). *Dennis Oppenheim, Selected Works 1967-90*. Nova York: The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum-Harry N. Abrams Inc., 1992, pp. 16 i 20.

fenomen meteorològic improbable. L'esprial de Dennis Oppenheim és una escultura, una escultura sense terra, una escultura d'una hora¹²³.

Segons Lucy R. Lippard, l'obra rememora una teranyina paral·lela de símbols, teixida per diversos mitòlogues, entre el remolí esprial, que és el centre del món i l'arbre del món o l'eix polar sobre el qual gira, entre el tornado i els models de nebulosa celestial (especialment el de Saturn) i l'estrella Polar, entre els orígens del foc, fregant pedres fogueres (els mites de Cronos i Prometeu) i la conjunció dialèctica del foc i de l'aigua "aigua cremant-se" pous, pedres i estrelles. Tots ells eren ben coneguts pels "artistes" prehistòrics, però han esdevingut abstractes per a nosaltres, en el sentit més ampli, i alhora, més buits de contingut. L'esprial es veu com a una forma dinàmica sense cap altre sentit addicional. Actualment, l'esprial té un cert caràcter d'abstracció adquirida i construïda sobre els diversos significats culturals. L'esprial ens retorna als símbols, als llocs que indueixen energia i a les orientacions en relació al cel. Aquestes observacions provenen de l'elaborada metàfora de Giorgio de Santillana i Hertha von Dechend de *Hamlet's Mill*. Una metàfora que ens presenta Lucy R. Lippard, coneixedora de primera mà de les transformacions artístiques d'aquell període, una metàfora que converteix globalment el món en una endevinalla cosmològica que s'organitza al voltant d'aquesta imatge central.

Giorgio de Santillana i Hertha von Dechend van desplegar una complexa hipòtesi mitològicocronològica basada en l'existència d'un codi de llenguatge internacional preliterari de números, moviments i mesures. Una mena de *lingua franca* arcaica i universal, que els autors creien que s'havia configurat a partir de creences i cultes locals desconeguts. Un llenguatge que va sorgir, malgrat que tots els seus inventors no tenien cap mena d'experiència per compartir amb els altres. Tan sols tenien els esdeveniments de les seves vides quotidianes i només podien comunicar-se a través de l'observació de les lleis dels fenòmens naturals. El codi es desplegava a través dels colors, plantes, formes, música, versos i estructures visuals i també amb estrelles i números. Era un llenguatge que estava envoltat d'un secret estricte i que podria haver-se incorporat al llenguatge quotidià, fins i tot al de la gent que no podia saber del tot el coneixement que transmetia¹²⁴. Aquest joc amb els signes es posa en evidència sobre tot amb artistes com Oppenheim, Walter de Maria o Richard Long, ja que tan sols intervenen "superficialment" sobre el paisatge¹²⁵.

En aquest sentit tant l'*Earth Art* o *Land Art*, com altres tendències de l'època, tractava de mistificar l'art portant-lo de la galeria cap al món, un gest que, per alguns dels que el practicaven tenia un referent en l'antiguitat retrocedint a l'era dels monuments megalítics, de les piràmides i d'altres objectes sagrats, situats a escala monumental en el paisatge. Es tractava de recuperar el sentiment premodern de la sacralitat extraestètica de l'art,

mitjançant un canvi d'escala i de localització. L'obra d'Oppenheim s'orientava, però, teòricament, en una línia diferent: es dirigia de manera desapassionada a la recerca d'uns principis que es referissin bàsicament a una metodologia quasi científica per a la producció artística, més que no pas cap a l'estètica, les idees, la mística o cap a un projecte de desmitificació. En el discurs modern, l'obra d'art, tot i que en un cert sentit sigui creada per l'artista, sempre manté quelcom de l'artista com a mitjà. En aquesta aproximació, l'obra d'art surt del món com a mitjà i l'artista en queda molt més distanciat¹²⁶. L'obra de Dennis Oppenheim ha estat extremadament diversificada i prolífica¹²⁷. En un balanç parcial fet per l'artista, apareixia, el 1974, com "un inventari delirant, un desplegament caòtic de materials, sistemes, objectes i accions de tota mena"¹²⁸.

Dennis Oppenheim parla molt dels somnis. Els somnis poden ser la seva via per explicar-nos, a nosaltres, els humans, d'on li vénen les idees¹²⁹. Pensem en quantes obres seves han estat pensades per ser vistes des del cel. Ell no té por de volar o de llençar-se amb paracaigudes: quan la NASA parlava d'enviar un artista a l'espai, Dennis Oppenheim va explicar a tothom que ell volia ser el primer. Posar en perill el cos havia estat el tema central del *Body Art*, que es va plantejar com a tema artístic a Amèrica més o menys en el mateix moment que es realitzaven les obres d'Oppenheim, però també va tenir ressò a Europa. Recordem, per exemple, les d'Yves Klein, especialment l'obra *Salt en el buit*, que es va executar el 1960, i les dels Accionistes Vienesos, i, al Japó, amb les obres dels membres del Grup Gutai. La tendència va crear-se a partir d'arrels àmpliament sentides en el debat antimodern, que era un debat amb prou consistència i amplitud filosòfica com perquè els seus significats poguessin ser llegits de manera similar, en relació a actes cognoscitius, tot i que desconnectats, a Europa, Amèrica i Àsia. El modern i l'anti-modern no poden separar-se completament en l'obra d'artistes que han crescut en la cultura contemporània. El període d'aprofundiment teòric, que va des del principi de l'art conceptual fins al retorn de la pintura dels finals dels anys 70, presenta una inversió teòrica del moviment modern, una mena d'*alter ego* d'aquest moviment que segueix les seves estructures mitjançant la negació¹³⁰.

En estudiar l'obra d'Oppenheim, *Lecture #1* del 1976¹³¹, ens apareix un senyal d'aquesta transició: un ninot amb la cara d'Oppenheim i amb els llavis sincronitzats dona una conferència amb la veu d'Oppenheim escrita per ell mateix a una audiència de cadires buides, excepte una, a la darrera fila, a la qual hi ha un ninot de guinyol d'un home negre assegut que aparentment escolta. El text anuncia que el ninot de guinyol ha descobert una conspiració per assassinar tots els artistes de l'avantguarda de la generació d'Oppenheim, començant amb la mort de Smithson el 1973, que es declara com a un accident simulat.

127. L'obra de Dennis Oppenheim se subjecta a les condicions de la natura com a qualsevol altre cosa, en oposició a l'obra derivada del moviment modern, concebuda fora de la natura i aliena als seus ritmes de canvi i de decadència. Cfr. Thomas McEvilley. "The Rightness of Wrongness: Modernism and its Alter-Ego in the Work of Dennis Oppenheim" a: Alanna Heiss (ed.). *Dennis Oppenheim, Selected Works 1967-90*. Nova York: The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum-Harry N. Abrams inc., 1992, p. 20. El seu codi s'arrela en les paraules –*un ara i aquí*– l'individu en el lloc present. Parla del seu art com a "joc" en el sentit antic –el que Rank descriu "com un acte que disminueix la por del destí i allibera una energia que es pot expressar finalment de forma creadora". Cfr. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, p. 89. Malgrat el fet que molts dels "moviments" de l'art modern s'han dedicat a esborrar les fronteres construïdes al llarg de mil·lenis entre l'art i la vida, l'art encara està sobredefinit, a la cultura occidental, fins al punt que la seva funció es limita a la decoració o a simbolitzar un status social. Cfr. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, pp. 5-6.

128. Jonathan Crary. "Dennis Oppenheim Delirious Operations". *Artforum*, novembre de 1978, p. 36.

129. Alanna Heiss. "A proposal for understanding the work of Dennis Oppenheim", a: Alanna Heiss (ed.). *Dennis Oppenheim, Selected Works 1967-90*. Nova York: The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum-Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 5.

130. Thomas McEvilley. "The Rightness of Wrongness: Modernism and its Alter-Ego in the Work of Dennis Oppenheim", a: Alanna Heiss (ed.). *Dennis Oppenheim, Selected Works 1967-90*. Nova York: The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum-Harry N. Abrams Inc., 1992, pp. 28, 33.

131. Més referències a aquesta obra poden trobar-se per exemple a: Antoni Mercader (com.). *Dennis Oppenheim*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. 1994, p. 21.

132. Thomas McEvilley. "The Rightness of Wrongness: Modernism and its Alter-Ego in the Work of Dennis Oppenheim", a: Alanna Heiss (ed.). *Dennis Oppenheim, Selected Works 1967-90*. Nova York: The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum-Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 38.

133. Dant Alighieri. *Divina Comedia, Purgatori xxxix, 77-78*.

134. John Gage. *Colour and meaning, Art, Science and Symbolism*. Londres: Thames and Hudson, 1999, pp. 25-26.

135. Susanne Rennert, Stephan von Wiese et al. *Otto Piene. Sky Art 1968-1996*. Colonia: Wienand Verlag, 1999, pp. 127 i 47.

L'era de l'*Earth Art* i del *Body Art*, que l'obra semblava proclamar, havia estat superada. L'art de la pura teoria estava a les acaballes i les forces contràries amenaçaven amb destruir-lo: la *New Image* i el *Return of Painting*¹³². Potser sigui aquí el moment d'abandonar aquesta etapa i continuar també el nostre viatge cap d'altres territoris, saltant de la sala de conferències al teatre del cel.

En avançar cap al teatre del cel, apareix un altre cop l'Arc de Sant Martí, però aquest no és de Constable, aquest és de l'artista alemany Otto Piene.

Es podria parar aquí, per assenyalar que, tant el nombre com l'ordre dels colors de l'Arc de Sant Martí han estat sempre objecte de debat. Un exemple tradicional de l'aïllament dels set colors espectrals de Newton, ja havia estat anticipat per Dant Alighieri¹³³. Newton va anar modificant la seva opinió i es diu que va optar per la visió de tan sols set colors, perquè volia mantenir una analogia amb l'escala musical¹³⁴. Constable però, que era famós per l'agudesa de la seva observació del cel, sembla que es va conformar amb les seves representacions freqüents de l'Arc de sant Martí, com per exemple la de *Stonehenge* que acabem de veure, amb el vermell, el blanc i el blau.

L'Arc de sant Martí (figura 28) d'Otto Piene a Munic (projecte *Regenbogen*) en tenia cinc de colors, incorporant l'al·legoria dels colors dels cinc anells olímpics. Per a la cerimònia de cloenda dels Jocs Olímpics de Munic (1972), Piene va projectar cinc tubs amb connexions flexibles, situats en paral·lel i plens d'heli, d'una longitud de 460 metres cadascun, fets de polietilè acolorit amb cinc colors: taronja, groc, verd, blau cel i blau violeta. Els tubs (d'uns 95 cm de diàmetre) s'aixecaven en forma d'arc pel cel de l'estadi, fins a 150 metres d'alçada, de manera que l'escultura d'aire pogués ser visible des de tots els seients, 230 persones, moltes de les quals eren col·laboradores de l'exèrcit alemany, asseguraven que el funcionament de l'esdeveniment s'executés al minut, tal com s'havia programat i que al final l'arc es plegués lentament. *L'Arc de Sant Martí* s'havia assajat prèviament a Minneapolis i a Munic el mateix any. Després de la massacre precedent d'atletes d'Israel a la Vila Olímpica, *L'Arc de Sant Martí* esdevingué un signe rellevant, un signe d'esperança. Quan es va abaixar la bandera olímpica, *L'Arc de sant Martí* es va il·luminar amb 60 projectors de televisió. A sobre, s'hi havia penjat un cordó amb 600 petites bombetes de llum¹³⁵. Durant el procés del projecte, Otto Piene va acceptar que el nombre de tubs pogués ser de tres si el pressupost ho requeria, ja que moltes vegades els pressupostos acaben amb les al·legories.

En els anys 50, alguns artistes que desitjaven associar art, arquitectura, ciència i indústria es van apropiat de certes idees de principis del segle XX, (Bauhaus, Constructivisme, De Stijl). Intentaven renovar l'elecció dels



Figura 26.
Otto Piene
Sky Kiss
amb Charlotte Moorman
Munic 1973

Figura 27.
Inauguració del mundial
de futbol de Munic
2006



materials utilitzats en l'art i s'interessaven particularment pels efectes del moviment i de la llum. Aquest art, anomenat "cinètic" va ser llavors objecte de nombroses exposicions. Les exposicions, *Kunst Licht Kunst*, el 1966, a Eindhoven i *Lumière en mouvement*, el 1967, a París, revelen les preocupacions artístiques lligades a les noves tecnologies. Però a finals dels anys 60, nombrosos grups artístics que treballaven dins del moviment de l'art cinètic es van desfer. Aquest fenomen traduïa la dificultat de les relacions entre el mitjà artístic i industrial a Europa. Un gran nombre d'artistes marxaren cap als Estats Units, com Otto Piene, que es va establir al Massachusetts Institut of Technology de Cambridge i va ser el fundador de l'*Sky Art*. Allà, hi havia una tecnologia més avançada, sobretot respecte al domini de la llum, i això li va permetre evolucionar més ràpidament en les seves investigacions.

L'*Sky Art* cercava desenvolupar una forma d'expressió que associés l'art i les tècniques de l'espai i de la comunicació. Tots els mitjans tecnològics punters havien de posar-se al servei de l'art: el làser, l'holografia, la informàtica, els satèl·lits, les xarxes. Aquesta tendència artística cercava una relació permanent i dominant de la natura i els seus principals components (l'aigua, el foc, la terra i l'aire), per tal de poder establir una interacció permanent entre art, públic, natura i tecnologia amb la presència constant de dos factors: cel i espai. Instigats per Otto Piene, es van organitzar nombrosos esdeveniments espectaculars, com per exemple en motiu dels Jocs Olímpics de Munic del 1972, de la Documenta 6 de Kassel o dels festivals del *Sky Art*, que van permetre que un públic nou i ampli accedís a aquesta nova forma d'expressió artística. L'*Sky Art* va aparèixer en un període de grans èxits tecnològics, amb programes ambiciosos, com el de la conquesta de les estrelles, que en el pla artístic va oferir nombroses col·laboracions amb el món dels investigadors i dels industrials. Fins i tot les institucions museístiques van intentar associar artistes i industrials amb el programa *Art and Technology*, amb seu a Los Angeles i que va beneficiar a artistes com James Turrell i Robert Irvin.

Les obres de l'*Sky Art* són molt diverses, tant en els seus formats com en els materials, però totes estan relacionades amb el cel i amb l'espai. La dimensió de les obres és notable, en el sentit que aquestes obres s'adrecen a un públic ampli i es despleguen sobre una superfície important, com per exemple algunes de les obres d'Otto Piene, que intenten sobrepassar el límit de l'atmosfera terrestre. Van aparèixer escultures de molt gran format, de vegades voladores, com per exemple estructures de polietilè inflades amb heli, estels i globus, i també instal·lacions on es barregen vídeocomunicació, làsers, vapor d'aigua, hologrames i obres pirotècniques, així com una *Sky Opera: Ícar*, realitzada amb col·laboració amb Paul Earls i Ian Strasfogel i una manifestació aèria titulada *Sky Kiss*, (figura 26) amb Charlotte Moorman¹³⁶.

136. Sophie du Colombier, Isabelle Bertolotti i Michel Imbert. *XXè -1965-1995- 30 ans d'art contemporain*. París: Medici, 1995, fitxa núm. 12.

137. Florence de Mèredieu. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. París: Bordas 1994, pp. 313 i 260.

138. Otto Piene: *More Sky*. Cambridge i Londres: MIT Press, 1973, p. 2. Biblioteca Pompidou.

139. Susanne i Stephan. "Pròleg, a: Susanne Rennert, Stephan von Wiese et al. *Otto Piene. Sky Art 1968-1996*. Colonia: Wienand Verlag, 1999, p. 8.

140. El nom de la revista parteix de les propostes del pintor d'Ad Reinhard.

141. Susanne Rennert, Stephan von Wiese et al. *Otto Piene. Sky Art 1968-1996*. Colonia: Wienand Verlag, 1999, p.10.

142. Florence de Mèredieu. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. París: Bordas 1994, p.368.

143. Gerhard Haerendel. "Space Experiments and the Sky Art" a: Susanne Rennert, Stephan von Wiese et al. *Otto Piene. Sky Art 1968-1996*. Colonia: Wienand Verlag, 1999, p. 61.

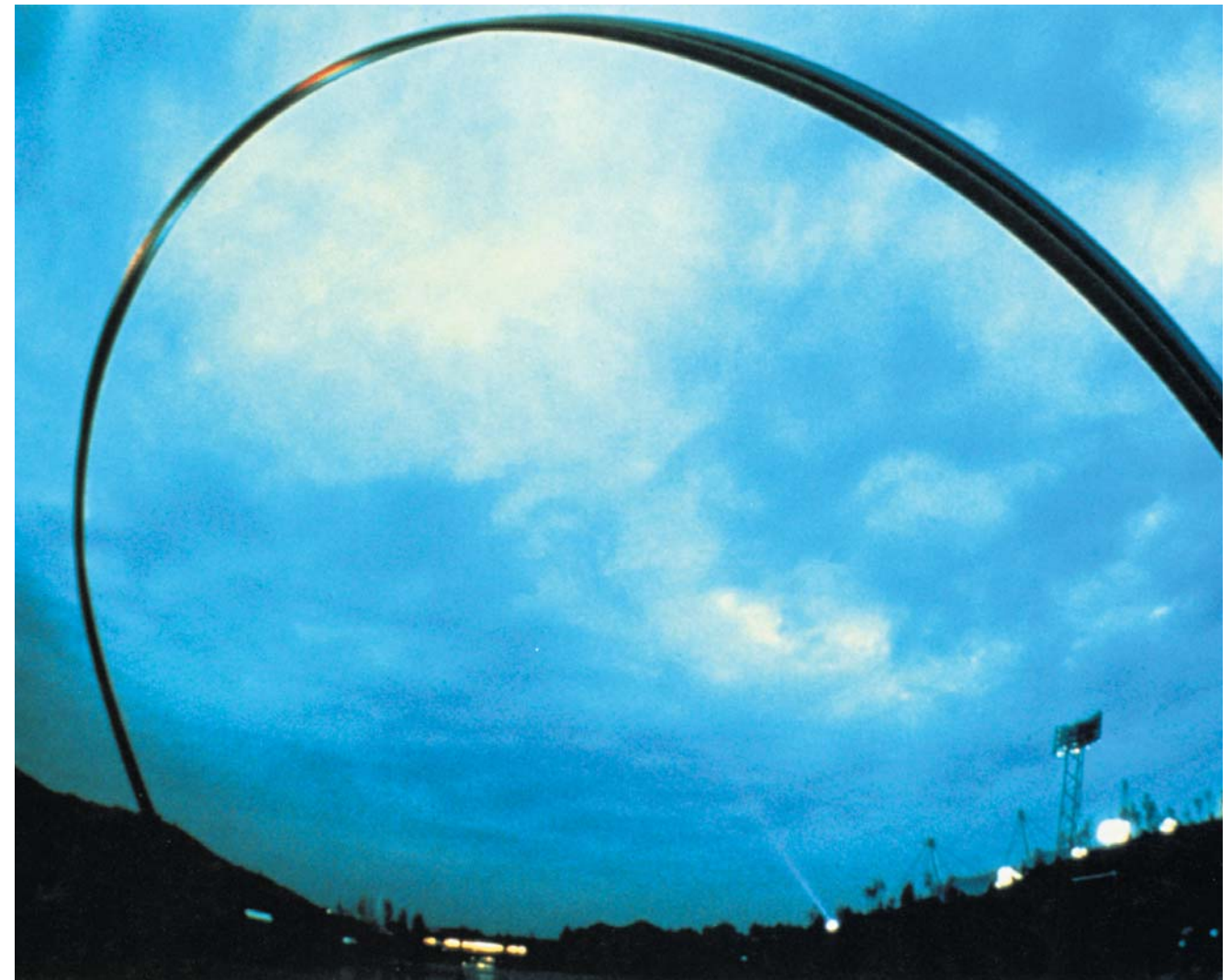
144. Susanne Rennert, Stephan von Wiese et al. *Otto Piene. Sky Art 1968-1996*. Colonia: Wienand Verlag, 1999, p. 9.

"Tota una part de l'art contemporani es troba arrossegada cap a un principi d'expansió espacial, l'artista busca, de manera exponencial, estendre l'art a tot el que existeix". Aquesta és la voluntat manifesta de l'*Sky Art*, amb Otto Piene al capdavant, la de multiplicar i estendre les creacions artístiques fins al cel. Va ser sobre cel, on es van organitzar diferents manifestacions, que anaven des de la projecció de raigs acolorits, vols de globus, fins a la propulsió d'enginyers diversos per l'aire. Segons Otto Piene, l'aire, matèria imponderable i invisible, tan sols sembla accessible al sentit de la vista a través d'un intermediari, el que es belluga, amb mòbils com els de Calder, màquines, globus o estels¹³⁷. L'Aire és un dels elements clàssics i el que ha estat menys explorat pels artistes i ofereix moltes més possibilitats noves que altres, sobretot perquè per la seva lleugeresa, l'obra d'art feta a partir de l'aire tendeix a ser efímera¹³⁸.

La conquesta de l'espai havia començat el 1957, quan el satèl·lit soviètic Sputnik va ser posat en òrbita. El 1969, l'astronauta americà Neil Armstrong va ser el primer home a posar el seu peu a la Lluna. Alguns mesos abans, aquell mateix any, Otto Piene havia enlairat cap al cel Susan Peters, una noia de 17 anys, com la primera escultura tripulada d'heli. Va ser una creació d'Otto Piene en motiu d'un programa de televisió anomenat *El medi és el medi* que havia estat creat per ell mateix en col·laboració amb Nam June Paik, Allan Kaprow, Aldo Tambellini i d'altres¹³⁹. El 1961, en el tercer número de la revista *Zero*¹⁴⁰, Otto Piene va escriure: "El meu somni més gran és la projecció de llum dins del vast cel de la nit, provar l'univers quan es troba amb la llum, sense tocar-se i sense obstacles, ja que el món de l'espai és l'únic que ofereix a l'home una llibertat pràcticament il·limitada (...) ¿Quan serà tan gran la nostra llibertat com per poder conquerir el cel, tan sols pel plaer de fer-ho, planejar per l'univers, viure un gran joc amb la llum i l'espai, sense ser envaïts per la por i per la desconfiança?¹⁴¹.

De jove, Otto Piene ja sentia fascinació pels núvols i pel cel, això va prefigurar les futures preocupacions de l'*Sky Art*: el cel com a l'última pel·lícula i l'últim embolcall de l'invisible¹⁴². L'*Sky Art* utilitzava els primers 100 metres de la nostra atmosfera com el mitjà en què es presentava l'obra d'art i el cel era el rerefons contra el qual podia ser mirada. Les dimensions físiques de les obres de l'*Sky Art* eren molt més grans que les de les obres d'art usuals, per tant hi havia molta més gent que les podia veure simultàniament, però el preu que sovint s'ha de pagar en aquests casos és una vida curta. L'*Sky Art* va esdevenir un esdeveniment¹⁴³.

Les obres de l'*Sky Art* de manera anàloga a la tendència contemporània en el temps, del *Land Art* van tenir lloc en els amplis espais del cel de la natura,



però també en àrees urbanes, domesticades per l'home. Tot i que Otto Piene va ser el pioner de l'*Sky Art*, s'ha de fer especial atenció al seu aspecte col·lectiu. És clar que el procés de formació i de producció d'aquesta mena d'escultures i d'esdeveniments, que sovint implicaven un conjunt d'artistes, enginyers, tècnics i estudiants, era tan important com l'esdeveniment final. De fet era l'esperit democràtic en ell mateix, el dels anys 60, el que es manifesta en els esdeveniments d'Otto Piene¹⁴⁴.

Però potser aquí caldria iniciar una altra etapa del camí.

Figura 28.
Otto Piene
Arc de Sant Martí.
Cloenda dels Jocs olímpics
de Munic
1972

