

Alberto Campo Baeza. "Entre Catedrales" (2009). Cádiz, España. Photo © J. Callejas. /// João Luís Carrilho da Graça. Punte Peatonal sobre "Ribeira da Carpinteira". Covilha, Portugal (2009). Photo ©Fernando Guerra fg+sg /// Batlle i Roig. Restauración Paisajística del depósito controlado de la Vall d'en Joan (2003). Photo © Jordi Surroca

EL ARTE DE LA INGENIERÍA, LA INGENIERÍA DE LA ARQUITECTURA, LA ARQUITECTURA DEL INGENIERO.

Arte, concepto y lenguaje en el proyecto.

Doctorando: **Mario Fernández González**
Director de tesis: **Dr. Francisco Javier Biurrun Salanueva**
Tutor: **Dr. José Rodrigo Miró Recasens**



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

*El arte de la ingeniería,
la ingeniería de la arquitectura,
la arquitectura del ingeniero :
arte, concepto y lenguaje en el
proyecto.*

Mario Fernández González

ADVERTIMENT La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del repositori institucional UPCCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) i el repositori cooperatiu TDX (<http://www.tdx.cat/>) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual **únicament per a usos privats** emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei UPCCommons o TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCCommons (*framing*). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del repositorio institucional UPCCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) y el repositorio cooperativo TDR (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es>) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual **únicamente para usos privados enmarcados** en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio UPCCommons. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCCommons (*framing*). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the institutional repository UPCCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) and the cooperative repository TDX (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en>) has been authorized by the titular of the intellectual property rights **only for private uses** placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading nor availability from a site foreign to the UPCCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCCommons service is not authorized (*framing*). These rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Quisiera expresar mi agradecimiento de forma especial a mi director de tesis Francisco Javier Biurrun, por su constante apoyo, por sus apuntes certeros, por su capacidad crítica, por su inestimable ayuda y por encender en mi esa chispa que me ha llevado a la consecución de esta tesis.

Del mismo modo quisiera mostrar mi más profundo agradecimiento a los catedráticos Félix Pérez y Rodrigo Miró por su extraordinaria empatía y su denuedo que me han permitido superar los momentos de crisis e incertidumbre.

A mis compañeros de la sección de Infraestructuras del Transporte y el Territorio; Magín Campos y Adriana Martínez, por su apoyo, por su consejo siempre disponible y por su honesta complicidad;

¡Gracias!

A mis padres, Eugenio y Elvira, con todo mi amor y gratitud, por enseñarme el valor del esfuerzo y del trabajo.

A Marta, domadora de palabras y jardinera de espíritus.

A mi hija Mireia, por existir. Este cuento es para ti.

Con humildad, amor y sincero agradecimiento a todos los que de alguna manera me han ido construyendo con el paso de los años.

Resumen:

La presente tesis trata de analizar y confirmar la relación tensa e intensa que se establece entre el mundo de la **arquitectura, la ingeniería civil y el arte**, no solo formalmente sino a un nivel conceptual más profundo a partir de tres conceptos planteados por **Sverre Fehn** en una de sus últimas conferencias impartidas bajo el título de: "**la Piel, el Corte y la Venda**"¹. Para constatar, de forma general, pero a la vez particular que configuran un mismo lenguaje operativo propio del quehacer disciplinario donde se pueden hallar en su límite elementos comunes a las tres disciplinas que han ido impregnando los pasos de la investigación, canalizando la mirada, la observación, la contemplación y la especulación, y así desarrollar un cuerpo teórico que nos permita vincular la operativa arquitectónica e ingenieril dentro de la esfera operativa del arte.

Así, el propio desarrollo de la investigación nos conduce al análisis exhaustivo de los tres conceptos planteados en un espacio común situado en el límite de las tres disciplinas, expectante y atento a la noción de **tiempo, memoria y lugar**. Elementos que a su vez se configuran a partir de **lo tectónico, lo conceptual** y **lo simbólico**, que trazan ese *hilo de Ariadna* de un lenguaje común en el que podemos encontrar invariantes y patrones que subyacen de una misma operativa procesual vinculada con el territorio que soporta la obra y que atiende a una relación dialógica y a la vez dialéctica entre la obra creada y su paisaje.

De este modo, la obra configura una atmósfera que atiende a la vez a ese entrecruzamiento de lo **epistemológico** de la disciplina, lo **hermenéutico** del pensamiento que atiende a lo conceptual y lo **fenomenológico** de la percepción del individuo que la experimenta en comunión con el paisaje.

¹ Sverre Fehn, *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997), pp. 1–40. Conferencia impartida el 12/04/1994 en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), EE.UU.

Abstract:

This PhD thesis aims to analyse and verify the tense and intense relation that is established between the architecture, civil engineering and art worlds. Such analysis is conducted not only in a formal manner, but also at a level which is more conceptual and profound and whose basis are the three concepts that were posed by Severre Fehn at one of his last conferences, which was held under the title of ***“The Skin, the Cut, & the Bandage”***¹. This has been done in order to verify, in a general but also more particular way, that they shape their own operational language of the disciplinary endeavour, on whose limits common features of these three disciplines can be found, features that have seeped into research paces, guiding the sight, observation, contemplation and speculation, leading to the development of a theoretical frame which allows the connection between architectural and engineering interventions inside the operative field of art in the landscape.

In this regard, the development of such research leads to the exhaustive analysis of these three concepts, posed in a common space located on the limit of these three disciplines, expectant and mindful of the notion of ***time, memory*** and ***place***. Elements that, at the same time, configure themselves by means of the ***tectonic, conceptual*** and ***symbolic*** and lay an Ariadna’s Thread of the common language in whom invariants and patterns can be found, which underlie the same procedural operative that is bounded to the territory accommodating the work and which respond to a ***dialogical*** and at the same time, ***dialectical*** relation between the work and its landscape.

Likewise, the work shapes an atmosphere that considers the crossing between the ***epistemological*** side of the discipline, the ***hermeneutic*** part of the thought that gazes at that which is conceptual, and the ***phenomenological*** part of the perception of the individual whom experiments the landscape.

Tesis doctoral | Índice

EL ARTE DE LA INGENIERÍA, LA INGENIERÍA DE LA ARQUITECTURA, LA ARQUITECTURA DEL INGENIERO.

1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. Objetivos de la investigación.....	10
1.2. Metodología:.....	12
Enfoque cualitativo de la investigación	12
2. EL LAND ART Y EL ESPIRITU DE LA FRONTERA	15
2.1. Influencia en el Proyecto del Ingeniero – Arquitecto:	15
Una mirada al concepto de Tiempo, Espacio, Lugar y vacío.....	15
2.2. Una aproximación el Land Art: una mirada evocadora.....	17
2.3. Contexto social del arte.....	22
2.4. El camino hacia el Proyecto; Arte, la Naturaleza y la Ecología.....	33
Una mirada hacia la Infraestructura Industrial, Urbana y paisajística.....	33
2.5. Land Art y proyecto en el paisaje; Contexto, escala y lugar.....	39
El paisaje como lienzo, el gran desafío de la nueva obra de arte.....	39
2.6. Contexto, escala y lugar.	41
2.7. Bibliografía.	47
3. LA APREHENSIÓN DEL CONTEXTO;	
“LA PIEL, EL CORTE Y LA VENDA”	49
3.1 De la Tierra al Land Art; nuestro vínculo con el contexto.....	50
3.2 Land Art; “La piel, el Corte y la Venda”	55
4. LA PIEL Y EL HORIZONTE	57
4.1 La Piel de la tierra y el Land Art.....	58
4.2 Tatar la Tierra; obra civil y arte en el paisaje.....	67
4.3 La piel y el horizonte; proyecto, confrontación y naturaleza	70
4.4 Jørn Utzon y el horizonte; la plataforma	75
4.5 Sverre Fehn y Jørn Utzon; el paisaje, un legado	80
4.6 Un Pabellón y un mirador sobre la piel del paisaje.....	83
4.7 Desvelar, descontextualizar; la piel y el velo.	89
4.8 Conclusiones	105
Las reminiscencias de “la piel”	105
4.9 Bibliografía:	111

5. EL CORTE:	115
HERRAMIENTA OPERATIVA EN EL ARTE, LA ARQUITECTURA Y LA OBRA CIVIL	115
5.1 El corte y el Land Art	119
5.2 Arquitectura y obra civil; idea, corte y concepto.....	124
5.3 Eduardo Chillida y Tindaya; Arte, ingeniería, arquitectura y lugar	133
5.4 Proyecto Monumental Montaña de Tindaya en Fuerteventura. Integración del límite y del horizonte paisajístico como definición de lugar.	135
5.5 El Corte de Sverre Fehn y su legado en el proyecto	153
5.6 El Museo encajado en la montaña y el concepto de “corte” M. Heizer en la obra civil.	154
5.7 Trazar conexiones, atar el territorio, mirar el paisaje.	156
5.8 ¿Puede un arquitecto de-construir la arquitectura desde el arte?	161
Gordon Matta-Clark; “cuttings”	161
5.9 El Patrimonio Histórico y el “corte” como memoria y lugar.....	178
5.9.1 Bunker 599.....	178
5.10 Zeitz Museum of Contemporary Art Africa y el “Balloon Building” Mattaclarkiano.....	183
5.10.1 Mirar hacia arriba, mirar hacia abajo, mirar el interior, mirar el exterior.....	191
Una mirada acotada de las cosas.....	191
5.11 Conclusiones	201
5.11.1 El “Corte”: Arquitectura y obra civil, la difusa frontera con el arte.....	201
5.11.2 Juego de complementario de contrarios.....	202
5.11.3 La atmósfera del espacio.	202
5.11.4 Límite y del horizonte paisajístico como definición de lugar.....	203
5.11.5 Conectar, atar, mirar.....	204
5.11.6 Corte, deconstrucción y memoria.	204
5.12 Bibliografía:	207

6. LA VENDA.

DESVELAR LA PARADOJA: RECICLAR, METAMORFOSEAR	211
6.1 Desvelar; descubrir, desocultar, revelar.....	216
Arte, arquitectura e ingeniería; entre agua y tierra	216
6.1.1 Una efigie, un obelisco, un bosque, un teatro y un barco: el desplazamiento como acto simbólico.....	216
6.2 Lugar y no-lugar; desvelando la permanencia de lo simbólico: la memoria	226
6.3 Sistemas; Acción, Proceso, límite y recorrido. Concepto y conciencia ecológica.	228
6.4 El desplazamiento y la acción: memoria, reformulación y trasposición	234
6.5 Desvelar la Tierra	241
6.6 Restauración de espacios devastados: Canteras y vertederos.....	245
6.7 Los ciclos del agua y la recuperación del entorno.	255
6.8 Blur Building: un “no-lugar” para un “no-edificio”	267
6.9 Conclusiones	273
“La venda”: la búsqueda de un nuevo diálogo a través de la memoria.	273
6.10 Bibliografía.....	277

7. LOS CAMINOS DEL DESEO.

LAND ART Y SU CORRELACIÓN CON LA OBRA DE ARQUITECTURA E INGENIERÍA CIVIL.281

7.1.	Los caminos del deseo y el Arte	284
7.2.	¿Y el arte qué pinta en medio del camino?	286
7.3.	Los caminos del deseo	297
7.4.	Los caminos del deseo: arquitectura, ingeniería y paisajismo como recorrido y experiencia en el paisaje	298
7.5.	Los trazados del deseo	300
7.6.	La Reversibilidad como constante en el proceso de diseño	302
7.7.	¿Y qué pasaría si The Floating Piers no fuera una obra efímera?.....	305
7.8.	Arquitectura e ingeniería civil:	310
	recorrido, experiencia y lugar, la cuarta dimensión.....	310
7.9.	Trazar conexiones, atar el territorio, mirar el paisaje.....	318
7.10.	Caminos del deseo, caminos recuperados, caminos re-interpretados.	326
	High Line NY.....	326
7.11.	Lo liso y lo estriado: proyecto, arte y paisaje.	332
7.12.	Conclusiones.....	335
7.13.	Bibliografía.....	339

8. Epílogo 343

El proyecto: lo tectónico, lo conceptual y lo simbólico..... 343

8.1.	Lo Tectónico	345
8.2.	Lo Conceptual.....	346
8.3.	Lo Simbólico	350
8.4.	Bibliografía	352

9. Aportaciones y Futuras líneas de investigación. 353

“(…), tiene el hombre clara conciencia de que su intelecto se ejercita solo sobre materias cuestionables; que la verdad de las ideas se alimenta de su cuestionabilidad. Por eso, consiste esa verdad en la prueba que de ella pretendemos dar. La idea necesita de la crítica como el pulmón del oxígeno y se sostiene y afirma apoyándose en otras ideas que, a su vez, cabalgan sobre otras formando un todo o sistema. (...)”

Entre nosotros y nuestras ideas hay, pues, siempre una distancia infranqueable: la que va de lo real a lo imaginario. En cambio, con nuestras creencias estamos inseparablemente unidos.”²

“Todo ver es, pues, un mirar; todo oír, un escuchar y, en general, toda nuestra facultad de conocer es un foco luminoso, una linterna que alguien, puesto tras ella, dirige a uno y otro cuadrante del Universo, repartiendo sobre la inmensa y pasiva faz del cosmos aquí la luz y allá la sombra”³

² José Ortega y Gasset, *Ideas y Creencias*, 11ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1977), p. 25.

³ *Ibid.*, Gasset, p. 174.

1. INTRODUCCIÓN

Se trata de un estudio perfilado en el marco de la complejidad en un espacio a caballo entre la obra de arte -sobre todo a partir de los artistas del Land Art por su operativa en el paisaje-, la de arquitectura y la de ingeniería civil, urdido con elementos propios de un lenguaje formal, conceptual y a la vez transverso-disciplinar.

Todo parte de tres libros y especialmente de varios párrafos que transcribo a continuación, y que argumentan esa pertenencia y esa relación de la obra civil con el mundo del arte a partir de su vínculo histórico, creativo y procesual que producen las obras de ingeniería en el paisaje constituyendo obras de “*gran belleza*” fruto de un “*proceso creador, fusión de técnica con arte*”, y que sin duda es así, aunque los nuevos planteamientos del mundo del arte a partir sobre todo de la irrupción del Land Art en la década de 1960, provocará nuevos planteamientos a nivel formal, conceptual e incluso simbólico que también son apreciables en esos espacios limítrofes del arte con el mundo de la arquitectura y la ingeniería.

Oscar Tusquets Blanca, *Dios lo ve.*

*“Muchos de los encargos que reciben los ingenieros me parecen tremendamente sugerentes, llenos de posibilidades artísticas. Claro que tienen que satisfacer una necesidad funcional ¿y qué? Esto nunca ha sido un impedimento para los grandes **artistas**. [...] En cambio, yo veo en algunos ingenieros un empeño que va mucho más allá de la resolución eficiente de un problema funcional. Los veo insistir en aspectos que no van a hacer la obra ni más utilitaria ni más económica; van a hacerla, en todo caso, más coherente, más limpia, más clara, más expresiva, en definitiva... **más bella**. Incluso los veo preocupados por aspectos que no van a poder ser valorados por el usuario, detalles que van a quedar ocultos, espacios que no se van a visitar, estructuras que van a cubrirse. **En fin, parece como si hubiese ingenieros, unos pocos, que, para decirlo con términos de este libro, quizás sin saberlo, también proyectan sus obras como si Dios tuviese que verlas.***

*Estoy convencido de que no hace falta insistir demasiado en que **las grandes obras de ingeniería** pueden resultar **extremadamente bellas**. Los nudos de autopistas vistos desde el aire las grandes cubiertas ligeras, los gráciles puentes colgantes que salvan miles de metros, las imponentes presas hidráulicas, son obras que impresionan a todos y que van a quedar en la historia como **obras punteras del espíritu creativo del siglo XX**, muy por encima de todas las intervenciones “artísticas” sobre el paisaje y de casi todas las obras de arte convencional que llenan los museos contemporáneos. Esto va a ser así, sin duda alguna, y, además, no será la primera vez en la historia. De todas las inmensas aportaciones de la Roma clásica, ¿no es su ingeniería lo más destacable? Los órdenes arquitectónicos romanos nos pueden parecer*

faltos de gracia frente a los griegos, como nos lo parece en su escultura o sus mosaicos, pero ¿qué podemos decir ante un imponente puente romano, ante el acueducto de Segovia, ante las termas de Caracalla o la cúpula del Panteón? Aquí se ha acabado la dependencia de Grecia o de otra cultura anterior, aquí Roma arriesga inventa: aquí Roma es original y única.

*Una obra de ingeniería puede emocionarnos por su resultado final, **pero en muchas ocasiones el proceso de su construcción y las estructuras y máquinas que se han necesitado para hacerla posible son, en sí mismas, un espectáculo estético de primera magnitud.***

*Las **cimbras** de madera para levantar grandes arcos han sido, desde los romanos, estructuras de **gran belleza destinadas a desaparecer**. Éstas cimbras, y más tarde las de tubos, son las que han posibilitado levantar arcos temerarios en los valles alpinos, de estas estructuras provisionales sólo nos quedan las fotografías pero basta para hacernos una idea, sobre todo en el caso de Maillart, y su espectacular temeridad.”⁴*

Javier Manterola, *La obra de ingeniería como obra de arte*.

*“Los puentes no han entrado en el radio de acción de los críticos de arte. Son como transparentes: no se ven, no interesan ni se entienden. [...] **A veces parece que sólo la pintura existe como obra de arte.** [...] Sin embargo, en este mundo del arte confuso empiezan a estar presentes y una manera cada vez más insistentes las obras públicas. Las carreteras y los ferrocarriles pueden llegar a ser auténticas obras de Land-Art. [...] **Los tiempos actuales y sus amplios planteamientos sobre qué es el arte no tardará mucho en descubrir la formidable belleza de los puentes, las presas, las carreteras...** Y aunque esto no sea demasiado importante para las obras públicas, lo es mucho para el arte de nuestro tiempo.”⁵*

*“En el **Land Art**, en su consistencia y sentido, los artistas **hablan con un lenguaje que los ingenieros entendemos** muy bien: «El artista -dice uno de ellos- no debe obrar con ideas premeditadas sobre los espacios, sino que debe **descubrir el lugar**, como un primitivo, y para ello **tiene que ser capaz de escucharlo y sacar a la luz lo que permanece oculto en él**. Así, mediante la paciente observación detecta elementos geológicos del paisaje que le ayudan a descubrir el lugar». Una carretera pegada al terreno traduce el paisaje, y al hacerlo evidente lo constituye en **lugar**.”⁶*

⁴ Oscar. Tusquets Blanca and Eduardo. Mendoza, *Dios Lo Ve*, 3a ed. (Barcelona: Anagrama, 2003), pp. 59–88. Ver capítulo 3: “Algo de Ingeniería: La oculta belleza de lo racional”

⁵ Javier Manterola, *La Obra de Ingeniería Como Obra de Arte*, ed. by Laetoli S.L., 1st edn (Barcelona, 2010), pp. 110–12. Ver capítulo 3: “Problemas sobre la estética de los puentes”: Conclusiones

⁶ *Ibid.*, Manterola, p. 149. Ver capítulo 5: “Ingeniería y escultura”

Eduardo Torroja Miret, Razón y ser de los tipos estructurales.

*“Cada material tiene una personalidad específica distinta, y cada forma impone un diferente fenómeno tensional. La solución natural de un problema (**arte sin artificio**), óptima frente al conjunto de impuestos previos que la originaron, impresiona con su mensaje, satisfaciendo, al mismo tiempo, las **exigencias del técnico y del artista.***

*El nacimiento de un conjunto estructural, resultado de un **proceso creador, fusión de técnica con arte, de ingeniero con estudio, de imaginación con sensibilidad**, escapa del puro dominio de la lógica para entrar en las secretas **fronteras de la inspiración.***

*Antes y por encima de todo cálculo está la **idea, moldeadora del material en forma persistente, para cumplir su misión.***

*A esa **idea** va dedicado este libro”⁷*

La irrupción del Land Art supuso un cambio disruptivo en los planteamientos de la obra artística dado que conjuga la noción de entorno paisajístico con la implicación del usuario, de modo que este se apropie y experimente la obra de arte a partir de la acción. Así la obra resultante inscrita en el paisaje se desprende de un proceso creativo / conceptual y además de las relaciones que se puedan generar con el sujeto que la experimenta (algo por otra parte muy común en las obras lineales). De esta manera la obra de arte está vinculada a la acción del artista y a la participación del espectador en el entorno natural, para transformarse gracias a este proceso en obra viva, en obra vivida, que traza esas conexiones a veces viscerales, umbilicales y emocionales con los lugares que ocupamos y por ende “habitamos”. Así el paisaje se entiende como lugar que configura el entorno de la obra de arte, y es el propio paisaje el que acaba integrando la obra artística.

Vemos como algunas experiencias del Land Art, tienen su correlación conceptual e incluso formal con los proyectos de ingeniería civil y arquitectura. La expresión de muchas obras civiles y su apreciación artística aparecen al mirar de otra manera y considerar el paisaje en su totalidad, teniendo en cuenta no solo aspectos *epistemológicos* de la propia disciplina, sino además lo *hermenéutico* del pensamiento que atiende a lo conceptual y lo *fenomenológico* de la percepción del individuo que la experimenta en comunión con el paisaje. De este modo la apreciación de la obra se percibe en su totalidad.

En la necesidad de abordar un tema tan amplio y acotar de algún modo la presente investigación se tomarán tres conceptos planteados por Severre Fehn en una de sus

⁷ Eduardo. Torroja Miret, *Razón y Ser de Los Tipos Estructurales*, 3a. ed. rev. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010), p. 11. -Dedicatoria del libro-

últimas conferencias impartidas bajo el título de: *“la Piel, el Corte y la Venda”*⁸ como “cuerpo” conceptual capaz configurar lenguaje operativo propio del quehacer disciplinario donde se pueden hallar en su límite elementos comunes a las tres disciplinas que irán impregnando los pasos de la investigación, canalizando la mirada, la observación, la contemplación y la especulación, y así desarrollar un cuerpo teórico que nos permita vincular la operativa arquitectónica e ingenieril dentro de la esfera operativa del arte.

A su vez, estos tres conceptos conformarán una atmósfera común al arte la arquitectura y la ingeniería civil, donde lo tectónico, lo conceptual y lo simbólico, se entrecruzan en un lenguaje común y atento a la noción de tiempo, memoria y lugar en el que podemos encontrar invariantes y patrones que subyacen de una misma operativa procesual vinculada con el territorio que soporta la obra y que atiende a una relación dialógica y a la vez dialéctica entre la obra creada y su paisaje.

Y por último el estudio de estos tres conceptos nos servirán para la redacción de un último capítulo *“Los caminos del deseo. El Land Art y su correlación con la obra de arquitectura e ingeniería civil.”* Capaz de aglutinar de una forma transversal con el mundo del arte todos los aspectos tratados en capítulos anteriores y que servirá como base para una publicación de un artículo en revista indexada.

⁸ Fehn, *The Skin, the Cut, & the Bandage*.

1.1. Objetivos de la investigación.

La investigación germina sobre una convicción: que la obra de ingeniería, de arquitectura no se pueden explicar en su totalidad si no es desde el mundo del arte, a partir de conceptos como *“la Piel, el Corte y la Venda”* de Sverre Fehn, presentes e interconectados entre ellos que funcionan como una especie de entrecruzamiento que se aglutina en el proyecto mediante un lenguaje común que se explica esencialmente desde el hombre (genio, artista, maestro constructor, arquitecto, ingeniero,...) y usuario espectador que la experimenta.

El concepto del arte en el proyecto debe permitirnos:

- Una nueva aproximación más “real” del proyecto y del artefacto en la ingeniería al usuario. Sabiendo que el usuario da sentido al proyecto y el proyecto construye también al usuario.
- Construir una mirada compleja del arte en el proyecto de arquitectura versus ingeniería, por lo que será necesario captar el “pensamiento / movimiento” que va de la idea pasando por el artefacto como medio para llegar al proyecto.
- Concebir un nuevo significado del concepto de “arte” en la obra de ingeniería, mediante la trilogía; tiempo, memoria y lugar como elementos que se configuran a partir de lo tectónico lo conceptual y lo simbólico.
- El establecimiento de un pensamiento procesal, que permita el análisis del proyecto bajo la óptica del arte en la ingeniería versus arquitectura en un lenguaje común y transverso-disciplinar.
- Una visión compleja e interconectada entre la obra de arquitectura versus ingeniería, desembocando en un ecosistema propio del proyecto mediante la puesta en valor del arquitecto-proyecto-ingeniero capaz de operar con conceptos transversales al arte.
- Plantear una crítica sistémica de la obra de ingeniería que enriquezca los modelos de crítica actuales incorporando la visión que pueda tenerse desde la óptica del arte en Duchamp, Beuys, Matta-Clark etc., y los artistas *landartianos*.
- Configurar una mirada transverso-disciplinar que nos permita interconectar e integrar la arquitectura y la ingeniería civil en un marco artístico conceptual desde un lenguaje común a todos ellos a partir de *“la piel, el corte y la venda”* como conceptos operativos en el lenguaje proyectual de Sverre Fehn y presentes en el arte y en la ingeniería civil.
- El aprendizaje de nuevos conceptos y de un nuevo lenguaje vinculado al mundo arte que nos conducirán a la elaboración de un vocabulario común que posibilitara el análisis transverso-disciplinar de la obra de arquitectura e ingeniería civil.

La propuesta de investigación trata en definitiva de incorporar el mundo de la obra de ingeniería al paradigma de la complejidad y de los conceptos que articula la obra arte. El objetivo es construir una trama teórica transverso-disciplinar que canalice la mirada, la observación, la contemplación y la especulación entre el mundo del arte de la arquitectura y la ingeniería civil, en un conjunto y a través de estos tres conceptos para configurar un lenguaje articulado, abierto de conocimientos que sirva de soporte para posteriores desarrollos.

1.2. Metodología: Enfoque cualitativo de la investigación

La *investigación cualitativa* se denomina también investigación interpretativa, dado que trata de conocer el contexto y significados locales de un hecho relacionado con la obra de arte en el proyecto de arquitectura o de ingeniería civil. La investigación cualitativa se centra en la descripción de hechos observables, de cierta complejidad, que no son cuantificables numéricamente y cuya interpretación requiere de la descripción del contexto en que se dan (movimientos artísticos, contexto social, corrientes de pensamiento, etc). La perspectiva cualitativa de la investigación persigue la comprensión de la realidad, o la explicación de fenómenos artísticos y sociales en el proyecto transdisciplinar, cuya complejidad hace imposible un diseño experimental que contemple el control de todas las variables que intervienen en la obra de arte en el campo que pretendo investigar.

Sobre la *metodología cualitativa* de investigación en el campo del arte, Carlos Martínez Barragán, en su artículo “Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes”, habla de las cualidades y del lenguaje de dicha metodología como un instrumento eficaz de indagación, y del “yo” investigador como el principal instrumento de interpretación de la observación y los datos recogidos. Lo expresa del siguiente modo;

“Las cualidades percibidas de nuestro entorno, nos permiten realizar cálculos e interpretaciones de la realidad que sin esa experimentación perceptual no podrían llevarse a cabo. La manera natural de indagar de los artistas es la cualitativa, y por ello es el modo más natural de realizar investigaciones en este campo (...)

Es la abstracción simbólica del lenguaje la que crea significados a través de una reconstrucción e interpretación del mundo percibido. Pero sólo construye sus sentidos y significados a través de la experiencia. Sin embargo, el uso del lenguaje no es exclusivo de lo cualitativo, ni éste contiene aquel (...)

En la indagación cuantitativa el lenguaje expresa el significado antes que afirmarlo. La intención en la afirmación es la de crear símbolos transparentes, que a través del lenguaje hace que nos traslademos al referente. (...)

La investigación cualitativa toma a su objeto de estudio en su estado “natural”, observando y registrando todos los datos que influyen en la creación de sentido y significado. Así el enfoque en este caso no es el aislamiento ni la discriminación, como lo hace el punto de vista cuantitativo, sino que se sumerge de lleno en el ámbito en el que se desarrolla el objeto de estudio. En los estudios cuantitativos, aislar el problema resulta fundamental ya que de otra manera las variables que ocurren en la observación y descripción del problema serían inabarcables. (...)

Otra de las características de la investigación cualitativa es que el investigador es el principal instrumento de observación, de recolección y de interpretación de los datos. Esto puede también aplicarse al punto de vista cuantitativo, pero a diferencia de éste, el investigador cualitativo no desaparece en la observación y recogida de datos sino todo lo contrario, hace patente su presencia, la hace explícita en todos los procesos y es consciente de que su yo es el instrumento principal de la investigación.”⁹

En general, la *metodología cualitativa* que se empleará en el desarrollo de la tesis tendrá las siguientes fases:

- Planificación, que incluye los objetivos y delimitación de los fenómenos de creación y vinculación proyectual con el arte y relaciones a observar con la ingeniería civil y la arquitectura a partir de los tres conceptos ya comentados.
- Observación, recopilación y registro de datos, mediante un vaciado bibliográfico, artículos relacionados con el tema a tratar o caso de estudio, asistencia a congresos específicos sobre el arte en el ingeniería y arquitectura, y entrevistas con ingenieros / arquitectos / artistas, vinculados de alguna manera con el estudio a realizar.
- Análisis de los datos, su interpretación y obtención de conclusiones.
- Redacción de la tesis / memoria final / futuras líneas de investigación.

Dentro de la metodología cualitativa, se pueden emplear diversas técnicas para abordar problemas y conceptos de distinta naturaleza, que se pueden utilizar en el desarrollo de la tesis.

→*Performativas*; Estudiando la generación de significado desde el propio contexto comunicativo (lenguaje) del proyecto, en sus implicaciones sociales, culturales y artísticas.

→*Fenomenológicas*; Partiendo de los hechos tal y como son experimentados por el Proyectista (arquitecto / ingeniero) y el usuario final de la obra.

→*Hermenéuticas*; Donde pensamiento que atiende a lo conceptual

→*Sintéticas*; Estableciendo una conexión entre proyectos de diferentes profesionales o artistas, aparentemente aislados, pero que manejan el mismo lenguaje.

⁹ Carlos Martínez Barragán, ‘Metodología Cualitativa Aplicada a Las Bellas Artes.’, *REVISTA ELECTRÓNICA DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y CREATIVIDAD*, 1 (2011), 46–62 <<https://doi.org/ISSN: 2174-7822>>.

→*Históricas*; Estudiando la evolución, etapas y desarrollo de un proceso proyectual o de creación artística.

Así, el planteamiento metodológico traza a una serie de aproximaciones posibles a partir de los tres conceptos planteados por Severre Fehn: “*la piel, el corte y la venda*”, que de forma general, pero a la vez particular, han ido impregnando los pasos de la presente tesis canalizando la mirada, la observación, la contemplación y la especulación para desarrollar un cuerpo teórico.

Por otro lado, la metodología se apoya también en un doble enfoque *deductivo* e *inductivo*. De esta manera y en primer lugar el enfoque *deductivo* nos permite trazar un recorrido que avanza de lo general hacia conceptos particulares, pero a la vez el propio desarrollo y razonamiento permite un recorrido inverso que puede ir de lo concreto a lo general. Y en segundo lugar el enfoque *inductivo* nos permite un razonamiento en el que la “certeza” de las premisas nos brindan apoyo a la “verdad” de la conclusión. Así pues, deducción e inducción facilitan de alguna manera esa validación en un doble sentido, al modo en que se crea y se proyecta en el mundo del arte, arquitectura e ingeniería, trazando un camino que va de una escala particular a otra general y viceversa.

Del mismo modo, los ejemplos que se proponen para cada uno de los tres conceptos no son seleccionados como ilustración de un cuerpo teórico sino como método a partir del cual se extraen o confirman hipótesis contenidas en otros campos. De alguna manera se trata de derivar un procedimiento sistemático y transmisible que se produce en cierta medida por la aplicación de conceptos iguales en diferentes ámbitos que vislumbran un lenguaje común.

*“Son muchos los autores que (...) han puesto en evidencia los **vínculos que existen entre arte y ciencia**, y han logrado romper los estereotipos que pesaban sobre ambos. (...), **la imaginación crítica** es una condición básica para cualquier **tarea de investigación científica**; de la misma manera que es frecuente encontrar obras artísticas concebidas y elaboradas con la «precisión y la rigurosa lógica de un problema matemático», (...)*

*Así como el **científico** no renuncia a la **intuición** (en el sentido etimológico de *intueri*, «mirar con atención»), considerándola un logro obtenido ejercitando la facultad de concentración y observación, tampoco el **artista** puede prescindir de la **reflexión** a la que necesariamente le conduce **el deseo de inteligibilidad** que mueve el **arte**.”¹⁰*

¹⁰ Carlos Martí Arís, *La Cimbra y El Arco* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005), p. 24.

2. EL LAND ART Y EL ESPIRITU DE LA FRONTERA.

2.1. Influencia en el Proyecto del Ingeniero – Arquitecto:

Una mirada al concepto de Tiempo, Espacio, Lugar y vacío.

“En el Land Art, en su consistencia y sentido, los artistas hablan con un lenguaje que los ingenieros entendemos muy bien: “el artista dice uno de ellos no debe obrar con ideas predeterminadas sobre los espacios, sino que debe descubrir el lugar, como un primitivo, y para ello tiene que ser capaz de escucharlo y sacar a la luz lo que permanece oculto en él. Así, mediante la paciente observación detecta elementos geológicos del paisaje que le ayudan a descubrir el lugar”. Una carretera plegada al terreno traduce el paisaje, y al hacerlo evidente lo constituye el lugar.

Martin Heidegger en “El arte y el espacio”: “el juego mutuo del arte y espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paisaje. Y así el arte como escultura no sería conquista alguna del espacio [...]. La escultura sería la encarnación de los lugares”¹¹

La historia del arte clasifica -tal y como la hemos estudiado-, organiza los diferentes movimientos artísticos y los ordena en un “tiempo histórico” en un intento de entender los motivos que los originan ligados a los conceptos y características contextuales que se manejan en cada una de sus obras y las diferencias o similitudes existentes entre cada uno de ellos.

Así, asociamos al pasado diferentes estilos artísticos, arquitectónicos, pictóricos, escultóricos, etc., a movimientos como el prerrománico, románico, gótico, renacentista, barroco, romanticismo, impresionismo, expresionismo, etc. Pero, toda esta clasificación histórico-temporal deja de tener sentido con los *movimientos artísticos de vanguardia* del último tercio del S. XX, los cuales se desarrollan con gran celeridad, hasta el punto en el que a finales de siglo se empieza hablar de lenguajes y de actitudes propias a cada uno de los artistas. Los cánones clásicos y manifiestos vanguardistas que reflejaban una actitud formal en el proceso de creación de un movimiento, hoy día se diluyen, facilitando el paso a las modas y a la individualización del trabajo del artista, dando la sensación de que estas actitudes artísticas van por un lado y los profesionales de la arquitectura y la obra civil van por otro.

Entonces, si esto es así, ¿por qué entre los ingenieros civiles y arquitectos, cuando proyectamos un edificio o un puente en la naturaleza nos empeñamos en seguir hablando hoy día de Land Art?

¹¹Javier Manterola, La obra de ingeniería como obra de arte, ed. Laetoli S.L., 2010.a ed. (Barcelona, 2010). pp. 149-150

Al final el orden en el que se van sucediendo estas miradas y actitudes -hacia y desde el arte-, no poseen demasiada importancia, lo realmente interesante es todo el vínculo *procesual, conceptual y de lenguaje* que se origina en el propio intercambio y reciprocidad que se produce entre el arte, la arquitectura y la propia obra civil, dándonos pistas de esa permeabilidad que a veces intuimos entre mundos aparentemente estancos.

Estaríamos adoptando una actitud puramente reduccionista si limitásemos otras posibles relaciones actuales entre arte, naturaleza y paisaje a este movimiento, aunque salvando las distancias, ni conceptualmente estaríamos hablando del mismo tipo de obras, ni sus contextos coinciden, pero creo que sus actitudes al actuar y modificar el paisaje en muchos casos guardan una gran relación. Veamos pues cómo se desarrolló el Land Art, en la época de 1960-1980, teniendo muy presente que no fueron sus artistas los primeros en salir a los espacios naturales para crear sus obras en el paisaje.



La piel, el corte y la venda;

Fig. 2.01, Las líneas de Nazca son antiguos geoglifos de gran escala dibujados y "tatuados" en la propia "piel" de la tierra, que se encuentran en las Pampas de Jumana, en el desierto de Nazca, entre las poblaciones de Nazca y Palpa (Perú). Fueron trazadas por la cultura nazca y están compuestas por varios cientos de figuras que abarcan desde líneas, hasta complejas figuras zoomorfas, fitomorfas y geométricas que aparecen trazadas sobre la superficie terrestre. Los expertos creen, que fueron dibujadas durante la cultura preincaica Nasca (200 a.c.-650 d.c.)

Fig. 2.02, La Gran Muralla China, antigua fortificación china construida y reconstruida entre el siglo V a. C. y el siglo XVI, para proteger la frontera norte del Imperio chino durante las sucesivas dinastías imperiales de los ataques de los nómadas xiongnu de Mongolia y Manchuria. Una marcada muralla que marca la línea fronteriza, proyectada sobre las líneas de "cresta" de las montañas, que marca un "corte" en el territorio desde el que dominar las vistas y por consiguiente el territorio.

Fig. 2.03, Stonehenge, monumento megalítico tipo crómlech, neolítico (siglo XX a. C.), situado cerca de Amesbury, Inglaterra. De alguna manera Stonehenge está en comunión y diálogo permanente con el paisaje, una especie de plataforma que mira al horizonte, que marca sus ciclos y que nos induce a una especie de reflexión en relación y vínculo permanente con la naturaleza.

Me planteo en estas líneas, rastrear de algún modo cuáles han sido y son, desde mi forma de razonar y de ver las cosas, las principales ideas y actitudes de los artistas de Land Art frente a la naturaleza y el paisaje, asociando estas ideas (en las obras de estos artistas), con otras propias, leídas y aprendidas, que a lo largo de los años van sedimentando, y que creo que de alguna manera crean algún tipo de correspondencia con las ideas, los conceptos, y en definitiva el lenguaje que manejan los proyectos civiles y arquitectónicos en sus intervenciones en el paisaje.

Sería algo así como traer a colación y poner encima de la mesa ciertas ideas, procesos, conceptos, propios y aprendidos, que dan forma al lenguaje proyectual, con otros exteriores, para de alguna manera enriquecer y poder dotar al proyecto civil y arquitectónico de un sentido cercano que nos ayude a su comprensión desde la mirada del arte en el paisaje, poniendo el énfasis, en el desarrollo de la idea, transmitida mediante conceptos, analogías y procesos, que se transmiten en un lenguaje propio que empleamos y utilizamos en nuestros proyectos que interactúan irremediabilmente con el paisaje que antropizamos en nuestras intervenciones.

2.2. Una aproximación al Land Art: una mirada evocadora

“Dios perdone que pongamos un sueño de nuestra propia imaginación como modelo del mundo”
Francis Bacon

Uno de los primeros artistas en emplear el término americano de Land Art (*pero también denominado por algunos artistas “Earthworks, Earth Art, Environmental Art, Arte de la tierra, Arte Ecológico,...”*), fue Walter de Maria, para describir sus primeras intervenciones y trabajos en el paisaje en la década de los sesenta y que se ha utilizado para denominar la obra en el paisaje de otros artistas incluso contra su voluntad.

El Land Art es un redescubrimiento de la naturaleza y del paisaje que persigue interaccionar con él y en él y que busca exhibir una forma y una apariencia natural y casi intacta de los materiales bajo la influencia del arte conceptual y la noción de “arte como idea”, que fomenta el desarrollo de obras artísticas inmateriales y efímeras, ligadas de forma persistente al paisaje natural. Land Art se caracteriza por desligarse del espacio expositivo; el artista tiene la necesidad abandonar el marco del estudio, de trabajar fuera de la galería, del museo, desarrollar un arte que ocupe nuevos espacios, que intervenga en el mundo real y dialogue con él en contexto natural. Desiertos, lagos, cráteres, parques, ríos, etc. son los lugares idóneos para alojar esta nueva actitud artística en la naturaleza. La naturaleza cristaliza en material, territorio y espacio de acción infinito para esta nueva actitud artística, mostrando en todos los casos un carácter muy ligado al entorno y al lugar de acción. En definitiva, el artista tiene su estudio al aire libre y por tanto expone su obra en la naturaleza encontrando un soporte artístico en la propia corteza terrestre e incorporando el sol y la luna sus obras.

“La integración en el entorno es la característica más acusada del arte de la tierra. Las obras se conciben para un emplazamiento concreto y se realizan en el mismo. Su creación implica la modificación de superficies, estructuras y materiales y quedan grabadas en la memoria del lugar. Las obras no son en sí mismas transportables; en palabras del escultor Richard Serra, “transportar la obra supone destruirla”¹²

Gerry Schum, cineasta y realizador alemán de la película “Land Art”, refiriéndose a las obras paisajísticas decía que son;

“tan inclasificables desde la perspectiva artística tradicional como lo son en el mercado del arte. Se ha roto el eterno triángulo entre estudio, galería y coleccionista en el que el arte se ha desenvuelto hasta ahora”¹³

¹² Michael Lailach, *Land Art*, ed. by Taschen, 2007. p.11

¹³Gerry Schum, Land art : Long [and others] : Fernsehgalerie Gerry Schum, Television Gallery ([Berlin]: [Die Galerie], 1969). -*Introduction to the Television-Exhibition "Land Art"- (extracto de la presentación de la emisión del 15 de abril de 1969).*

En definitiva, los artistas y las obras del Land Art manifestaron por un lado su deseo de “*expandir las posibilidades del arte*” y luchar contra los límites que imponían las paredes de los museos y galerías, y por otro, romper con un mercado del arte obsesionado con la propiedad y la especulación imperante de la obra de arte. Como veremos la mayoría de las obras fueron creadas y diseñadas en lugares remotos sin la intención de ser vendidas, expuestas, fotografiadas o que tuvieran incluso un carácter permanente, aunque a la postre se vio que quedaron perfectamente documentadas con planos, dibujos, fotografías o incluso películas que han terminado finalmente exponiéndose en los museos y galerías entrando finalmente en el negocio del arte.¹⁴

En 1968 la visionaria galerista Virginia Dwan organizó una serie novedosas exposiciones “*Earthworks*” en Nueva York con obras hechas de tierra, arena y rocas, madera, etc. e incluso documentación de proyectos realizados o bocetos de proyectos que existían sólo como ideas y dibujos, mostrando así su apoyo y mecenazgo a los incipientes artistas del paisaje (*Robert Smithson, Nancy Holt, Carl André, R. Morris, Sol LeWitt, Claes Oldenburgen,...*), en un intento de expansión del dominio imperante de la escultura, por prácticas posminimalistas y conceptuales basadas en el proceso.

Este estreno público de lo que con el tiempo acabaría considerándose *Land Art* y que contenía documentación (planos, dibujos, fotos, videos,...) de proyectos concebidos para su exposición en espacios exteriores e interiores y que ya habían sido ejecutados con anterioridad en el paisaje (pero también piezas escultóricas expuestas en las salas realizadas a base de materiales naturales, que mostraban ya un cierto compromiso teórico y conceptual), acabaría convirtiéndose en el camino de regreso del Land Art a los espacios expositivos de la galería de arte y del museo.

En 1969, en el *Andrew Dickson White Museum de la Universidad de Cornell*, en Ithaca (Nueva York), se monta la exposición “*Earth Art*”, cuya comisaria Willoughby Sharp expone obras de *R. Smithson, Dennis Oppenheim, M. Heizer, Charles Ross, Peter Hutchinson, etc.* y artistas europeos como *Richard Long, Christo y Jeanne-Claude* y el holandés *Jan Dibbets*.

Las exposiciones “*Earthworks*” y “*Earth Art*” tuvieron una amplia repercusión en la prensa neoyorquina, hasta el punto de convertirse en la última tendencia del mundo del arte, apareciendo reflejada tanto en revistas especializadas en arte como *Artforum, Art in America*, como en los diarios, *New York Times (Newsweek), Saturday Evening Post*, etc. Todo esto llama la atención de los galeristas alemanes *Konrad Fischer* y *Heiner Friedrich* y el director de cine *Gerry Schum*, quienes pronto organizan en Alemania exposiciones similares, con su consiguiente proyección y difusión televisiva.

En abril de 1969 la televisión alemana (*Sender Freies Berlin*), emitió por primera vez el programa titulado *Land Art*, realizado por *G. Schum*, presentando a ocho artistas europeos y americanos. En sus intervenciones paisajísticas *G. Schum* era el cámara que

¹⁴ Berta Sichel, «EL PAISAJE COMO IDEA.pdf», en *El paisaje como idea : proyectos y proyecciones, 1960-1980*, ed. Departamento de Cultura y Euskera Diputación Foral de Gipuzkoa, 1.a ed. (Donostia-San Sebastián, 2010), pp. 7-49. p.17

filmaba la película, aunque cada artista dirigía el trabajo de su obra artística. En “Television Gallery” se recogían las intervenciones de estos artistas cuya grabación en video fue el único registro de dichas obras, que posteriormente fueron borradas por el viento y el agua como si se tratasen de obras netamente efímeras.

La película fue emitida por la cadena televisiva alemana bajo el título *Land Art*, nombre que fue posteriormente acogido para nombrar el trabajo de esos artistas, que dicho sea de paso no tiene programas ni manifiestos estéticos, al estilo de movimientos artísticos precedentes.¹⁵



Fig. 2.04, Gerry Schum, *Land Art*. Emisión retransmitida por la *Sender Freies Berlin* / 15 de Abril 1969. Los artistas tanto Americanos como europeos que intervienen en el programa titulado *Land Art* son; Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Marinus Boezem, Robert Smithson, Jan Dibbets, Walter de Maria, Mike Heizer.

Muchos de los artistas del Land Art no se sienten identificados con el término empleado para definirlos o agruparlos (especialmente los artistas europeos), pero a medida que va pasando el tiempo los propios artistas lo ven como un término que define una actitud y una actividad artística que actúa en el paisaje, y no como un estilo o movimiento artístico.¹⁶ Y es debido a falta de “manifiesto artístico” que cada artista tendrá un enfoque diferente en la relación que establece entre su obra y la naturaleza y es por lo que cada artista mantendrá la búsqueda en su línea de investigación durante su trayectoria artística.

Richard Long intentó diferenciarse de los artistas norteamericanos en numerosas ocasiones, aunque siempre participó en exposiciones bajo el epígrafe de *Land Art*.

*“Nunca me identifico como artista de Land Art. Creo que este término lo acuñaron los comisarios o los críticos estadounidenses para definir un movimiento que para mí, como artista británico de los sesenta, definía a artistas norteamericanos trabajando en su jardín, utilizando sus desiertos para hacer obras monumentales, y sólo en América, ... Creo que mi obra tiene mucho que ver con el arte conceptual, el arte desmaterializado o incluso el arte povera...”*¹⁷

Formalmente, los artistas del Land Art, trabajan con geometrías simples, que van desde la línea, círculo, el arco, el rectángulo, la espiral (simbolizando hélices) llegando

¹⁵ Schum. *Op. cit.*

¹⁶ Tonia Raquejo, *Land art*, 1.a ed. (Madrid: Nerea, 1998). p. 7

¹⁷ Susaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties* (Berkeley, California: University of California Press, 2002). P. 173

mediante la excavación a formas geométricas tridimensionales proyectadas en desiertos, cordilleras, selvas, etc. No obstante, en diferentes obras, como en el caso de Richard Long (fig. 07), las formas son las propias que nos provee la naturaleza, es decir, los propios materiales con que nos encontramos en el paisaje sin manipulación ninguna, tierra, piedras, arena, madera, troncos de árboles, raíces, etc.



Fig. 2.05. Walter De María. Mile Long Drawing, 1968

Fig. 2.06. M. Heizer, Masa desplazada y colocada de nuevo en su sitio. Desierto de Nevada, 1969.

Fig. 2.07. Richard Long. Stones in Nepal, 1975

Además de esta simplicidad de formas T. Raquejo, nos muestran la relación de este tipo de representaciones en el paisaje con el arte prehistórico;

*“..., Proliferan obsesivamente en las intervenciones que los artistas hacen en la naturaleza, como si quisieran llenar la tierra de huellas primordiales semejantes a las que dejaron nuestros antepasados en el paleolítico y en el neolítico. En mi opinión, el carácter abstracto de estas manifestaciones no debe entenderse carente de significado, más bien al contrario: los artistas reescriben los mismos signos en lugares similares en los que escribieron nuestros antepasados...
... El lugar se convierte así en un yacimiento de capas arqueológicas que contiene la memoria al margen del discurrir del tiempo...”¹⁸*

Y a todo esto tenemos que añadir, que los artistas del Land Art están influenciados por otros movimientos artísticos muy cercanos a ellos, como son el Minimalismo, el arte povera, Arte Conceptual, el Body Art o incluso formas de arte en acción del momento como los Happening o la performance, a los cuales algunos de ellos como son los casos de (Walter de María, Donal Judd, Robert Morris, Richard Long, Dennis Oppenheim, etc.) pertenecieron antes de comenzar con obras proyectadas en el entorno natural. En este punto los museos y galerías concededores del trabajo y del currículum de estos artistas, hacen visible el movimiento y dan pie a la configuración del nuevo un discurso crítico sobre él.

“La mayoría de los artistas ya estaban consolidados y representados por galerías cuando llevaron a cabo sus proyectos de Land Art. La contradicción de un arte no mercantilizado, que entra en el mercado forma parte de la historia del arte reciente, pero no hay duda de que lo significativo de este movimiento o grupo son

¹⁸ Raquejo, Land art. Op. cit., p. 24

las obras realizadas en exteriores, en no-lugares alejados del público que frecuenta museos y galerías.”¹⁹

Para Joseph Jacobs, historiador de arte, ve en los movimientos de vanguardias un paso previo por el que pasaron muchos artistas antes de desembocar y proyectar sus obras en el paisaje;

“debe comprenderse que el Land Art, era una prolongación de afán de los '50 por derribar la separación entre el arte y la vida, ...”

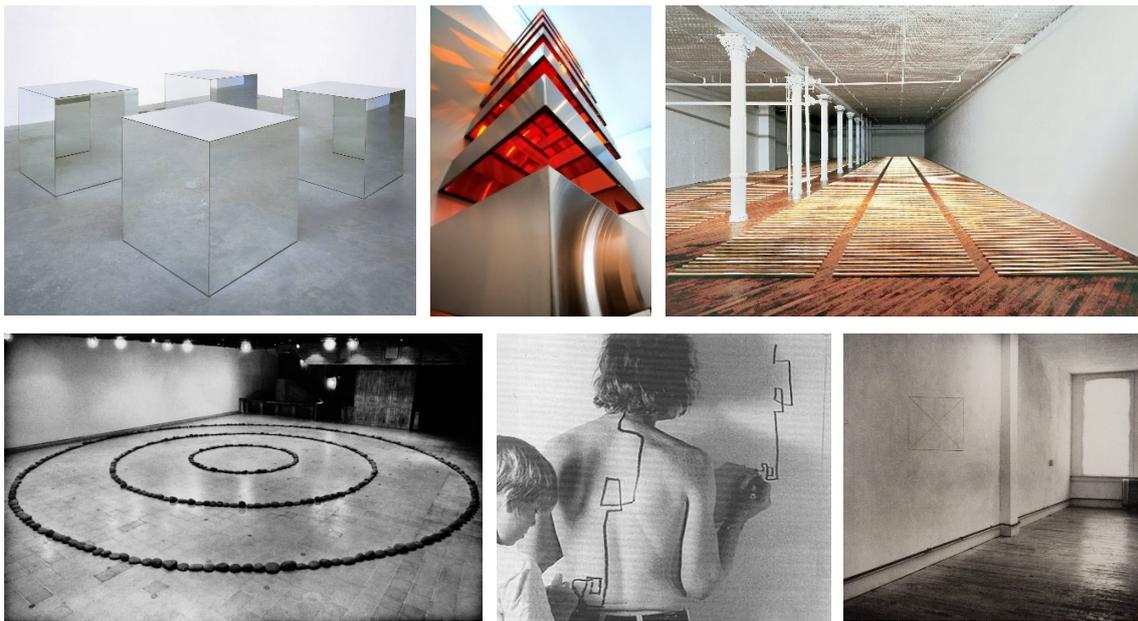


Fig. 2.08. Robert Morris. sin título. 0.7m, cubos de espejo de plexiglás sobre madera, 1965.

Fig. 2.09. Donald Judd. Large stack, 1968.

Fig. 2.10. Walter de Maria. The Broken Kilometer, 1979. Dia Art Foundation.

Fig. 2.11. Richard Long. Three circles of stones, 1972. HAYWARD Gallery, London.

Fig. 2.12. Dennis Oppenheim. Two Stage Transfer Drawing, 1971.

Fig. 2.13. Jan Dibbets. Perspective correction, my studio II, 1969

Finalmente, Simón Marchán, nos apunta esta interrelación entre los movimientos de vanguardia y el Land Art, haciendo énfasis en los principios, en las reflexiones y en la sensibilidad hacia el objeto minimalista de la siguiente manera;

*“El Land Art, dentro de sus variaciones, es en general la réplica anglosajona del arte Povera. Tiene su punto de partida en los principios *minimalistas*, tanto en sus obras como en sus reflexiones (C. André, Dan Flavin, Smithson, etc.). Si Morris invita a centrar la atención sobre el procedimiento y la materia a transformar, André y Dan Flavin acentúan la posición, la escultura como lugar. D. Oppenheim reconocía en 1969: «el desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la mayor contribución del arte minimalista».”²⁰*

¹⁹ Sichel. Op. cit., p. 17

²⁰ Simón Marchán Fiz, Del Arte objetual al arte de concepto (1960-1974) : epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna» : antología de escritos y manifiestos (Torrejón de Ardoz : Akal, 1994). p. 217

2.3. Contexto social del arte.

En la década de los 60 y 70, tanto en EE.UU. como en Europa se hace palpable una cultura joven, activa y contestataria, que se transforma en una cultura de masas. A mediados de la década de los 60, el 50% de la población en EE.UU. y Europa tenía menos de 25 años. B. Sichel nos la describe de la manera siguiente;

“El entusiasmo de millones de jóvenes que en el mundo entero escuchaban la misma música popular evidenciaba un deseo de cambio e innovación que se extendió a toda la sociedad. En agosto de 1966 John Lennon dijo que los Beatles eran «más populares que Jesucristo». La liberación sexual, los estilos de vida alternativos, la aparición del feminismo, las nuevas tecnologías de la información y las profundas convulsiones sociales, políticas y culturales de los sesenta, (...), impulsaron a los artistas a buscar formas y métodos nuevos de transmitir y distribuir sus obras.”²¹

Todas estas convulsiones sociales, en parte fueron provocadas por la creciente influencia de los nuevos medios de comunicación como fue la televisión y que impulsaron a los artistas a incorporar estos nuevos formatos de grabación a la hora de transmitir y hacer visibles sus obras al gran público.

El arte por su parte no permaneció ajeno a estas convulsiones sociales, sino que trató de alguna manera ser el reflejo del sentir de la sociedad. Anne Rorimer, historiadora del arte, nos explica de la siguiente manera;

“no hay etiquetas que clasifiquen satisfactoriamente la fecundidad de un período envuelto en la reevaluación estética, no solo en pintura y escultura, sino también en teatro, poesía, danza, música, performance y cine.”²²

T. Raquejo nos explica la situación convulsa que se vive en Estados Unidos en la década de los 60 a raíz de acontecimientos socio-políticos-culturales que vive el país;

“...a finales de los años de 1960 cuando se produjo el mayo del 68 como síntoma de una situación político-cultural contestataria que, en el caso de EE.UU., se concretaba en una constante oposición a la guerra del Vietnam y a la progresiva política imperialista que se imponía tanto dentro de la Tierra como fuera de ella con los proyectos de la NASA que se enfocaban a la conquista de espacios y territorios interplanetarios. EE.UU. no solo se erigía entonces como la indiscutible potencia de la ciencia y el capitalismo, sino que además lideraba el futuro de la especie haciéndose portadora de la bandera que enarbola del progreso de la humanidad”²³

²¹ Sichel. Op. cit., p. 15

²² Anne Rorimer, *New art in the 60s and 70s: redefining reality* (New York: Thames & Hudson, 2001).p. 11

²³ Tonia Raquejo, «El Arte de la tierra; Espacio-Tiempo en el Land Art», en *Medio siglo de Arte; Últimas tendencias, 1955-2005*, ed. ABADA, 1.a ed. (Madrid : Abada, 2006), pp. 107-29. p.110

En estos momentos EE.UU. lleva a cabo uno de los grandes sueños de la humanidad con las diferentes expediciones del programa Apolo de la NASA; llegar a la luna. La posibilidad de viajar por el espacio disparó los proyectos de viajar por nuestro sistema solar y de colonizar otros planetas.

En 1957 la guerra fría entre EE.UU y la antigua URSS, se expande al espacio. La Unión Soviética envía a Sputnik 1 primero de varios satélites lanzados por la Unión Soviética en su programa Sputnik, la mayoría de ellos con éxito y puestos en órbita terrestre. En 1961 Yuri Alekséyevich Gagarin, fue lanzado al espacio exterior, siendo el primer ser humano en alcanzarlo y viajar por él. La llamada "carrera espacial" parece decidida. Pero en ese mismo año, el presidente Kennedy prometió enviar a los astronautas americanos a la luna. El Proyecto Apollo había nacido, con el único objetivo de alcanzar la luna y ganar la carrera espacial. Para ello se tendría que construir una nave espacial lo suficientemente avanzada tecnológicamente, como para escapar de la gravitación terrestre, aterrizar en la luna y devolver a la tripulación de regreso a tierra.

El astronauta *William Alison "Bill" Anders*, piloto del Apolo 8 (misión que se inició el 21 de diciembre de 1968), tomó en la nochebuena del 68, una fotografía que a la postre se convertiría en una de las imágenes más famosas e influyentes de la historia de la humanidad y que reveló la fragilidad y el aislamiento de nuestro planeta (*fig. 14*), que marcaría el devenir de toda una época. Mientras la insignificante nave espacial orbitaba alrededor de la luna, alineándose junto con la tierra, W. A. Anders, enfocó y disparó su cámara, mostrándonos en esta icónica fotografía desde el otro lado de la luna (*Earthrise; fig. 14*), el diminuto y delicado globo azul del planeta tierra exclamando lo siguiente;

"Ahí está la Tierra. ¡Caramba! ¡Qué bonita!"

"La vasta soledad es impresionante y te hace darte cuenta de lo que tienes allá en la Tierra".²⁴

Más adelante en muchas de sus conferencias le gustaba decir; *"Vinimos a explorar la luna y lo que descubrimos fue la tierra."* En parte, gracias a la foto de W. A. Anders, el mundo entero se estaba ensimismado con el viaje de la misión del Apolo 8, 1968 había sido un año realmente traumático para la humanidad y para la Tierra. En Estados Unidos, Robert Kennedy y Martin Luther King habían sido asesinados, la guerra de Vietnam se había recrudecido dramáticamente y el conflicto social y estudiantil se estaba extendiendo por todas las ciudades de los Estados Unidos.

En Europa, la "primavera" de Praga había sido aplastada por los tanques soviéticos. La humanidad necesitaba un soplo de aire fresco para darse cuenta de que los seres humanos podían sobreponerse a todas las calamidades acaecidas, necesitaban un futuro lleno de posibilidades, y en cierto sentido el apolo 8, con toda su tecnología colaboraría a ello. La NASA se había gastado miles de millones en un intento de explorar otros mundos, y al final redescubrieron la tierra, aunque solo fuera desde otro punto de

²⁴ La grabación sonora de los comentarios de W. A. Anders al contemplar y fotografiar la Tierra, disponible en; <https://archive.org/details/Apollo8Highlights>

vista, pero que a la postre serviría para re-descubrir el nuestro. T. S. Eliot en su libro (*Four Quartets*) nos diría;

“No dejaremos de explorar, y el final de todas nuestras exploraciones, será llegar a donde empezamos, y conocer el lugar por primera vez.”

También el poeta Archivald MacLeish condensaría las emociones sociales vividas en la época en el artículo siguiente:

“ver la tierra tal como es en verdad, pequeña, azul y bella, en ese silencio eterno en el que flota equivale a contemplarnos a nosotros mismos como jinetes del planeta, hermanos en esa belleza luminosa del frío eterno, hermanos que ahora saben que son hermanos de verdad”²⁵

El 20 de julio de 1969, el Apolo XI aterrizaba en la Luna, lo que suponía uno de los más increíbles logros de la humanidad desde sus orígenes. El módulo lunar, apodado “Eagle” y tripulado por *Neil Armstrong, Edwin “Buzz” Aldrin, y Michael Collins*, se posó en la luna, hecho que contribuyó a invertir el punto de vista que desde la tierra se tiene de la luna, (fig. 14).

El astronauta William A. Anders, (en la misión Apolo 8 que se inició el 21 de diciembre de 1968), en una de sus conferencias nos diría lo siguiente;

“La tierra parecía tan pequeña en el cielo que hubo momentos durante la misión del apolo 8 en que me costaba encontrarla,... Les aseguro que, más que un gigante macizo, deberíamos verla como la bola de un árbol de Navidad, tan frágil que hay que tratarla con extremo cuidado.”

Pisar la luna, suponía superar tecnológicamente al resto de países y conquistar otros espacios. De esta manera, la huella de la humanidad plasmada por Neil Armstrong en la superficie de la luna (fig. 15), se extiende por toda la prensa internacional como símbolo de la técnica y de la presencia del hombre (o más bien de EE.UU.) en el universo. Así pues, Estados Unidos se colocaba como la primera potencia indiscutible en cuanto a ciencia y tecnología, liderada por la sociedad capitalista y enarbolando la bandera del progreso técnico de toda la humanidad. Otra posible lectura (sugerida por numerosas personalidades del ámbito de la cultura) de las diferentes misiones Apolo programadas por la NASA hacia la conquista de espacios exteriores, era demostrar al mundo entero la supremacía tecnológica del programa armamentístico y del escudo antimisiles de EE.UU.

²⁵ Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (New York: Thames & Hudson, 2001).

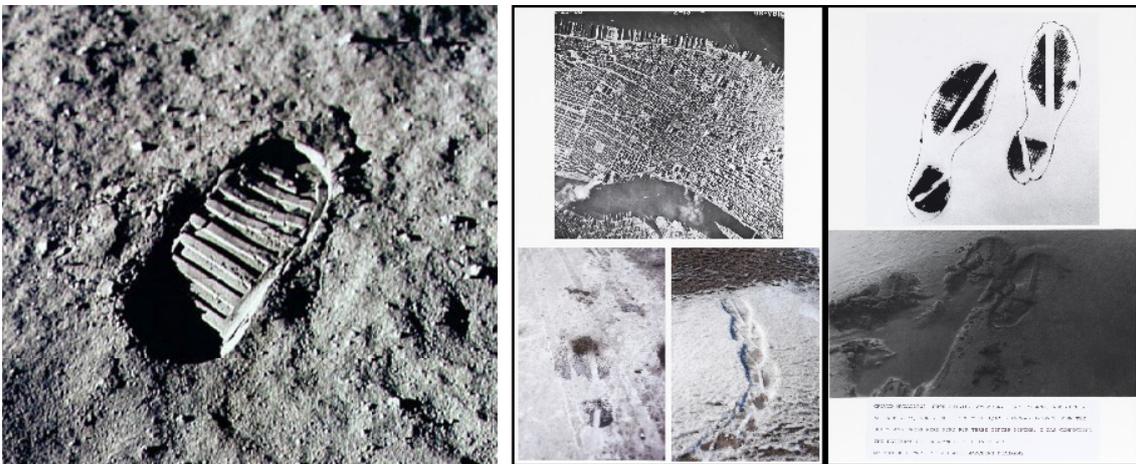


Fig. 2.14. Earthrise. La Tierra vista desde la Luna, fotografiada por los astronautas del Apolo XI, 24 de dic, 1968.

© https://www.nasa.gov/multimedia/imagegallery/image_feature_1249.html

Fig. 2.15. La huella de Neil Armstrong sobre la luna, 20 de julio, 1969. (NASA/Newsmakers).

Fig. 2.16. Dennis Oppenheim. Ground Mutations – Shoe Prints, November 1969

Luna, NASA, fotografía, montaje, conspiración son palabras que han sobrevolado sobre el imaginario colectivo desde mediados de la década de 1960. En el 2007 empieza a operar un grupo de informáticos capitaneados por *Keith Cowing*, un exempleado de la NASA que pretende la recuperación de fotografías “perdidas” por la NASA y provenientes de cinco satélites cercanos a la luna, que habían sido enviados entre 1966-67, para explorar posibles lugares para las misiones tripuladas a la Luna, gracias al proyecto de recuperación de imágenes lunares (Lunar Orbiter Image Recovery Project – LOIRP / McMoon), permitió recuperar las primeras fotografías de alta resolución

tomadas tras el horizonte lunar, incluyendo la primera fotografía denominada "earthrise" o amanecer terrestre, fotografía de vital importancia socio-cultural como nos explicará T. Raquejo más adelante.

En 2015 la NASA desclasifica y publica una serie de imágenes del Proyecto Apolo que culminó con la llegada del hombre a la Luna. **Christian Stangl**, un artista visual-multimedia austriaco, decidió montar todas esas fotografías en un cortometraje llamado "Lunar", un corto de 7':20", hecho a partir de 8.400 fotografías, en el que 18 meses de trabajo después y empleando diferentes técnicas fotográficas y de vídeo, y combinando todo ello con una banda sonora que mezcla sonidos originales de las distintas misiones Apolo, han dado como resultado un enorme y original trabajo artístico que nos recrea y nos hace revivir el viaje que en 1969 Neil A. Armstrong, Edwin E. Aldrin y Michael Collins realizaron a bordo del Apolo XI.

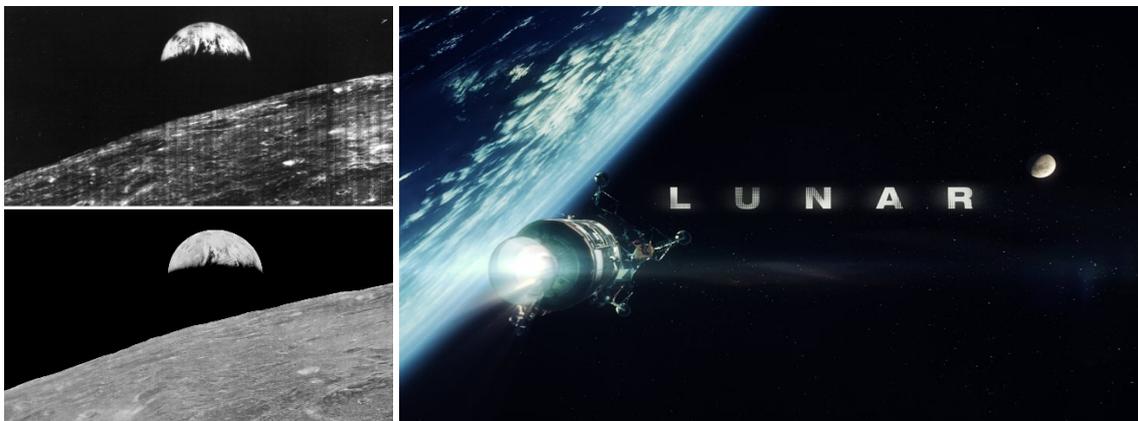


Fig. 2.17. "earthrise" / amanecer terrestre. 1966, y recuperada en 2007; "Lunar Orbiter Image Recovery Project – LOIRP / McMoon".

Fig. 2.18. Christian Stangl. LUNAR, 2017. www.christianstangl.at

Soundtrack by Wolfgang Stangl. www.wolfgangstangl.com

Photographic Footage: Flickr Project Apollo Archive. [flickr.com/photos/projectapolloarchive/](https://www.flickr.com/photos/projectapolloarchive/)

Original recordings from the Apollo missions: NASA audio collection. [Archive.org/details/nasaaudiocollection](https://archive.org/details/nasaaudiocollection)

official video on Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=pRNcGvVY1HY&t=4s>

official video on vimeo: <https://vimeo.com/21705121>.

La artista Jennifer Bolande comentaba que esta primera fotografía de la tierra desde el espacio (fig.14), estimuló la conciencia social del momento que finalmente desembocaría en una preocupación medioambiental y ecológica por el planeta. Muchos autores han explicado que estas primeras imágenes de la Tierra desde la Luna fueron el germen del Land Art y de los posteriores movimientos ecológicos y medioambientales.

T. Raquejo enlaza la relación del tiempo con el Land Art cuando explica cómo la llegada del hombre a la Luna en la misión Apolo XI el 20 julio de 1969 "alteró los conceptos espacio-temporales hasta entonces en uso en nuestro planeta"²⁶, mientras que la huella de la pisada del astronauta Neil Armstrong sobre la luna sería definitiva y perdurable en el tiempo dada la ausencia de atmósfera en la Luna quedado allí impresa para siempre mostrando una "ausencia de tiempo fluido, ese que permite las mutaciones propias de los procesos lineales de la tierra".²⁷

²⁶ Tonia Raquejo, 'El Arte de La Tierra; Espacio-Tiempo En El Land Art', in *Medio Siglo de Arte; Últimas Tendencias, 1955-2005*, ed. by ABADA, 1st edn (Madrid : Abada, 2006), pp. 107–29 (p. 108).

²⁷ Ibid., Raquejo, 'El Arte de La Tierra; Espacio-Tiempo En El Land Art', p. 109.

Tres meses después de este paseo lunar, en noviembre de 1969, Dennis Oppenheim plantea la realización de una obra titulada *Ground Mutations-Shoes Prints* (fig. 16). El artista deja las “huellas” de sus zapatos a lo largo de un recorrido por New Jersey y Nueva York que, en palabras de Tonia Raquejo;

“le sirve para medir, por un lado las relaciones de escala en el espacio y por otro, el discurrir del tiempo, una coordenada mucho más escurridiza que aquí, en nuestro planeta, se manifiesta como en la Luna, en las huellas que quedan del proceso del caminar, pero con una gran diferencia, pues las huellas serán modificadas, mutadas con el discurrir del tiempo, mientras que en la superficie lunar quedaran congeladas, inalteradas y aisladas, ya que no se registra el proceso del caminar continuo (poner un pie después del otro) hacia un destino, sino solo los saltos dados para llegar a él.”²⁸

Con todo ello D. Oppenheim nos muestra que el tiempo presente en la tierra se evapora a cada paso plasmado, siendo atrapado solamente por la acción material de su huella.

Todas estas misiones lunares de la NASA, abrieron un “nuevo territorio en expansión”, y aunque los artistas del Land Art las trataban con cierto desdén al describirlas como un “no-lugar muy caro”, tanto R. Smithson como M. Heizer lo trataban como una alternativa artística argumentando que “Las herramientas del arte han estado demasiado tiempo confinadas en el taller”²⁹. A pesar de la despectiva opinión que tenían los artistas, las imágenes de las expediciones lunares mutaron en un icono social de finales de los sesenta y quizá implantaron en toda una generación las ideas de libertad y “expansión” que ensancharon las posibilidades de la Tierra.

La rebeldía social de las nuevas generaciones en EE.UU. cuestionaban el “american way of life” y dan como fruto los nuevos estilos de vida y las nuevas ideas, que se manifiestan en los nuevos movimientos sociales y artísticos. Todos estos movimientos de rebeldía en la sociedad americana proceden principalmente de dos grandes grupos sociales, la juventud, por un lado, y el movimiento social negro por otro.

Las causas de estos movimientos, en primer lugar, las podemos encontrar en los movimientos por los derechos civiles de la década precedente y que siguen activos en la década de los 60 y además se intensifican hasta llegar a las primeras manifestaciones. El segundo lugar, el acceso de forma masificada de los jóvenes americanos a la enseñanza universitaria creará la llamada “generación gap”, abriendo una brecha entre generaciones.³⁰

Christiane Sain-Jean-Paulin, lo explica del siguiente modo;

“en una década, de 1960 a 1970, el número de estudiantes se ha más que duplicado, pasando de 3,2 a 7,1 millones,... La contestación afecta sobre todo al

²⁸ Ibid., Raquejo, ‘El Arte de La Tierra; Espacio-Tiempo En El Land Art’, pp. 109–10.

²⁹ Archibald MacLeis, «“A reflection: Riders on Earth Together, Brothers in Eternal Cold”», *The New York Times* (New York, N.Y., 25 diciembre 1968). (p. 269).

³⁰ Manuela Semidei, *Les Contestataires aux États-Unis* ([Paris]: Casterman, 1973). Pp. 23-29

intervalo de edad de los diecisiete a los treinta años,... el baby-boom, que ya dura quince años, y conlleva un considerable rejuvenecimiento de la población americana; en 1964, el 40% de los americanos tienen menos de veinte años,... Prácticamente todos los hogares cuentan con una televisión que, desde comienzos de los años sesenta, informa y está politizada,...”³¹

Además, en el terreno de la educación, en 1946 se publica el best-seller del dr. Spock, *The Common Sense Book of Child Care*, que revoluciona los principios educativos.

“el pediatra aconseja a las jóvenes madres que no traumatizan a los niños con prohibiciones, sino que fomenten en ellos la autonomía y el espíritu de iniciativa... el objetivo es hacer que sean seres realizados, criados en la felicidad y a los que se les ha evitado en todo lo posible las frustraciones. La puesta en práctica de estas teorías contribuirá a la independencia y el narcisismo de una generación que vive rodeada de comodidades materiales y de una seguridad desconocidas para sus padres. Todos estos factores marcaron el espíritu de los baby-boomers y los convirtieron en rebeldes.”³²

El efecto en la sociedad de todos estos factores fue una generación acostumbrada a la comodidad material, que fue educada en un espíritu de libertad con connotaciones narcisistas. La acción conjunta de estos elementos promovió una manera de ver el mundo que propicia la rebelión y la búsqueda de respuestas frente a lo que podemos denominar un “vacío” existencial. Todo este movimiento supone para muchos una verdadera disidencia creadora de una nueva cultura, más libre, más hedonista y dirigida hacia el desarrollo personal

El modelo universitario en EE.UU. estimula el nacimiento de movimientos contestatarios por dos motivos; por un lado, la universidad se convierte en una fábrica del saber en la que la burocratización de la enseñanza transforma al estudiante en un número que suscita un gran malestar entre la población estudiantil en la década de los ‘60. Por otro lado, el acceso de masa a la universidad de los jóvenes no tiene ningún efecto en la movilidad social y no favorece la igualdad de oportunidades en la sociedad americana, cosa que entra en contradicción con el “sueño americano” y como consecuencia los estudiantes dejan de creer en la igualdad de oportunidades, en la cohesión social y en las virtudes de la sociedad americana. Y como resultado, “los niños de la sociedad de la abundancia ya no dudan en criticar el orden social”³³

A finales de la década de los 50, quizá el movimiento contestatario más significativo en el plan social ha sido el de los *hippies* y *beatniks*, que aparecen en muchas ciudades de EE.UU., como San Francisco, Chicago, Los Angeles, New York, etc. Manuela Semidei, nos explica las características y valores de los mismos:

³¹ Christiane Saint-Jean-Paulin, *La Contre-culture : Etats-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies* (Paris: Ed. Autrement, 1997). pp. 14-16

³² Saint-Jean-Paulin. *Ibid.*, p. 15

³³ Semidei. *Op. Cit.*, p. 26

“Rechazan la sociedad industrial y sus aberraciones, junto con los valores tradicionales de trabajo, familia, patria y religión. La droga, la música, la libertad sexual y la de la vestimenta aportan los elementos de una contracultura que se desarrolla en los años sesenta...”³⁴

Este tipo de grupos viven de forma paralela a la sociedad. Son partidarios de un radicalismo moral que intenta liberarse de la sociedad, pero sin imponer su autoridad debido a que ya no creen en ella, alejándose cada vez más de las costumbres y tradiciones de la sociedad de sus padres. Son movimientos narcisistas que apelan a la libertad individual y al derecho de cada individuo a encontrar su propio camino y su felicidad, Anne Lombard nos enumera algunos de los principios esenciales de la filosofía hippie del “paz y amor”;

“El rechazo de la alienación, la fuga, el regreso a la Naturaleza, la búsqueda química; la expansión de la conciencia interior, el amor, la herencia espiritual de Gandhi...”³⁵

Pero la protesta, tímida en los primeros años de esa década, estalló con una fuerza sin precedentes en la segunda mitad de la mano del movimiento hippie, que encontró así una bandera y reflejo de todo ello son las canciones protesta de Bob Dylan como “Blowing In The Wind”, “Masters of war”, las de John Lennon “Give peace a chance”, “Power to the people”, o la de P. F. Sloan “Eve of destruction”, muchas de estas letras apocalípticas van dirigidas como canción protesta a la guerra del Vietnam.

Pero ese activismo hippie y artístico no sólo respondía a la guerra del Vietnam: la guerra fría se vivía como el prelude de una guerra caliente que sería devastadora para el mundo, espectro que durante la crisis de los misiles en Cuba, en 1962, se vio demasiado cerca. Después ha habido música comprometida con muchas otras causas, pero nunca como en esta década se pensó que la música podía no solo parar una guerra sino empezar a cambiar el mundo.



Fig. 2.19. Fotografía de una de las protestas contra la **guerra del Vietnam**, que comenzaron en EE.UU. 1964. Extendiéndose en poco tiempo por todo el mundo.

Fig. 2.20. Imagen de niños huyendo de un ataque con napalm, Vietnam en 1972 / Foto, **Huynh cong 'Nick' Ut**.

Foto de la niña **Phan Thị Kim Phúc**, de 9 años, cuando corría desnuda hacia la cámara, mientras escapaba de un ataque cercano de napalm en Trang Bang, durante la guerra del Vietnam.

Fig. 2.21. El 25 de marzo de 1969 **John Lennon** y **Yoko Ono** pasaron 7 días en pijama en la suite 902 del hotel Hilton de Ámsterdam (Holanda) con un motivo: dedicar su luna de miel a protestar contra la guerra de Vietnam. Las fotografías son de Nico Koster. Fotos que jamás vio Lennon.

³⁴ Semidei. Ibid.

³⁵ Anne Lombard, Le mouvement hippie aux États-Unis une double aliénation, entre le rêve et la réalité, le salut et la perte. ([Paris]: Casterman, 1972). p.32

Finalmente, Jean Paul Brun nos resume el movimiento hippie como una;

“reevaluación identitaria estratégica del lugar que ocupa cada uno en la sociedad que se aleja, según los actores, de sus objetivos iniciales. Los interrogantes de los individuos se refieren al estado de la naturaleza de esta sociedad, al lugar que ocupan en él y a su relación con este estado de naturaleza. Es una búsqueda de identidad que se opone al «*american way of life*»”.³⁶

“Las drogas ayudan a realizar el viaje interior. La mezcla de folk, blues, soul, protest songs y rock, desde Bob Dylan hasta los Beatles o también desde Jimmy Hendrix hasta Janis Joplin, transpone la imagen de la contracultura a la música. El amor libre, sin cortapisas, es una actividad liberadora y una rebelión contra la sociedad dominante fundamentada en el matrimonio y la familia. La aparición de los contraceptivos orales hacia 1960 favorece esta sexualidad liberada. Droga, música, amor y religiosidad están en el centro de este modo de vida hippie; el grito de apoyo, en el momento más fuerte de la lucha contra la guerra de Vietnam, era «haz el amor y no la guerra».”³⁷

Todas estas manifestaciones reivindicativas declinan un a partir de 1968, ello se debe principalmente a que las reivindicaciones de los estudiantes y de la comunidad negra empiezan a estar resueltas. Paralelamente las negociaciones sobre la guerra del Vietnam empiezan a dar resultados y las manifestaciones disminuirán aún más, pero la parte fundamental de toda esta contracultura reside el movimiento hippie y las revueltas de los años 60 que dejan paso a las utopías, que se manifiesta en un mayor compromiso pacifista, ecologista e incluso algunos valores se amplifican como es el respeto a la naturaleza, el rechazo al consumismo, la apertura al mundo y la emancipación de los viejos sistemas instalados en la sociedad.³⁸

Así, la rebelión juvenil en la Europa de 1968, (pero también en muchas otras partes del mundo), dejó una marca en la cultura. Fue una revolución contra el autoritarismo y las costumbres, con objetivos distintos y con diversos resultados. En conjunto, sitúa al hombre frente a los retos que desafían su libertad. Se vive un año de gran efervescencia revolucionaria, pero en ningún momento, estuvo en juego el poder político, de quienes llenaban las calles con sus protestas. Se trataba de una revolución cultural, en el ámbito de la propia cultura, de la familia, de los medios de comunicación y de la enseñanza universitaria, que sufrirían una convulsión que les cambiaría profundamente. Todas estas manifestaciones fueron breves y en la mayoría de los lugares se impuso la vuelta al orden de forma democrática. Recordemos que en junio del 68 el general De Gaulle gana en las elecciones francesas y, en noviembre, R. Nixon gana las elecciones en EE.UU. La revuelta por tanto se saldó con un “fracaso”, pero ya se había puesto en marcha un

³⁶ Jean-Paul Brun, «Naturaleza, arte contemporáneo y sociedad; El Land Art como analizador de lo social.pdf», en El paisaje como idea : proyectos y proyecciones, 1960-1980, ed. Departamento de Cultura y Euskera Diputación Foral de Gipuzkoa, 1.a ed. (Donostia-San Sebastián, 2010), pp. 51-101., p.63

³⁷ Ibid., Brun. p. 73

³⁸ Ibid., Brun. p.69

proceso, lento e imparable, de cambio de costumbres, de formas de vida, cuyos efectos políticos y legales se fueron concretando lentamente. 1968 fue el principio de la transición liberal que culminaría posteriormente a finales de la década de los 80 con la caída de los regímenes comunistas.

Toda esta agitación revolucionaria tenía particularidades específicas en cada lugar. En plena Guerra Fría, las protestas se canalizaban hacia las dos grandes formas de poder; por un lado, el imperialismo americano, y por otro el régimen comunista. El periodista *Adam Michnick*, en una entrevista para el diario *Le Monde*, lo explicaba así:

*"Los eslóganes que se gritaban en La Sorbona o en Berlín oeste, estaban dirigidos contra el capitalismo, la sociedad de consumo, la democracia burguesa y también contra Estados Unidos y la guerra de Vietnam. Para nosotros era una lucha por la libertad en la cultura, en las ciencias, en la memoria histórica, por la democracia parlamentaria y, en fin, especialmente visible en Checoslovaquia, contra el imperialismo soviético, no el americano."*³⁹

Ese mismo año, R. Nixon se presenta a las elecciones de EE.UU. con un talante ciertamente liberal, prometiendo el fin de la guerra del Vietnam y estimular las artes tanto como la ciencia y la tecnología. aunque su gobierno resultará a la postre muy conservador, acusando finalmente a las vanguardias de erosionar los valores morales y tradicionales de la propia sociedad americana. Así los artistas, entre ellos los del Land Art, se convierten en toda una amenaza política y social, llegando a convertirse en un movimiento de resistencia y de ruptura con el orden social establecido.⁴⁰

Tonia Raquejo nos describe la situación que se vivía con el gobierno de R. Nixon de la manera siguiente;

*"El land art por tanto, acabó por desarrollarse, hasta casi los años ochenta, como un movimiento de resistencia ante "la nueva ley y el orden", por lo que fue asociado con un arte rupturista debido, en particular, a la actitud estéticamente "contestataria" de sus componentes, que en algunos casos iba acompañada de una confrontación política directa. de ahí que las declaraciones de James Turrell a propósito de la guerra del Vietnam provocarían su encarcelamiento, y que Robert Smithson se negara a colaborar con un proyecto artístico-científico (...), por considerar que los proyectos de la NASA reflejaban una actitud colonialista y militarista del gobierno americano."*⁴¹

Todo esto no puede ser ajeno al mundo del arte, en donde todo este movimiento supone una verdadera escisión creadora de una nueva cultura, más libre, más hedonista y dirigida hacia el desarrollo personal, y en contacto con los nuevos valores de los

³⁹Josep Ramoneda, 'El País. Suplemento : Babelia.', *Mayo Del 68 : Contestación Mundial* (Madrid (España): [El País], 19 April 2008).

⁴⁰ Antonio Alcázar Aranda, *La Competencia Artística : Creatividad y Apreciación Crítica* (Madrid: Secretaría General Técnica Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008), p. 191.

⁴¹ Raquejo, Land art. Op. Cit., p.12

movimientos sociales. El Land Art, junto con otras tendencias como el minimalismo, el arte conceptual y el arte Povera, muestran una contraposición al arte Pop, por tratarse de un arte puramente mercantilista que ensalza una sociedad capitalista y consumista.

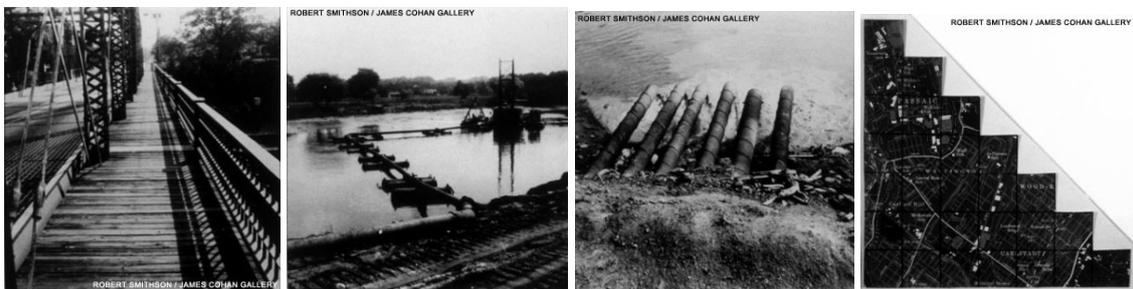
Las obras del Land Art no pueden circunscribirse al museo y tampoco pueden comercializarse como cualquier obra de arte al uso, dado que fueron realizadas lejos del entorno urbano e insertadas en la naturaleza, mostrando así su rechazo a toda la sociedad consumista e industrializada y siendo en muchos casos instrumento de denuncia ecológica y medioambiental. El Land Art tiene por tanto un carácter puramente anti-objetual y una actitud puramente rupturista con la producción artística comercial.

Es en esta década en la que se produce una transición muy marcada entre el arte objetual y el arte procesal-conceptual, presentándose este "*Arte de la acción*", en manifestaciones artísticas como los *happening*, el *body Art*, las *performances*, etc.

En definitiva y debido a todo este contexto social generado tanto en la vieja Europa como en EE.UU., se va materializando a finales de la década de los '60 el Land Art, movimiento artístico vinculado a las nuevas vanguardias, pero también condicionado por la nueva mentalidad ecológica (que promulga movimiento hippie, etc.), y que se manifiesta y se materializa en la necesidad de una vuelta a la tierra, a los orígenes, retomando la relación entre el individuo, la sociedad y el entorno. Una relación entre la tierra y el hombre pervertida a lo largo de los siglos por el alejamiento de aquello que formó las primeras manifestaciones artísticas en el paisaje (Altamira, Lascaux, Nazca, etc.), y que confinó al artista en el taller y a la obra de arte entre las paredes del museo. Relación pervertida y deformada por el consumismo social que se había apoderado del mundo del arte en forma de especulación. Surge así el Land Art y junto con él, artistas como *Robert Smithson*, que reclaman el carácter evocador del paisaje, del lugar, como elementos clave para conformar la obra de arte en el territorio, creando para ello un nuevo concepto como el "*Site-Specific*" que vincula la aprehensión del lugar y obra de arte como elementos biunívocos de relación, próximos a los preceptos proyectuales y de lenguaje que la arquitectura y a la ingeniería civil utilizan en sus proyectos.

2.4. El camino hacia el Proyecto; Arte, la Naturaleza y la Ecología. Una mirada hacia la Infraestructura Industrial, Urbana y paisajística.

“...el ensayo de Smithson “The Sedimentation of the Mind”, que fue importante para reconsiderar el interés por la ecología a la luz del conceptualismo y de los medios de comunicación. Esperábamos mostrar al público contemporáneo cómo la tierra y la ecología se habían convertido en objeto de un arte innovador e imaginativo en un contexto histórico específico.”⁴²



Robert Smithson. *Monuments of Passaic, New Jersey, 1967*. Six photographs and one cut Photostat map. *The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norway. Robert Smithson and James Cohan Gallery.*⁴³

Fig. 2.22. *The Bridge Monument Showing Wooden, Side-walks.*

Fig. 2.23. *Monument with Pontoons: The Pumping Derrick.*

Fig. 2.24. *The Fountain Monument-Bird's Eye View.*

Fig. 2.25. *Negative Map Showing Region of the Monuments along the Passaic River.*

“Las huellas de lo industrial acabarán siendo apreciadas por la mirada que al cabo del tiempo retorna al lugar, igual que lo fueron los viejos molinos en la pintura del paisaje del XVII o las ruinas de castillos y abadías en el romanticismo.”⁴⁴

⁴² Sichel. Op. Cit., p.9

⁴³ Robert Smithson, recorre el paisaje de Passaic, (New Jersey), cerca del lugar donde el artista nació en 1938. Smithson se identifica con el paisaje de Passaic, dotándolo de un contenido cultural y convirtiendo este paisaje industrial abandonado en un entorno libre de ser recorrido y reinterpretado por el artista. Las ruinas industriales que va encontrando en su recorrido, él las llamará “monumentos”, por tanto, todos estos “artefactos industriales”, que adquieren una dimensión monumental, son los nuevos hitos, símbolos de la cultura post-industrial. Encuentra en el paisaje de su infancia estas “ruinas en reverso”, que para él tienen un carácter “prehistórico”, dado que parecen haber surgido como ruinas antes de ser construidas. Él los identifica con lugares suspendidos en un tiempo indefinido y ancestral, son sus no-lugares, sus “non-sites”.

⁴⁴ José Albelda, «Sobre las formas, ritmos y miradas en la antropización del territorio», en *Arte, industria y territorio, 2 : Minas de Ojos Negros (Teruel) ([Huesca]: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas, 2006)*. Citando a Robert Smithson en su ensayo sobre el nuevo pintoeresquismo. p.120

En 1982, Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986) presentó la obra escultórica "7000 robles", realizada para la Documenta7, la muestra de arte contemporáneo más importante a nivel mundial que se realiza cada 5 años en la ciudad de Kassel, Alemania.

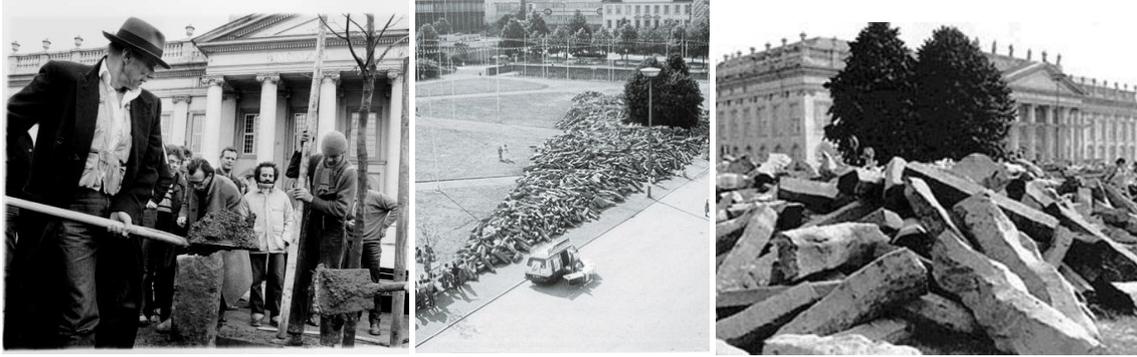


Fig. 2.26. Joseph Beuys, 7000 Oaks, Kassel, 1982, Plantación del primer roble.

Fig. 2.27. 7000 bloques de basalto frente a la entrada del museo Fridericianum. 1982. ©Tate gallery

Fig. 2.28. 7000 bloques de basalto frente a la entrada del museo Fridericianum. 1982.

Consistió en plantar 7.000 robles emparejados con columnas de basalto de 1,20 m de altura. J. Beuys hizo colocar una enorme pila de 7000 bloques de basalto frente a la entrada del museo Fridericianum en donde se realizaba la bienal. Al final de la pila plantó con sus propias manos un pequeño roble emparejado a su columna de basalto fig.29. Las instrucciones del artista fueron que las rocas sólo podrían moverse si se plantaba en su nueva ubicación una planta de roble junto a estas. Hasta que los 7000 robles no estuvieran plantados, las rocas de basalto permanecerían en la plaza, creando consciencia en las mentes de autoridades y ciudadanos. J. Beuys declaró que su proyecto representaba un *"desplazamiento de la capacidad humana hacia una nueva idea del arte en comunicación simbólica con la naturaleza."*⁴⁵

Su acción tardó cinco años en completarse (se terminó un año después de su muerte, en la *Documenta 8*, en 1987) durante los cuales empresas, el gobierno y los mismos ciudadanos ayudaron a transformar radicalmente el panorama de la ciudad de Kassel. Su hijo Wenzel Beuys en la inauguración de la Documenta 8 declaró;

*"creo que plantar estos robles es necesario no sólo en términos biosféricos, esto es, en el contexto de la materia y la ecología, sino porque harán crecer una nueva conciencia ecológica: crecerá cada vez más en el curso de los próximos años ya que no dejaremos de plantar árboles."*⁴⁶

Beuys concibió la obra como un proyecto internacional que posteriormente ha continuado en diversas ciudades del mundo, bajo los auspicios de la *Free International University (FIU)* y el apoyo de la Fundación Día Art, en lugares como Nueva York en 1996, en Australia para la 7ª Bienal de Sidney, y frente a la Academia del Arte de Oslo.

De esta manera, inocular la concienciación ecológica, mediante esta perspectiva visionaria, que enlaza el arte, con el compromiso social y el medio ambiente natural, eran uno de los principales objetivos de la obra. A partir de este momento a Beuys se le

⁴⁵ Joseph Beuys citado por Johannes Stüttgen, 1982, en: Jeffrey Kastner, *Land Art y Arte Medioambiental* (London: Phaidon Press Limited, 2005), p. 164.

⁴⁶ Ibid., Kastner, p. 164.

considera pionero en el campo del arte y la ecología, y en la línea de las prácticas de land art en la década de 1960.



Fig. 2.29a, b, c, d. Evolución de los árboles plantados junto a las piedras de basalto.

El valor simbólico del roble, con su crecer lento, pausado y sólido, junto a la forma estática, inalterable y maciza de las piedras de basalto, reflejan las ideas de lo completo, el paso del tiempo y la modificación del paisaje. Beuys intenta “sembrar e inyectar” un cambio de actitud en la sociedad y hacia la naturaleza, se trata en definitiva, de concienciar a la sociedad con su entorno, y de actuar de manera concreta reforestando la ciudad y convirtiendo a cada persona en promotor y actor en el proyecto de Beuys. La obra refleja la evolución en la relación del cambio constante entre el árbol y la piedra. A medida que pasa el tiempo y crece el árbol, la relación proporcional entre los dos evoluciona, el árbol gana en fuerza y altura como deberían hacerlo la concienciación y el compromiso de la gente con la sociedad y su entorno natural. Esta escultura crea un importante grado de implicación artística y social, apelando a una acción individual, social y universal para llevar a cabo un cambio medioambiental y social a escala global.⁴⁷

En este tránsito de la obra de arte creada en el taller a la naturaleza, los artistas se ven comprometidos con una nueva conciencia hacia el entorno en el que trabajan. En este período de enormes cambios sociales, políticos y económicos, en general todos los artistas del Land Art, comparten la misma visión sobre el espacio, la ecología, el medio ambiente e incluso la ruptura con la forma tradicional de hacer arte.

La nueva visión sobre el concepto de la obra artística, como una ampliación de la noción de arte que ve el mundo, el paisaje y la naturaleza como soporte y parte integrante de la obra, va unida en la década de los 70 a la inquietud social por la ecología y medio ambiente que generan una corriente de preocupación por la repercusión en el paisaje de los desechos industriales y de la sobreexplotación de las canteras, las fábricas, los altos hornos, los vertederos, etc., y que exige a la sociedad una toma de conciencia sobre el legado industrial y el potencial estético para la restauración, rehabilitación, de estos entornos degradados por la sobreexplotación industrial.

Para Robert Smithson y después de sus caminatas por los paisajes industriales de Passaic, (New Jersey, sep.1967), llega la conclusión de que estos restos de fábricas y de recintos industriales abandonados, fruto de la explotación industrial, son también grandes esculturas hechas en el tiempo, y dotadas de una fuerza y de una belleza singular, y lo expresaba de la siguiente manera;

⁴⁷ Sichel. Ibid., p.24

“(…), están esas regiones infernales que son los vertederos, las canteras, los ríos contaminados. Debido a su profunda inclinación hacia un idealismo puro y abstracto, la sociedad ignora qué es lo que conviene hacer con dichos lugares. Nadie quiere ir a pasar sus vacaciones a un vertedero público”⁴⁸

Más adelante Robert Smithson, citado por Uvedale Price, que dice;

“El aspecto de una lisa colina verde, desgarrada por torrentes, pueden principio considerarse con mucha propiedad como deformada, y por el mismo principio, aunque no con la misma impresión, por el que consideramos así una cuchillada de un animal vivo. Cuando la crudeza de una cuchillada así en la tierra se suaviza, y en parte se oculta y adorna por los efectos del tiempo y del aumento de la vegetación, la deformidad, por este proceso natural, se convierte en pintoresca; y esto es lo que sucede con las canteras, con las minas, etc., que al principio son deformidades y que, en su estado más pintoresco, son consideradas como tales por un aprendiz de topografía”⁴⁹



Fig. 2.30a. Robert Smithson. Bingham Copper Mining Pit – Utah Reclamation Project, 1973. fotografía, de 50,8 x 76,2 cm. Art © Estate of Robert Smithson/Licensed by VAGA, New York.

Robert Smithson combina dibujo con la fotografía en Bingham Copper Mining Pit, proyecto que pretende la recuperación de la mina a través del arte. Un estudio (dado que no se realizó), que empezó con una fotografía de la mina, y que luego superpone sobre la fotografía una capa de plástico transparente sobre en la que dibuja su propuesta de intervención. Utiliza formas en “espirales”, que invitan al espectador a imaginar el sitio transformado por la instalación. Las características del diseño de R. Smithson, un disco “giratorio en espiral” con cuatro líneas en forma de espiral sobre tierra blanca colocada en la parte inferior de la mina, parece que están en un movimiento de vórtice hacia su centro. La composición y el detalle de la fotografía pretende atraer la mirada hacia el punto central. Las paredes escalonadas de la mina se asemejan a formas naturales como los anillos concéntricos de los árboles o las capas de sedimentos de la corteza terrestre, una composición muy similar a su obra “Spiral Jetty”. A través de este estudio, pretendía recuperar los espacios ya transformados y degradados por la actividad minera. Según él, “Una solución práctica para la utilización de dichos lugares devastados”.

Fig. 2.30b. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 (Great Salt Lake, Utah)

Para Robert Smithson estas “cuchilladas” que desgarran el territorio y la naturaleza por la sobre explotación minera, son admitidas como transformadoras del arte, considerando estas explotaciones como los mejores sitios para desarrollar sus propias obras de “earth Art”, lugares que han sido deteriorados y que mediante la intervención artística pretende reconciliar al hombre con la naturaleza. Persiguiendo con sus obras,

⁴⁸ Smithson, R., citado Javier Maderuelo, El espacio raptado : interferencias entre arquitectura y escultura (Madrid: Mondadori España, 1990). p.181-182

⁴⁹ Smithson, R., citado a Price, Uvedale; “Tree Essays on the Pictures” en: Javier Maderuelo, El Espacio Raptado : Interferencias Entre Arquitectura y Escultura (Madrid: Mondadori España, 1990). Op. Cit., p.182

una mayor conciencia sobre el medio ambiente y los efectos de la actividad humana sobre la naturaleza a través de la construcción de obras *“site-specific”*.

El proyecto para la *Bingham Copper Mining Pit* nunca llegó a realizarse, R. Smithson moriría poco después en un accidente de aviación. Este estudio no sólo se mantiene como un proyecto que podría haber tenido un efecto transformador en un espacio poco probable, sino que además es un ejemplo de enfoque en particular de Smithson en el proceso artístico. Las manifestaciones de un proyecto en el dibujo, la fotografía o la instalación *“site-specific”* en un entorno determinado amplían para R. Smithson los límites del proceso creativo, ya que el trabajo y la manifestación artística no se limita a un objeto o forma física, sino que puede tener también un poder simbólico. De esta manera la industria minera (en este caso particular, pero también restos industriales, edificios y parcelas abandonadas en la ciudad, etc.), podrá así redimirse frente al paisaje abandonado, destruido y devastado y así desligarse mediante la obra de arte de su *“mala reputación”*.

*“en muchos aspectos, - afirma Robert Smithson -, el lugar más humilde, es decir, el más degradado después de extracciones mineras, es más estimulante para el arte.”*⁵⁰

Estos lugares que describe (restos industriales, minas abandonadas, etc.), los denomina como *“entrópicos y degradados en sus formas primigenias”*, son lugares, fascinantes, atractivos y con una enorme potencialidad artística, ya que muestran las cualidades desnudas del material, una vez abandonada, devastada y liberada de la producción industrial.

Los artistas nos recuerdan a través de sus obras en el paisaje, que el arte tiene un poder simbólico que nos exige madurar sobre nuestra propia conciencia y la de nuestro entorno, demostrando que la rebelión contra los cánones oficiales del arte (fruto de la articulación de nuevas ideas, aunque muchas de ellas sonaran a utópicas), fue un reflejo de las profundas convulsiones sociales vividas en esos años en EEUU. y Europa.⁵¹

Este tipo de proyectos o trabajos artísticos a gran escala, realizados en zonas previamente degradadas, terrenos contaminados, minas, canteras, vertederos, etc., reflejan una preocupación concreta por la ecología y medio ambiente, pero además contienen una acción específica y útil para la sociedad intentando educar y sensibilizar al público a través de acciones un tanto efímeras pero con un componente pedagógico hacia la sociedad como son las obras que he mencionado de R. Smithson y Joseph Beuys, han sido catalogadas con la etiqueta de *“Land Reclamation Art”*.⁵²

⁵⁰ Smithson and Flam. Op. Cit., p.166, citado en Daniela Colafranceschi, *Landscape + 100 palabras para habitarlo* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007). Gilles A. Tiberghien, *Indeterminación*, p. 98-100

⁵¹ Sichel. Op. Cit., p. 19

⁵² Adeline Lausson, *«Le Land Reclamation Art : idées artistes projets des années 1960 aux années 2000»* (Thesis doctoral; Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne., 2006). Las intervenciones artísticas que se estudian en la tesis, están directamente relacionadas con lo que James Meyer (en *“The Functional Site; or the Transformation of Site-Specificity”*, en Erika Suderburg (ed.),2000.) denominaba *“sitios funcionales”*, que son obras artísticas desarrolladas en ciertos entornos o lugares degradados (minas,

Estas intervenciones artísticas del *Land Reclamation Art* hacen que la sociedad o la comunidad en donde se proyecta una intervención de estas características tome conciencia de los problemas medioambientales que ha generado la industria devastando y degradando el paisaje. Veamos algunas actitudes artísticas que han logrado recuperar y sensibilizar a la sociedad sobre el entorno y el paisaje en el que vive.

Los diferentes artistas que veremos a continuación se enfrentan a las cuestiones de la ecología y del medio ambiente desde una perspectiva amplia, que supera en mucho el limitado ámbito ornamental en el que se encasillaba la actividad escultórica hasta finales de los años 60 del siglo XX. Las experiencias artísticas que veremos a seguidamente, no sólo vienen marcadas porque sus conceptos, técnicas y materiales que emplean, sino que reflexionan sobre cuestiones e inquietudes ecológicas y ambientales, además, el artista se convierte de alguna manera en el catalizador social de las preocupaciones ambientales de la sociedad, sometiendo sus proyectos y la visión plástica de sus propuestas artísticas a la población convirtiéndose de esta manera en el nexo de unión entre paisaje y sociedad, planteando y a la vez proponiendo su obra como una forma de denuncia social que narra la situación de degradación y devastación del paisaje natural y su posible recuperación.

Como veremos , a partir de la década de los 80 del S.XX las preocupaciones sociales reflejan una gran inquietud por los problemas masivos de degradación ambiental, ecológica, paisajística, de calidad de las aguas en los ríos, etc. mostrando todo ello su reflejo en las actividades artísticas realizadas en esos momentos por artistas que actúan en el medio la natural; Joseph Beuys, Robert Smithson , Agnes Denes, Mel Chin, *Hans Haacke*, *Betty Beaumont*, *Patricia Johanson*, *Viet Ngo*, *Buster Simpson*, *Peter Fend*, *Robert Morris*, etc.

Todas las obras artísticas de denuncia social englobadas dentro del *Land Reclamation Art*, trabajan sobre aspectos como la ocupación del suelo, la contaminación de las aguas, la devastación del terreno ocasionada por la minería a cielo abierto, la gestión de los residuos, los modelos energéticos, la contaminación de las aguas, etc., cuestiones y preocupaciones de carácter ecológico y medioambiental muy presentes por otro lado en las actitudes proyectuales de arquitectos, ingenieros civiles y paisajistas que trabajan en contacto con el medio aprovechando muchas veces esa visión conceptual y artística de las propuestas que veremos a continuación.

canteras, vertederos...), Que hacen que la comunidad tomen conciencia de los problemas ecológicos y medioambientales ocasionados al entorno natural y que no siempre se perciben.

2.5. Land Art y proyecto en el paisaje; Contexto, escala y lugar. El paisaje como lienzo, el gran desafío de la nueva obra de arte.

“El ser humano es una criatura singular. Posee una serie de dotes que lo hacen único entre los animales. Así que, aún a su pesar, no es una figura del paisaje sino quien lo configura. Es, en cuerpo y alma, el explorador de la naturaleza. El animal ubicuo que no ha hallado, sino que ha construido su hogar entre todos los continentes.”⁵³

El vínculo del hombre con su entorno natural y paisajístico es algo innato y fundamental en la condición humana. Desde nuestros ancestros del hombre ha realizado ofrendas y rituales, consiguiendo con ello un equilibrio entre el hombre y el entorno que les rodeaba, respetando de esta manera a las fuerzas de la naturaleza. La hemos adorado y la hemos detestado, la consagramos y la devastamos, consiguiendo con el devenir de los tiempos pasar de una actitud de reverencia hacia el medio natural a creerse amo y señor del mismo. De esta manera como raza humana, hemos ido dejando nuestra huella en el paisaje, siempre transgrediendo el entorno en el que nos encontramos. Nuestra cultura y nuestra condición terrenal son el reflejo de esa huella y de esa atracción que hemos ido dejando a lo largo de la historia, creando nuevas formas y objetos tanto para venerar la tierra como para desafiarla, depredarla y destruirla.

Entre los innumerables vínculos culturales y artísticos que ha dado y engendrado el hombre en relación a la tierra, está el Land Art, una de las manifestaciones artísticas con más enjundia y profundidad relacionada con nuestro entorno natural.

Como ya conocemos, sus obras son fundamentalmente escultóricas y orientadas a la performance, dando protagonismo y enfatizando el lugar, el proceso e incluso la temporalidad, como rasgos distintivos, compartiendo todas ellas la convicción de que la escultura podía tener un sentido alejada de los museos, en un entorno variable e incluso orgánico. Representa el culmen del formalismo y una evolución del minimalismo, dado que muchos de sus artistas procedían de estos movimientos.

La variada e incipiente tipología de obras que se llevan a cabo en el paisaje, desafían los cánones formales instaurados e inculcados hasta el momento, trasgrediendo en el concepto y en la forma las expectativas de lo que podía ser o no ser una obra de arte;

“Muchos de aquellos primeros proyectos eran esculturas, manipulaciones de materiales tridimensionales en el espacio físico. Pero, realizados y situados en un determinado emplazamiento necesario para mostrar su fuerza, eran capaces de disolver los límites de su propia materialidad alterando el tradicional esquema escultórico en que la experiencia se inicia y concluye en el objeto.”⁵⁴

⁵³ Jacob Bronowski, *The Ascent of Man* (London: Folio Soc., 1973).

⁵⁴ Jeffrey Kastner, *Land art y arte medioambiental* (London: Phaidon Press Limited, 2005). Prólogo.

Además, la reubicación de la obra de arte en un nuevo emplazamiento, obliga por un lado a pensar y analizar exhaustivamente el contexto en el que se sitúa, y por otro a llevar al receptor/espectador de la obra al medio en el que se percibe e inscribe el “objeto de arte”. De este modo el Land Art altera de forma decisiva la tradición de la producción artística, reubicando al artista y al receptor, pasando del puro acto pasivo de contemplación del objeto artístico en la galería, a espectador y partícipe de ella en un contexto natural único en el cual ahora se proyecta y enmarca la propia obra artística.

Por si todo esto nos pareciera insuficiente, estas primeras obras (*Earthworks*), experimentan con el cambio de escala y de contexto, ideas que a muchos nos parecen hoy en día desconcertantes, no sólo por la radicalidad y magnitud de las intervenciones en el paisaje sino por la sencillez y la complejidad que respiran a la vez.

Para muchos pueden resultar chocante e incluso inapropiado intentar relacionar la arquitectura o la ingeniería civil con una tipología de obras artísticas, en donde el artista *"en lugar de valerse de un pincel para crear su arte, [...] prefiere recurrir a bulldozers."*⁵⁵ Sin embargo, y aunque la relación parezca directa, a la luz de los medios y materiales que emplea, hay una relación muchísimo más profunda en cuanto a los procedimientos de inscripción del lenguaje empleado que se apropian de manera compleja en las diversas obras de Land art en la década de los 60. Y decimos apropian, ya que la forma de relación no es directa ni descriptiva, como en principio podría parecer, sino que el lenguaje empleado en estas obras de Land Art, hace propias las lógicas de producción y pensamiento empleadas en la ingeniería y la arquitectura propias del paisaje en el que se inscribe su obra. Este procedimiento, que previamente es empleado en nuestros proyectos, *expande el campo* del lenguaje empleado de ambas manifestaciones artísticas, cruzando fronteras, ensanchando el lenguaje con el que operan y disolviendo los límites entre diferentes disciplinas.

Sin embargo, los espacios y los círculos estancos de la propia crítica artística han partido de su propio formato para hacer una lectura parcial de estas obras sin imbricarlas con otras disciplinas lindantes en un entorno mucho más amplio.

Estas líneas aspiran hacer una lectura integradora desde el proyecto, en un intento por arrimar, cruzar e incluso deslizar el lenguaje empleado entre las disciplinas para *diluir las fronteras, traspasar los límites y establecer un nuevo “territorio expandido”* como diría Krauss, Rosalind.

⁵⁵ Robert Smithson, en Lailach. Op. Cit., p. 19

2.6. Contexto, escala y lugar.

“Pienso que me interesan los lugares vacíos, sin interrupciones, dentro de los cuales existen espacios abiertos muy sencillos. Los terrenos pantanosos como Dartmoor o las tierras altas de Escocia son así, pero ... Algunos lugares son tan... Abstractos, casi, que creo que hagas lo que hagas aquí -sea caminar una legua, caminar en círculo o tirar unas piedras- parece que ocurre algo en medio de la nada. Creo que esta es una cualidad que tienen algunos lugares, incluidos los desiertos”

“Las esculturas son lugares de reposo a lo largo de un viaje. Son el encuentro del camino con el lugar.”⁵⁶

Arquitectos y artistas contemporáneos como *Aldo Rossi, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Louis Kahn, Joseph Beuys, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, M. Heizer, Richard Long, Christo y Jeanne-Claude etc.*, tienen un hecho en común: cada uno -en su momento durante la década de los 60-, han experimentado en sus creaciones la reflexión y la acción tomadas como *procesos* vinculados y realmente necesarios en la teoría y en la práctica del arte ligado al proyecto. Estos *Procesos* de la nueva obra artística enfocan de alguna manera las reflexiones que hacen en sus escritos y tienen como punto de referencia el movimiento contra cultural derivado de la gran efervescencia social del momento. Este vínculo entre unas reflexiones teóricas y unas estrategias procesuales en el desarrollo de los proyectos artísticos, tienen como referencia el activismo social de estos años en favor de los derechos civiles, la ecología, el medio ambiente y el desarrollo de unas ciudades más habitables, eficaces y atractivas para el ciudadano. Concibiéndose así un nuevo proyecto artístico como una creación inseparable de la vida civil y de la sociedad en que se manifiesta y acaba erguida con elementos que proceden de arquetipos de la memoria colectiva.

Los conceptos que manejan estos artistas están unidos al análisis del **contexto** y exploran *la relación del artista con el lugar* en el que se inscriben las obras del Land Art, dejando palpable un lenguaje en el que la integración, la interrupción, la implicación y el proceso de las obras inscritas en el paisaje son las herramientas de las que se valen los artistas de Land Art para obtener una experiencia del lugar y la aprehensión del propio **entorno específico** de la obra de arte.

Para poder hacer una lectura de estas primeras obras de land Art, resulta pertinente ponerlas en relación con una serie de referentes y conceptos de la década de los 60 que marcaron un antes y un después en la arquitectura, la ingeniería y el arte.

Land Art rompe en muchos sentidos con los procesos de creación artísticos, poniendo en crisis el formato tradicional de hacer escultura de las artes plásticas y en donde la escultura no sólo *pierde el pedestal*, sino que además, como afirma Rosalind Krauss, la verdadera ruptura se produce con la *huida de los talleres hacia el paisaje, alejadas de galerías y museos*, donde el artista encuentra una nueva dimensión y en la cual **el**

⁵⁶ Philip Haas, 'Stones and Flies : Richard Long in the Sahara.' (New York, N.Y.: Milestone Film & Video, 1988).

contexto es de vital importancia al entrar a formar parte del *proceso* creativo como algo consustancial en la obra artística, entrando así en lo que Rosalind Krauss ha llamado el “*campo expandido*” en el artículo “*La escultura en el campo expandido*”, con artistas del estilo de Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, etc. En definitiva para estos artistas la obra, depende del paisaje circundante, dado que muestra un dialogo bidireccional con el contexto, al igual que ocurre en muchos casos con la arquitectura y la ingeniería.

En un intento por tener una visión paralela sobre lo que está ocurriendo con la arquitectura en esta misma década, Robert Venturi publica en 1966 su famoso libro **complejidad y contradicción en la arquitectura**,⁵⁷ que a la postre se convertiría en auténtico manifiesto de contestación contra los arquitectos al servicio del “*stablishment*” capitalista y en clara alusión de la modernidad histórica que regía e imperaba con mano de hierro hasta ese momento. Años antes, en 1950, el mismo R. Venturi, presenta su tesis, **Context in Architectural Composition** y en cuyo tribunal evaluador estaba Louis Kahn (prof. con el que tenía una gran afinidad crítica), para la obtención de su *Master on Fine Arts, en la Universidad de Princeton*.⁵⁸ En ella R. Venturi trabaja sobre varios conceptos (**intención, implicación y contenido**), que asocia directamente al proyecto como características esenciales en una mirada atenta y sensible a la esencia del paisaje, del entorno y del lugar y que a la postre supondrían la primera aparición de la noción del término **contexto** aplicado a la arquitectura, pero de forma articulada, argumentada y documentada en referencia al proyecto.

*“Comprender el **contexto** -explica R. Venturi- es la parte principal del diseño, porque las condiciones dictan lo que se requiere y qué no. De esta manera el **contexto** es el punto de partida y el medio de diseño, y el trabajo del diseñador es formular una respuesta integradora a la situación.”*⁵⁹

Según R. Venturi, la tesis se explica a través de tres términos:

Intención;

*La intención de la problemática de la tesis es demostrar la importancia y el efecto sobre el entorno de la posición/colocación del edificio. Se considera el entorno; los elementos del entorno percibidos por el ojo, específicamente aquellos que relacionan la parte con el todo y con aquello que los arquitectos llaman *planning*. Se desarrollan en este punto los principios concernientes a estos temas y las maneras de discutirlos.*

Implicación;

La implicación para el proyectista es que las condiciones existentes alrededor del lugar donde realizar el proyecto, deben formar parte de la problemática del proyecto y estas

⁵⁷ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978). [Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966).]

⁵⁸ Sam Rodell, «The influence of Robert Venturi on Louis Kahn» (Washington State University, 2008). Esta tesis denota claramente la influencia de Venturi sobre L. Kahn, tratando la noción moderna de contexto que tan prematuramente Venturi fue capaz de estructurar.

⁵⁹ Robert. Venturi, ‘Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University’, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture : A View from the Drafting Room* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1996), p. 374 (pp. 333–74).

condiciones deben ser respetadas. Para ello el proyectista debe de tener bajo control las relaciones de lo nuevo con lo viejo de manera que de forma perceptible pueda interactuar lo existente con lo proyectado.

Contenido;

La tesis, el núcleo del problema, sucintamente hablando, es que las condiciones del entorno darán al edificio la posibilidad de expresarse. El contexto es lo que da al edificio sentido. Consecuentemente cambios en el contexto suponen cambios en el sentido y la interpretación que hacemos de un edificio.”⁶⁰

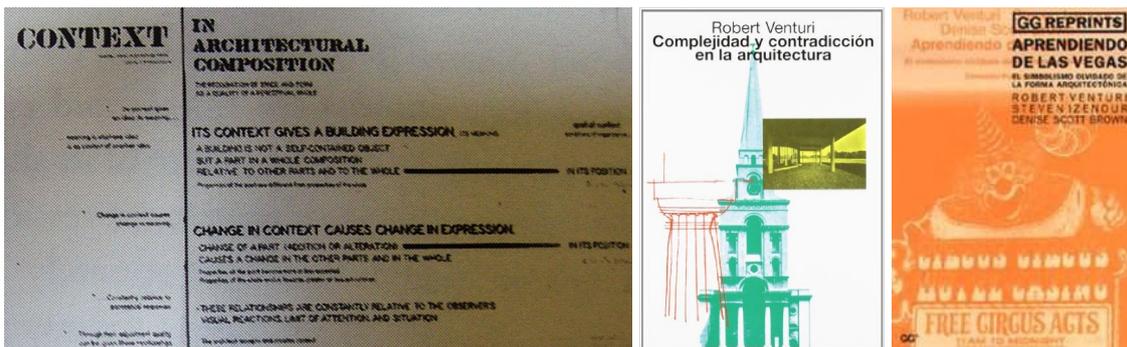


Fig. 2.31a. Robert Venturi. *Context in Architectural Composition*, Master on Fine Arts, en la Universidad de Princeton, 1950.

Fig. 2.31b. Robert Venturi. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.

Fig. 2.31c. Robert Venturi. *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: ed. GG, 1998.

Como podemos intuir, a la vez que el *Movimiento Moderno* en arquitectura y el *arte objetual* llegaban a su madurez como fuerzas globalizadoras del arte, R. Venturi propone un nuevo lenguaje labrado durante sus años universitarios y atento a la esencia del lugar: **el contexto**. Una idea inspirada como escribe el propio Venturi en el “*contexto preceptivo*” en la psicología de la *Gestalt*, poniendo en evidencia una *arquitectura de la complejidad comprometida con el conjunto*, relacionando directamente el edificio y su entorno, donde el proyecto de un edificio, un puente o una autopista es una parte de una composición completa;

“Una arquitectura de la complejidad y adaptación no abandona el conjunto. Me refiero al compromiso especial que tenemos con el conjunto... Y acentúo el objetivo de la unidad, ... en un arte «cuya... verdad (está) en su totalidad». Me refiero a la difícil unidad conseguida con la inclusión en lugar de la fácil unidad conseguida con la exclusión. La psicología de la Gestalt considera el conjunto perceptivo como el resultado, e incluso más, que la suma de sus partes. El conjunto depende de la posición, del número y de las características intrínsecas de las partes...”

⁶⁰ Andrea. Gleiniger and Georg. Vrachliotis, *Complexity : Design Strategy and World View* (Basel : Birkhäuser, 2008), pp. 13–19. Ver también: *Ibid.*, Robert. Venturi, p. 335. Y por último, también explicado por Miquel Lacasta en el artículo “*Venturi en una Mirada Retrospectiva*” del blog; <https://axonométrica.wordpress.com/2015/11/02/venturi-en-una-mirada-retrospectiva/>

“...la naturaleza de las partes, como su número y posición, influyen en la percepción del todo y afirma además que hay distintos grados de todo,...En las composiciones complejas un compromiso especial, con el todo refuerza las partes”⁶¹

Para R. Venturi la arquitectura de la complejidad vista como un *conjunto*, como un todo, lleva aparejada la idea primordial del *contexto* como elemento vertebrador. Sin *el contexto*, el proyecto carece de indicaciones sobre las condiciones del entorno, las características del lugar e incluso sus connotaciones ecológicas, culturales e históricas. Sin él, todo se podría reducir a las particularidades sobre las dimensiones y condiciones físicas del lugar, y todo ello, implica al artista, diseñador, arquitecto o ingeniero a formular y dar una respuesta integradora a una situación proyectual, en donde ello puede implicar decisiones sobre la necesaria continuidad del contexto o una ruptura parcial o total con el mismo. De lo contrario las carencias por la omisión del *contexto* sobre el proyecto, implican para el proyectista la peligrosa asunción de que un edificio se podría proyectar desde sí mismo, o sea, desde el interior hacia el exterior como se venía haciendo en la tradición moderna y académica y no desde el contexto hacia el edificio.

Al utilizar *el contexto* como elemento configurador del “*conjunto*” en el proyecto arquitectónico, se opone frontalmente a los principios imperantes del movimiento moderno, en un momento en el que los arquitectos estaban tal y como describe R. Venturi, diseñando “*de adentro hacia afuera*” y olvidándose del entorno que les rodea, aunque con excepciones como argumenta con la *falling water house* de Frank Lloyd Wright.⁶²

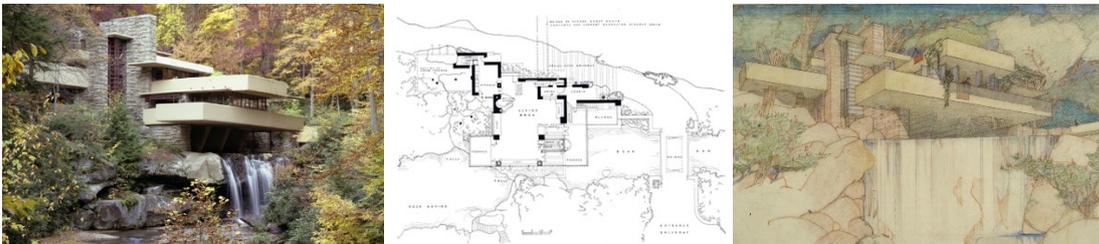


Fig. 2.32a. Frank Lloyd Wright- Fallingwater. C. Fayette / Pensilvania EEUU, 1936-1939. Foto, www.fallingwater.org

Fig. 2.32b. Frank Lloyd Wright- Fallingwater, Pl. emplazamiento. C. Fayette / Pensilvania EEUU, 1936-1939. www.fallingwater.org

Fig. 2.32c. Frank Lloyd Wright- Fallingwater. Perspectiva cónica. C. Fayette / Pensilvania EEUU, 1936-1939. www.fallingwater.org

La *falling water* se asienta sobre un paisaje inmaculado. Los materiales de la zona le dan la textura y el color del lugar, la horizontalidad de sus voladizos contraste con la verticalidad de la naturaleza y de repente la casa forma parte de una lectura integral del paisaje. La casa es proyectada en ese contexto, es decir, el paisaje se convierte en el elemento primordial del proyecto, adaptando el edificio a las particularidades del emplazamiento, pero es que además, como argumenta R. Venturi, el paisaje se completa una vez la casa se erige, en una visión integradora del conjunto.

⁶¹ Venturi, Complejidad y contradicción en la arquitectura. Op. Cit., pp. 141, 144

⁶² Gleiniger and Vrachliotis. Cap. De Robert Venturi, pp. 13-15

“...la Fallingwater está incompleta sin su contexto, es un fragmento de su lugar natural que forma con ella un conjunto mayor. Fuera de su lugar no hubiera tenido sentido.”⁶³

Si bien F. L. Wright a través de sus obras enfatiza la relación del lugar con el proyecto, R. Venturi incide en su tesis de que esta relación del lugar y del proyecto es recíproca, es decir la obra una vez construida, cambia la naturaleza propia del lugar, donde *la implicación, la intención y el contenido* dan sentido contextual al edificio. De esta manera la transformación de un *entorno* gracias a la inclusión del contexto en el diseño, provoca cambios en la percepción visual de un proyecto, al igual que cambios en la composición o el diseño de un puente o un edificio, transforman la percepción visual del entorno.

El concepto del **contexto** es pues de vital importancia en esta década de los 60, no sólo porque fue un término vinculado exclusivamente a lo artístico, a lo sensitivo, a lo artesanal, sino porque por primera vez, se introduce dicho concepto en términos teóricos, ligados a un *análisis perceptivo del lugar, del paisaje, del entorno,...* lo que “expandió el campo” y abrió las puertas para una aceptación de la pluralidad y el multiculturalismo en las aproximaciones a lo arquitectónico. Es por esto, que *el contexto* da significado y expresión al proyecto, abriendo las posibilidades a la pluralidad cultural y artística, no solo en la arquitectura sino también en la ingeniería en, dónde la continuidad estructural de ciertos edificios como la terminal T.W.A. de Saarinen o las estructuras de Sverre Fehn para sus pabellones y museos, son vistas como un juego de continuidad y discontinuidad espacial intrínseca a la expresión de la estructura en la arquitectura, con una finalidad evocadora del lugar que la arquitectura persigue.

Del mismo modo y a lo largo de su trayectoria como arquitecto, R. Venturi trabajó con otros conceptos ligados al proyecto como significado, memoria, tiempo, complejidad, contradicción, simbolismo, inflexión, etc., que fue detallando en cada uno de sus libros, y que a la postre ayudarían y complementarían en gran medida a la concepción y el entendimiento del **contexto** ligado al proyecto, donde el fin no sólo es el objeto proyectual en sí, sino lo que éste puede provocar en la percepción visual del entorno.

En cierta manera, R. Venturi proponía a través de todos sus escritos (*fig. 31a,b,c*), una estrategia metodológica para que el arquitecto pudiera posicionarse y situarse en el entorno, gracias a la percepción y el análisis del contexto en el que se situaba el proyecto.

En definitiva, la dimensión activa del arte, la arquitectura e incluso la ingeniería nos dejan lecturas del proyecto artístico de ida y vuelta en relación al entorno y a su contexto. Vemos que el emplazamiento funciona como origen, pero una vez la obra se ha hecho presente, el lugar adquiere una nueva capa de realidad y se transforma en un precursor de nuevos orígenes.

⁶³ Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura*. Op. Cit., pp. 154

2.7. Bibliografía.

- Adeline Lausson, 'Le Land Reclamation Art : Idées Artistes Projets Des Années 1960 Aux Années 2000' (Thesis doctoral; Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne., 2006)
- Albelda, José, 'Sobre Las Formas, Ritmos y Miradas En La Antropización Del Territorio', in *Arte, Industria y Territorio, 2 : Minas de Ojos Negros (Teruel)* ([Huesca]: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas, 2006)
- Alcázar Aranda, Antonio, *La Competencia Artística : Creatividad y Apreciación Crítica* (Madrid: Secretaría General Técnica Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008)
- Boettger, Susaan, *Earthworks: Art Onnd the Landscape of the Sixties* (Berkeley, California: University of California Press, 2002)
- Bronowski, Jacob, *The Ascent of Man* (London: Folio Soc., 1973)
- Brun, Jean-Paul, 'Naturaleza, Arte Contemporaneo y Sociedad; El Land Art Como Analizador de Lo Social.Pdf', in *El Paisaje Como Idea : Proyectos y Proyecciones, 1960-1980*, ed. by Departamento de Cultura y Euskera Diputación Foral de Gipuzkoa, 1st edn (Donostia-San Sebastián, 2010), pp. 51–101
- Colafranceschi, Daniela, *Landscape + 100 Palabras Para Habitarlo* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007)
- Fehn, Sverre, 'Sverre Fehn : Above and below the Horizon.', *A + U; Architectura and Urbanish*, 1999
- — —, *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997)
- Gasset, José Ortega y, *Ideas y Creencias*, 11ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1977)
- Gleiniger, Andrea., and Georg. Vrachliotis, *Complexity : Design Strategy and World View* (Basel : Birkhäuser, 2008)
- Haas, Philip, 'Stones and Flies : Richard Long in the Sahara.' (New York, N.Y.: Milestone Film & Video, 1988)
- Kastner, Jeffrey, *Land Art y Arte Medioambiental* (London: Phaidon Press Limited, 2005)
- Lailach, Michael, *Land Art*, ed. by Taschen, 2007
- Lombard, Anne, *Le Mouvement Hippie Aux États-Unis Une Double Aliénation, Entre Le Rêve et La Réalité, Le Salut et La Perte.* ([Paris]: Casterman, 1972)
- MacLeis, Archibald, "'A Reflection: Riders on Earth Together, Brothers in Eternal Cold'", *The New York Times* (New York, N.Y., 25 December 1968), p. 1
- Maderuelo, Javier, *El Espacio Raptado : Interferencias Entre Arquitectura y Escultura* (Madrid: Mondadori España, 1990)
- Manterola, Javier, *La Obra de Ingeniería Como Obra de Arte*, ed. by Laetoli S.L., 1st edn (Barcelona, 2010)
- Marchán Fiz, Simón, *Del Arte Objetual Al Arte de Concepto (1960-1974) : Epílogo Sobre La Sensibilidad 'Postmoderna' : Antología de Escritos y Manifiestos* (Torrejón de Ardoz : Akal, 1994)
- Martí Arís, Carlos, *La Cimbra y El Arco* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005)
- Martínez Barragán, Carlos, 'Metodología Cualitativa Aplicada a Las Bellas Artes.'

- REVISTA ELECTRÓNICA DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y CREATIVIDAD*, 1 (2011), 46–62 <<https://doi.org/ISSN: 2174-7822>>
- Ramonedá, Josep, 'El País. Suplemento : Babelia.', *Mayo Del 68 : Contestación Mundial* (Madrid (España): [El País], 19 April 2008)
- Raquejo, Tonia, 'El Arte de La Tierra; Espacio-Tiempo En El Land Art', in *Medio Siglo de Arte; Últimas Tendencias, 1955-2005*, ed. by ABADA, 1st edn (Madrid : Abada, 2006), pp. 107–29
- , *Land Art*, 1st edn (Madrid: Nerea, 1998)
- Rodell, sam, 'The Influence of Robert Venturi on Louis Kahn' (Washington State University, 2008)
- Rorimer, Anne, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (New York: Thames & Hudson, 2001)
- Saint-Jean-Paulin, Christiane, *La Contre-Culture : Etats-Unis, Années 60 : La Naissance de Nouvelles Utopies* (Paris: Ed. Autrement, 1997)
- Schum, Gerry, *Land Art : Long [and Others] : Fernsehgalerie Gerry Schum, Television Gallery* ([Berlin]: [Die Galerie], 1969)
- Semidei, Manuela, *Les Contestataires Aux États-Unis* ([Paris]: Casterman, 1973)
- Sichel, Berta, 'EL PAISAJE COMO IDEA.Pdf', in *El Paisaje Como Idea : Proyectos y Proyecciones, 1960-1980*, ed. by Departamento de Cultura y Euskera Diputación Foral de Gipuzkoa, 1st edn (Donostia-San Sebastián, 2010), pp. 7–49
- Smithson, Robert, and Jack D. Flam, *Robert Smithson, the Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996)
- Torroja Miret, Eduardo., *Razón y Ser de Los Tipos Estructurales*, 3a. ed. rev. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010)
- Tusquets Blanca, Oscar., and Eduardo. Mendoza, *Dios Lo Ve*, 3a ed. (Barcelona: Anagrama, 2003)
- Venturi, Robert., 'Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University', in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture : A View from the Drafting Room* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1996), p. 374
- Venturi, Robert, *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978)
- , *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966)



Fig. 3.01a,b. Christian Hasucha. Expedición LT28E, Turquía, 1991. Fuente: Schulz-Dornburg, J., 2000. *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 102

Desde mayo de 1991 hasta junio de 1992 Christian Hasucha viaja de un lugar a otro con un taller móvil instalado en una furgoneta, y bien equipada con diferentes herramientas y máquinas de modo que era prácticamente autosuficiente y podía trabajar en casi cualquier ambiente. La ruta que dura todo un año le condujo por varios países de Europa y Asia Menor. Un día paró en medio del altiplano que se extiende entre Kırklareli y Dereköy en Turquía,...

3. LA APREHENSIÓN DEL CONTEXTO; “LA PIEL, EL CORTE Y LA VENDA” -DEL LAND ART A LA ARQUITECTURA DE SVERRE FEHN-

*“La colina era de poca altura y de arena. Resultó fácil excavar el agujero y realizar los cimientos para la escalera. Al día siguiente me atreví a ascender por primera vez. Las ovejas balaban a lo lejos. Reanudamos la marcha.”¹
(Expedición LT28E, Turquía, 1992)*

Christian Hasucha

¹ Julia. Schulz-Dornburg, *Arte y Arquitectura : Nuevas Afinidades = Art and Architecture : New Affinities*, 1st edn (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, GG., 2000), p. 102.



Fig. 3.02. Bruce Chatwin /Trevillion Images. Cartel para la Biennale Architettura 2016 de Venezia. Imagen de la arqueóloga alemana María Reiche, capturada por el fotógrafo Bruce Chatwin. "En su viaje por América del Sur, -explica Alejandro Aravena director de la Biennale-, Bruce Chatwin se encontró con una señora mayor caminando por el desierto llevando al hombro una escalera de aluminio. Era la arqueóloga alemana María Reiche mientras estudiaba las Líneas de Nazca. Desde una perspectiva a nivel del suelo, la gravilla aparecía distribuida en forma casual. Pero vistas desde la cima de la escalera, las piedras configuraban un pájaro, un jaguar, un árbol o una flor." Aravena confía en que la Bienal de Arquitectura 2016 pueda ofrecer un nuevo punto de vista, una nueva perspectiva como la de María Reiche desde la escalera."

Estos Artistas otean, indagan y escudriñan el horizonte desde otro punto de vista, a la búsqueda de nuevos campos de acción, enfrentando el lugar y el análisis del entorno con el horizonte, como medio para entender el contexto.

3.1 De la Tierra al Land Art; nuestro vínculo con el contexto

Los artistas de Land Art en un intento de huida de la realidad artística infundida hasta ese momento, se dirigen a lugares vírgenes, aislados y sin construir, con el fin de emprender, impulsar y divulgar una nueva relación artística con el ambiente paisajístico no contaminado. Mediante diferentes gestos proyectuales y lingüísticos en relación con el proceso, estos artistas promueven una crítica radical a la cultura imperante hasta este momento y muy en línea con la *contracultura* de rebelión social iniciada en la segunda mitad del siglo XX.²

Surge así una nueva forma artística de relacionarse con el espacio físico y paisajístico. Los artistas abandonan el espacio urbano para dirigirse a los desiertos, a espacios abiertos, donde encuentran una nueva pero a la vez "prehistórica" relación con el ambiente natural, donde la obra artística en relación a su contexto se materializa a través de gestos, simbologías y marcas, en clara referencia a las líneas de Nazca, a las pinturas rupestres e incluso al complejo megalítico de *Stonehenge*, donde la naturaleza se convierte en una secuencia de acontecimientos periódicos temporales en el paisaje, ordenado con dos direcciones claramente palpables en el espacio; la vertical representada por el sol y la horizontal fijada por la línea del horizonte.

² Raquejo, Land art. *Op. Cit.*, pp. 8, 9. "Sobre el Contexto: Arte y Ciencia, y Ciencia Ficción"

Parece como si al volver la vista atrás y mirar la génesis del hombre, estuviéramos viendo también la génesis del arte. El Arte Parietal del Paleolítico nos emociona al observar con fascinación y desconcierto sus figuras zoomórficas ligadas al tiempo, a la naturaleza, y a la vida que les rodeaba. Su expresividad plástica denota un lenguaje ligado a lo sagrado. Sus manchas, sus sombras y sus líneas tenían una visión escultórica, aprovechando volúmenes protuberancias y grietas de las paredes de las cuevas sobre las que iban a pintar, las propias piedras nos describieran parte de las figuras representadas. Es como si estas paredes tomadas como superficies, como la “piel” de estas cavernas, se convirtieran así en el principal soporte que contendrá el acto creativo, dando lugar al arte parietal, donde la escultura, el dibujo, el grabado y la pintura se unen en una misma figura para dar lugar al arte, tal y como nos describe el Prof. Pedro Saura catedrático Departamento de Dibujo Facultad de Bellas Artes, UCM;

“..., es notorio que aprovechaban volúmenes y grietas de la propia piedra sobre la que iban a pintar, para que ellas mismas describieran parte de las figuras. Hay figuras en que de hecho hay algunos trazos obviados y que están marcados por alguna grieta o por el volumen de la roca. Hay figuras del arte paleolítico que tienen las cuatro grandes artes plásticas: escultura, dibujo, grabado y pintura en una misma figura, o sea, que las técnicas eran todas.”³

El Prof. Federico Bernaldo de Quirós, catedrático de Prehistoria, Universidad de León, sostiene que los Neandertales desarrollan un pensamiento simbólico de carácter complejo a raíz de diferentes descubrimientos en distintos yacimientos arqueológicos;

“..., es decir, tenemos suficientes cosas que nos relacionan nuestro simbolismo con cosas pertenecientes a su simbolismo”.⁴

Es decir, las primeras culturas paleolíticas desarrollan un lenguaje simbólico basado en formas no figurativas como medio de expresión. Conforme avanzamos hacia el paleolítico superior los estilos se hacen más realistas, y más sofisticados a nivel técnico, dando lugar a figuras zoomórficas de animales “amables”, el prof. P. Saura lo describe así:

“la teoría es que pintaban lo que comían, y luego resulta que no, que en Altamira hay pocos huesos de bisonte, y lo que más hay son bisontes, ..., ¿Porque pintaban esos animales?, está clarísimo que cada vez se refuerza la teoría de que los animales describían algún tipo de idea; no pintaban lo que comían.”⁵

Para el Prof. P. Saura, los pintores de las cuevas del paleolítico son artistas, donde las cuevas son para él “el estudio del pintor”, del artista, en donde plasma y representa en la piel de la cueva sus “emociones” y su fascinación por el entorno natural que le rodea.

³ José Manuel Maíllo Fernández, *Prehistoria III. Tras La Huella de Los Primeros Artistas*. (España: UNED, 2016) <<https://canal.uned.es/mmobj/index/id/47824.html>>. El arte paleolítico, utiliza las paredes de las cavernas dando lugar al conocido como arte parietal, dando lugar a las primeras creaciones plásticas, donde aparte de tener una estética de indudable valor creativo y notable expresividad plástica posiblemente fuera un lenguaje que compartía el grupo humano.

⁴ Maíllo Fernández. *Ibid.*, min. 18:35

⁵ Maíllo Fernández. *Ibid.*, min. 20:10

Para la arqueo-astrónoma francesa la Dra. Chantal Jègues-Wolkiewiez, a raíz de sus estudios en el *Vallée des Merveilles* y en las paredes de la cueva de *Lascaux* (Francia), entre otras estudiadas por ella misma, ha descubierto que las pinturas en las paredes de la cueva, representan mapas de estrellas de la época paleolítica, incluso el Dr. M. Rappenglueck de la Universidad de Munich, ha constatado que algunos de los puntos dentro de las figuras, están correlacionados con la constelación de Tauro, las Pléiades, Aldebarán y el grupo del "triángulo de verano" (Vega, Deneb y Altair). Estas cuevas prehistóricas estudiadas por la Dra. Ch. Jègues-Wolkiewiez, fueron escogidas porque estaban alineadas con las puestas o salidas de sol (de las 130 cuevas estudiadas en la región, solo 4 no estaban alineadas con el sol). En el caso de *Lascaux*, los interiores de la cueva se iluminan con la luz solar que penetra hacia el interior antes de ponerse el sol por el ocaso en el solsticio de invierno. La Dra. Ch. Jègues-Wolkiewiez en sus estudios de la cueva, sostiene que la galería de las imágenes de las figuras del Gran Salón de *Lascaux*, representan un gran mapa de las estrellas y que algunos puntos claves en las figuras principales del grupo corresponden a conjuntos de estrellas en las principales constelaciones del cinturón zodiacal en el cielo, tal y como aparecían en la época paleolítica.

*"..., Si la sala de los toros (refiriéndose a la cueva de Lascaux), estuviese pintada sobre vidrio, veríamos las constelaciones detrás de las pinturas."*⁶

Las constelaciones según sus estudios coinciden con las figuras zoomórficas de la cueva de Lascaux, demostrando que el hombre paleolítico tenía un conocimiento profundo y altamente estructurado de las constelaciones y su representación, dominando de esta manera el tiempo y estableciendo sus ciclos naturales.⁷

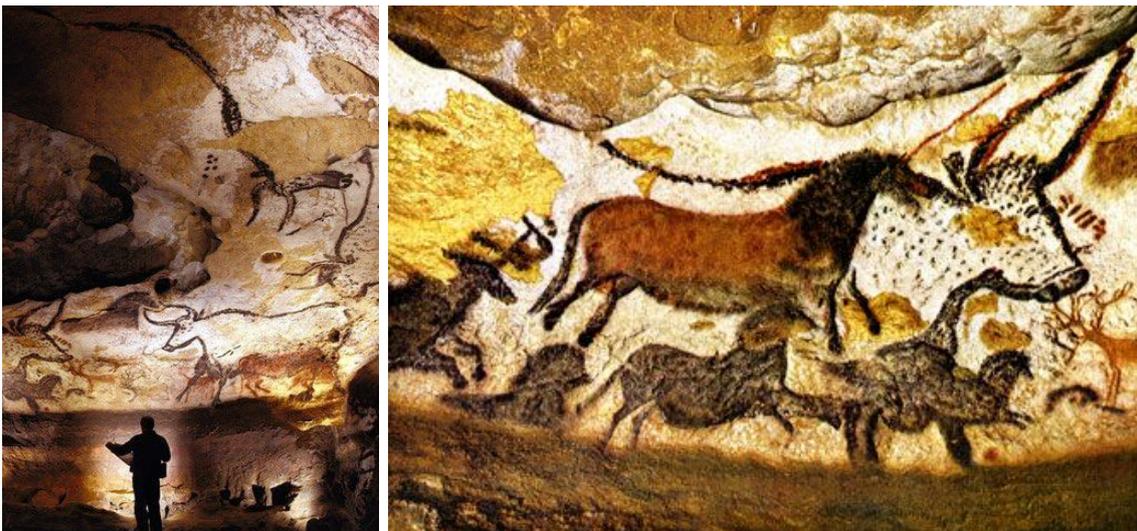


Fig. 3.03a, b., Cuevas paleolítica de Lascaux, France, descubierta en 1940. Los materiales asociados a Lascaux son del periodo magdalenenses y datan de hace 17.000 ó 18.600 años. En los 80 m. de longitud de la cueva se han catalogado 1.963 unidades gráficas, entre pinturas y grabados, de las que 915, casi la mitad, son de animales, 364 representaciones de caballos, 90 de ciervos,

⁶ Maíllo Fernández.

⁷ Maíllo Fernández.

unos pocos toros y bisontes. Lascaux, junto con la cueva de Altamira (Cantabria, España), son consideradas como la “capilla Sixtina del arte prehistórico”. <http://www.lascaux-dordogne.com/es/la-cueva-de-lascaux>

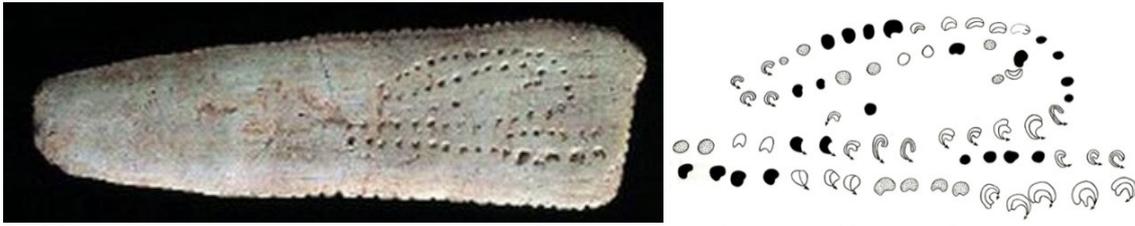


Fig. 3.04a, b. Marcas grabadas en un hueso, fue encontrada junto con las excavaciones de l'Abri Blanchard (Dordoña), datadas del periodo Auriñaciense medio, hace aprox. (~ 30.000 años). En total lo conforman 69 diminutas incisiones que describen una trayectoria curvilínea sinusoidal, y que en son interpretados por el paleólogo Alexander Marshack como un sistema de calificación de un mes lunar (un ciclo lunar; 28 días), lo que representa mediante las marcas era el paso del tiempo, las fases lunares, “...es decir este pedazo de hueso era el reflejo de los fenómenos que ocurrían en el mundo real”. la arqueo-astrónoma francesa la Dra. Chantal Jègues-Wolkiewiez, va mucho más allá y afirma que además esos puntos describen la trayectoria lunar en el horizonte en un punto geográfico determinado.

Con los petroglifos de la edad de Bronce situados en el Vallée des Merveilles, y también estudiados con anterioridad a la cueva de Lascaux por la Dra. Jègues-Wolkiewiez, para el desarrollo de su tesis doctoral, ocurre algo muy similar. Su principal tesis se funda en que el Valle era un observatorio astronómico y sus primeros descubrimientos fueron en la roca llamada “el altar”, donde el hombre prehistórico esculpió decenas de *dagas* (115 en total), que apuntan y coinciden con las direcciones del horizonte del orto solar en los equinoccios de primavera y otoño. La Dra. demostró también que en la misma época del año dichas dagas apuntaban y estaban alineadas con la luna. Era como si los antiguos escultores hubiesen registrado direcciones y coordenadas astronómicas. Era como si se quisieran situar en el tiempo a partir de las posiciones en el horizonte del sol y la luna. Cuando ocurría este fenómeno, los escultores sabían que el invierno se acercaba y que la nieve no tardaría en cubrir las montañas y era la hora de regresar al valle con sus rebaños. También relaciona ciertos petroglifos con figuras “serpenteantes” y la subdivisión de rectángulos en 12 y 24 partes, con el calendario lunar. A medida que desarrolló su investigación se fue dando cuenta de que los grabados eran obra de avezados astrónomos que registraban el paso del tiempo sobre la piedra.⁸

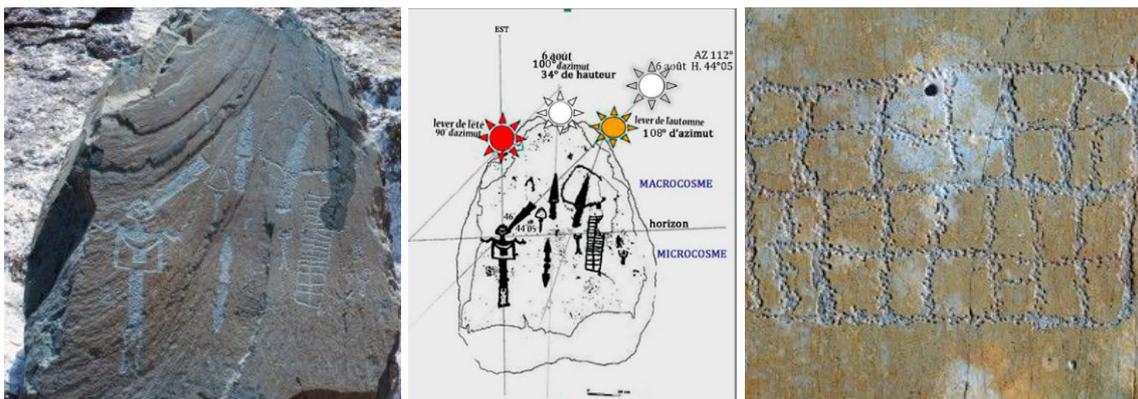


Fig. 3.05a, b, c. Petroglifos de la edad de Bronce datados aprox. (~ 3700 años). situados en el Vallée des Merveilles, Francia.

El hombre primitivo vive pues, en contacto estrecho con la naturaleza, y se convierte así en el primer observador minucioso y avezado de los fenómenos celestes. Conoce los

⁸ Chantal Jègues-Wolkiewiez, *L'ethnoastronomie, Nouvelle Appréhension de l'art Préhistorique : Comment l'art Paléolithique Révèle l'ordre Caché de l'univers*, 2nd edn (París (France): Cagnes-sur-Mer, 2015). *Ibid.*, 3'-8' min.

movimientos del sol y de la luna sobre la tierra, sus ortos, sus ocasos, sus ciclos y los utiliza en sus pinturas parietales en el interior de las cuevas y en sus petroglifos sobre la piel de las rocas, en enclaves que por otro lado elegiría intencionadamente para desarrollar su trabajo artístico a partir de la observación de la naturaleza y sus ciclos repetitivos.

Así pues, la piel de la tierra, para nuestros ancestros, se convierte aquí en soporte, en la superficie de la roca viva que permanecerá en el tiempo como interacción entre el mundo natural, sobrenatural y el mundo de los vivos. De esta manera todas estas primeras expresiones se encarnan en un arte que contemplamos con fascinación y desconcierto, en un arte ligado al desarrollo y observación de la vida cotidiana, del devenir del tiempo, de sus ciclos, con una expresividad plástica inequívoca de permanencia y ligada a un lenguaje con connotaciones sagradas de la naturaleza.

De esta manera, la huella impresa en la roca, en la piel de la tierra por nuestros ancestros, conforman un modo de relacionarse con la naturaleza, una búsqueda hacia la identidad y la perdurabilidad en el paisaje. Así el arte se convierte en espejo de la vida cotidiana, nutriéndose desde siempre de la más pura búsqueda de respuestas, donde el vínculo del individuo con su entorno es fundamental, aspirando a dejar esa huella inscribiendo y traduciendo sus observaciones en gestos sobre la piel del paisaje.

Los albores del Land Art fueron años de anhelos, de romper con un presente puramente complaciente, de vincularse al despertar de una nueva conciencia ecológica, integrada en una vida más sencilla y natural integrada con la tierra. Los nuevos artistas del Land Art escribe J. Maderuelo;

“miraron hacia atrás en la búsqueda de comportamientos y categorías estéticas sobre los que basar su trabajo. La idea de un primitivo mundo mítico, en el que el ‘arte’ era inseparable de la vida, (...). Al hacer hincapié en los procesos, imitando comportamientos de la naturaleza, como la sucesión de las estaciones o los ciclos de los astros, muchos de estos trabajos se convierten en actos rituales que enlazan estas manifestaciones artísticas con la idea de mito.”⁹

Parece como si la vida en comunión con el arte y la naturaleza de nuestros ancestros, se hubiese quedado en el olvido durante siglos, distanciado a la gente de su entorno.

El Land Art busca restablecer esta conexión primigenia de lo que alguna vez fue una relación íntima, así las estrategias procesuales del Land Art, entendidas como herramientas de comprensión de un contexto determinado y en un ambiente ignorado durante mucho tiempo por los artistas, -pero también por los arquitectos y urbanistas-, son muy variadas, pero todas ellas son utilizadas como instrumentos de aprehensión del entorno paisajístico en el que se realiza la obra.

⁹ Javier Maderuelo, *El Jardín Como Arte : Actas : Arte y Naturaleza*, ed. by Diputación Provincial de Huesca (Huesca, 1998). “Del arte del paisaje al paisaje como arte”. pp. 33-34

3.2 Land Art; “La piel, el Corte y la Venda”

Llegados a este punto, intentaremos analizar las obras del Land Art a partir de tres conceptos utilizados por **Sverre Fehn** en una de sus últimas conferencias impartida el 12/04/1994 en el *Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT)*, bajo el título “*The Skin, the Cut, & the Bandage*”¹⁰;

“la Piel, entendida como la capa superficial que cubre la corteza terrestre que alberga las huellas dejadas por el hombre y las culturas a su paso; el Corte, codificado en las grietas del terreno, por cuyas profundidades se cuele el tiempo y la memoria; y la Venda, el estrato arquitectónico que cubre la piel y sutura el corte, es decir, que devuelve el significado perdido al lugar”.

“..., los tres argumentos Piel, Corte y Venda simbolizan recursos proyectuales basados en figuras retóricas, especialmente analogías y metáforas, aplicadas a la arquitectura”¹¹

A través de estos elementos, Sverre Fehn teje y pone en evidencia un lenguaje que posteriormente utiliza para transformar y ordenar sus ideas plasmadas en sus dibujos como herramienta operativa de reflexión e imaginación, que poco a poco adquieren y “*fielmente la imagen imprecisa de mi cabeza*”¹², en un intento por interiorizar una mirada sensible al paisaje, atenta al entorno, y delicada con el lugar en el que interviene proyectualmente. En definitiva, visualiza y analiza de esta manera el contexto paisajístico en el que se enmarcará el edificio a proyectar con sus requerimientos funcionales en vínculo directo con él.

De esta manera, desarrolla su creatividad arquitectónica a través del dibujo, como si fuese una herramienta operativa que desemboca en un alfabeto donde la construcción se convierte en soporte para sus ideas;

“para mi, sin construcción no hay arquitectura. La construcción ha nacido de la tierra, del combate con ella. Trabajamos con letras, con un alfabeto, escribiendo una historia con un pequeño ladrillo. El punto de partida de la construcción es el equilibrio entre una idea y este lenguaje. La historia y su estructura son indisolubles. La idea poética necesita un soporte, que es la construcción para existir”¹³

¹⁰ Sverre Fehn, *The skin, the cut, & the bandage*, ed. Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997).

¹¹ Iván Israel Rincón Borrego, «“The Skin, the Cut, the Bandage”». Legado y crítica en Sverre Fehn., en *critic|all, I International Conference on Architectural Design & Criticism* (Madrid: ARKRIT Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica, 2014), p. 1113 <www.arkrit.es>. pp. 979

¹² Per Olaf Fjeld y Sverre Fehn, *Sverre Fehn : the pattern of thoughts*, 1st ed. (New York: Monacelli Press, 2009). pp. 176

¹³ Iván Israel Rincón Borrego, ““The Skin, the Cut, the Bandage”». Legado y Crítica En Sverre Fehn.’, in *Critic|all, I International Conference on Architectural Design & Criticism* (Madrid: ARKRIT Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica, 2014), p. 1113 <www.arkrit.es>. pp. 25

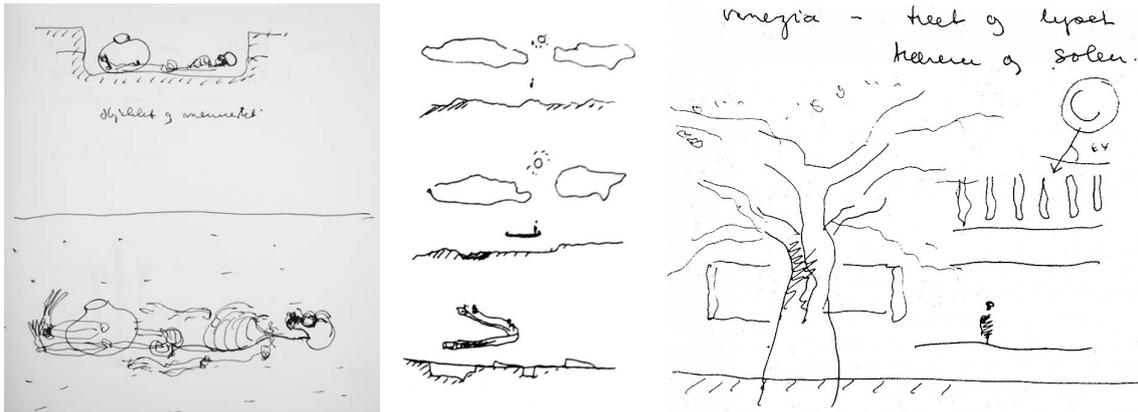


Fig. 3.06. Sverre Fehn. 'El objeto y el hombre', 1982. En Olaf Fjeld, Per. Sverre Fehn : the pattern of thoughts, p. 109

Fig. 3.07. Sverre Fehn. Hedmark Cathedral Museum Hamar, Noruega, (1970). Pasarelas y rampas sobre las ruinas.

Fig. 3.08. Sverre Fehn. Croquis pabellón de Venecia, 1958-62, S. Fehn, Opera Completa, p. 55, Norberg-Schulz, C.- Postiglione, G.

Propone pues, un lenguaje en comunión directa con la **naturaleza**, concretando un anhelo de diálogo con ella y en estrecha relación con el terreno y con el horizonte en el que se inscriben sus proyectos. Entabla así una relación de fuerza entrelazando idea-concepto, lenguaje y proyecto en relación al paisaje y poniendo en evidencia el respeto y el diálogo que traba con ella. Así, "... la tensión entre lo que colocas encima de la tierra y la tierra misma, la topografía del paisaje, crea - desde un punto de vista - tu arquitectura".¹⁴

¹⁴Fjeld Per Olaf and Sverre Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*, 1st ed. (New York: Monacelli Press, 2009). Ibid., pp.27,

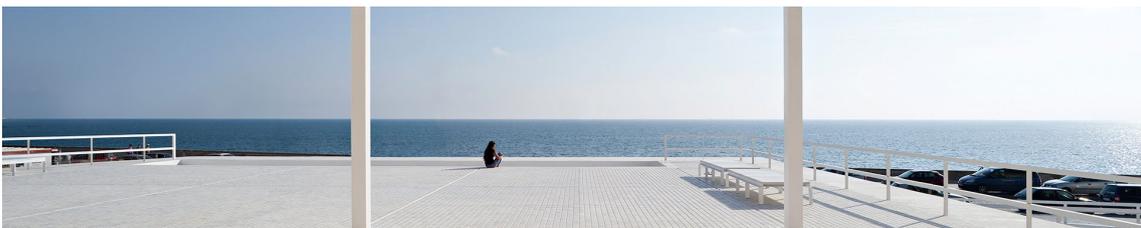


Fig. 54. Ruta Helgelandskysten. Vista de la isla de Sandhornøya. Image © Steinar Skaar. /// Fig. 57. Snøhetta. Pabellón del reno salvaje Tverrfjellhytta, Hjerkinn, Dovre. Norway. 2009-11. © Ketil Jacobsen, Snøhetta. /// Fig. 63. Christo y Jeann Claude. *Wrapped Trees*, 1997-98. Fondation Beyeler y Berower Park, Riehen, Suiza. © Fotos: Wolfgang Volz. /// Fig. 77. Alberto Campo Baeza. “Entre Catedrales” (2009). Cádiz, España. © J. Callejas.

4. LA PIEL Y EL HORIZONTE

“trabajas con la piel de la Tierra, y le das forma con el objetivo de mostrar aquello que se oculta en ella”¹⁵

¹⁵ Op. Cit., Fehn, p. 11.

4.1 La Piel de la tierra y el Land Art

A partir de la idea de “*Piel*” de S. Fehn, vemos que algunas de las obras del Land Art se configuran apropiándose de elementos y signos prehistóricos muchas veces de carácter abstracto que nuestros primitivos esbozaban en la naturaleza aprovechando muchas veces la oquedades y protuberancias de las cuevas, hasta rocas o terrenos que tomaban como soporte para expresar su relación con el entorno.

El Lugar se convierte así en memoria histórica y testigo del discurrir del tiempo, donde la corteza terrestre, oculta enigmas, que a juicio de S. Fehn son “objetos que resultan claves para trazar la historia del pasado”¹⁶

En algunas propuestas del Land Art subyace una protesta contra la degradación y el olvido de la naturaleza, pero sin duda, formula un vínculo con la tierra, estableciendo una voluntad apasionada de reflexión, confrontando y conformando una mirada evocadora sobre aquello que conecta al hombre con el fluir de la naturaleza que le rodea a través de gestos -a veces de gran envergadura-, que operan sobre “*la piel*” del paisaje. Así el mero hecho de andar sobre la *piel del paisaje*, se ha convertido en una acción simbólica, una acción estética que ha permitido al hombre con el devenir de los tiempos habitar el mundo, creando lazos de unión con el territorio a través de la escultura, de la arquitectura e incluso de la obra civil inscrita en el paisaje.

En 1966 se publica en la revista *Artforum*¹⁷ el relato del viaje nocturno que realiza Tony Smith (arquitecto, pintor y escultor, considerado por muchos críticos padre del *minimal art*), en compañía de varios alumnos de la Cooper Union. T. Smith se introduce sin permiso dentro de las obras de la autopista de New Jersey, en ese momento en construcción. La experiencia tal y como nos explica F. Careri, resulta reveladora;

*“Durante su viaje, Smith experimenta una especie de éxtasis inefable que define como “el fin del arte”, y reflexiona: “el asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial, pero no es posible considerarlo como una obra de arte”. Smith plantea con ello un problema de fondo relativo a la naturaleza estética del recorrido: ¿la calzada es una obra de arte o no lo es? Y Si lo es, ¿Cómo? ¿Cómo gran objeto readymade? ¿Cómo signo abstracto que cruce el paisaje? ¿Cómo objeto o en tanto experiencia? ¿Cómo espacio en sí mismo o como travesía? ¿Qué papel juega el paisaje que hay alrededor?”*¹⁸

Para el propio T. Smith la incursión nocturna es según sus palabras “*una experiencia reveladora*”, y continúa “... *Produjo el efecto de liberarme de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte*”, y sentencia “... *parece claro que esto -el reconocimiento del paseo como experiencia artística- es el fin del arte*”¹⁹

¹⁶ Fehn. Op. Cit., pp. 11

¹⁷ Samuel Wagstaff, «Talking with Tony Smith: “I view art something vast”», *Artforum. (Revista)*, p. 58. también traducido en español en; “El viaje de Tony Smith” en pp.119-121

¹⁸ Francesco Careri, *Walkscapes : El Andar Como Práctica Estética*, ed. by Gustavo Gili (Barcelona, 2002). pp. 119-122. Fragmento traducido al español del capítulo; Land Walk

¹⁹ Samuel Wagstaff, ‘Talking with Tony Smith: “I View Art Something Vast”’, *Artforum. (Revista)*, 1966, p. 58. Citado en; Careri. Ibid., pp. 120.

Son muchas preguntas las que se plantean en el relato de T. Smith, aunque finalmente todo ello sirve para esbozar la idea de la propia travesía como experiencia espacial, como toma de conciencia del trayecto, como gesto y como actitud a fin de reconquistar el espacio vivido en el paisaje. Caminar se convierte así, en una nueva forma de arte en el paisaje. Gilles Tiberghien ha atribuido a esta experiencia vivida en la autopista de New Jersey por T. Smith los orígenes del Land Art.

A partir de este momento la escultura se apodera de nuevos espacios, de nuevos territorios, de nuevos paisajes, reivindicando para la escultura la experiencia y el acto de transformación de signos y de materiales en el territorio y que habían sido apartados desde el neolítico, sometiendo a la escultura al espacio arquitectónico, al museo. De esta manera la escultura crea un nuevo “campo expandido” en una nueva relación con el paisaje, donde la experiencia vivida en la “piel” del territorio mediante el caminar, el desplazamiento de piedras para formar líneas, circunferencias y gestos en la piel terrestre son utilizados como medio para la aprehensión del paisaje y su contexto.

Algunos artistas del Land Art como R. Long, W. de Maria, Dennis Oppenheim, R. Smithson, y más tarde H. Fulton, tomaron conciencia del andar como un acto primario de relación con el entorno, sus propuestas artísticas se basaban en acciones ligadas al paisaje, a través del andar e incluso del dibujar sobre la piel de la tierra, pero sin que supusieran ningún tipo de transformación física del lugar, ningún tipo de agresión al territorio, sino una transformación simbólica. Sus huellas no son permanentes, puesto que sólo actúan de forma superficial en la “piel” de la tierra, y el tiempo finalmente acabará reclamándolas como parte del propio paisaje.

Esa experiencia un tanto transgresora en autopista de asfalto por la que viajaba T. Smith con sus alumnos de la Cooper Union, en aparente éxtasis, empieza a tomar cuerpo en otros artistas.

En 1967 Richard Long, realiza su primera escultura caminando; *A Line Made by Walking*, una línea recta en un campo, realizada a base de pisar y aplastar la hierba, abriendo una senda sobre el terreno. Acción efímera que desaparecerá una vez que la hierba vuelva a crecer.

“la imagen de la hierba hollada contiene en sí misma la presencia de una ausencia: la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto. Por otra parte, se trata sin duda del resultado de la acción de un cuerpo y de un objeto, algo situado a medio camino entre la escultura, la performance y la arquitectura del paisaje.”²⁰

²⁰ Careri. Op. Cit., pp. 148

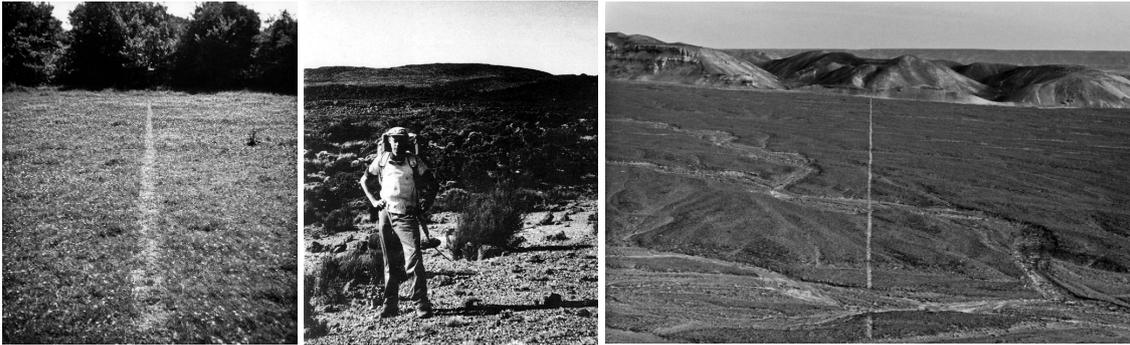


Fig. 4.01. Richard Long, 'A LINE MADE BY WALKING', England, 1967. © <http://www.richardlong.org/sculptures.html>

Fig. 4.02. Richard Long, Climbing Mt. Kilimanjaro, Africa 1969

Fig. 4.03. Richard Long, 'WALKING A LINE IN PERU', 1972. © <http://www.richardlong.org/sculptures.html>

Para Richard Long, el arte es un *proceso* en el que “*caminar*”, como gesto que se convierte en una forma de aprehensión del contexto paisajístico, del acontecer natural, una experiencia que el artista descubre si es capaz de escuchar al paisaje y mostrar todo lo que está oculto en él.

*“... las obras de Long -nos explica T. Raquejo- mantienen una relación íntima con la naturaleza, ... Sus intervenciones son casi presentimientos del lugar; por eso, sus obras parecen mantener un diálogo interno con el entorno: no transforman la naturaleza mediante la perforación, excavación, o la inclusión de elementos extranjeros, ni siquiera añaden nada nuevo; son literalmente parte de ella,... su obra encarna el lugar”.*²¹

Esta “*encarnación de los lugares*” ya nos la proponía Heidegger en el ensayo sobre *El arte y el espacio* publicado en 1969, donde comentaba:

*“El juego mutuo de arte y espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paisaje. Y así, el arte como escultura no sería conquista alguna del espacio... La escultura sería la encarnación de los lugares”*²²

Y donde R. Long en diferentes entrevistas apostillaba lo siguiente;

*“Las esculturas son lugares de reposo a lo largo del viaje. Son el encuentro del camino con el lugar [...] He convertido el pasear en esculpir”*²³

*“ ... mi arte es el propio acto de andar,... mi arte se materializa andando.”*²⁴

²¹ Raquejo, Land art. Op. Cit., pp. 69

²² Raquejo, Land art. Ibid., pp.69

²³ Philip. Haas, Stones and flies: Richard Long in the Sahara (Amsterdam: Editions à voir, 1988).

Fragmento de conversación, traducción Toni Crabb

²⁴ Claude Gintz, «Richard Long : la vision, le paysage, le temps : interview», Art press, jun. (1986), 104.



Fig. 4.04. Philip Haas y Richard Long, 'Stones and flies: Richard Long in the Sahara, 1988

Fig. 4.05. Richard Long, 'Stones and flies: Richard Long in the Sahara. 'HOGGAR CIRCLE', 1988

Fig. 4.06. Richard Long, 'Stones and flies: Richard Long in the Sahara 'SAHARA LINE, 1988

Para él el arte es en sí mismo el acto de andar, de vivir la experiencia, de observar el recorrido, de sentir el paisaje. De esta manera andar, mirar y desplazar piedras, se convierte en un acto artístico primordial; es una toma de conciencia del paisaje que le rodea.

“Las piedras que va recolocando Richard Long a lo largo de estos caminos son testigos de la presencia del artista en el lugar. Son testigos de una acción inmaterial, la acción de andar y de mirar.”²⁵

También Hamish Fulton lo expresaba así;

“Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje [...]. Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que tenemos que dejar en él son las huellas de nuestros pasos”²⁶



Fig. 4.07a, b. Walter De Maria, 'Mile Long Drawing, desierto de Mojave (EEUU), 1968.

Fig. 4.07c. Walter De Maria, 'Two Lines, Three Circles on the Desert, desierto de Mojave (EEUU), 1969. Película filmada en 1969 para la galería televisiva de Gerry Schum. El autor anda en línea recta hasta desaparecer del encuadre, mientras la cámara de video da tres vueltas sobre sí misma para apreciar la vista panorámica del entorno.

Mile Long Drawing (1968) es una obra efímera en la que Walter De Maria traza dos líneas paralelas de creta blanca de una milla de longitud sobre el lecho seco de un lago en

²⁵ Javier MADERUELO, 'Marcar, Ocupar, Tallar y Transformar El Territorio]', in *APHA (Revista)* (Lisboa: APHA – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2006), p. 13.

²⁶ Op. Cit., Careri, p. 145.

desierto de Mojave, California. Estas líneas trazadas sobre la “piel territorio” actúan como una referencia, no solo porque marcan una direccionalidad, para el autor, sino porque incorpora la escala y el horizonte a la propia obra. El artista aquí actúa en una relación personal y directa con el suelo, con la corteza terrestre, estableciendo a través de su cuerpo, una relación performativa con el entorno que le rodea, mostrando de esta manera, un vínculo primario y a la vez simbólico con la tierra, mediante gestos transitorios y efímeros.

El lecho del lago junto con las altas temperaturas diurnas, crean un espacio confuso, un ambiente en el que los límites del espacio se vuelven difusos, donde la distinción entre el primer plano, la piel del terreno y el horizonte, disuelven las distancias. No hay manera de orientarse salvo por la posición solar por el horizonte.

Walter De Maria traza dos líneas paralelas separadas unos 12 pies (3,65 m) y de una milla (1,60 km) de longitud. Las dos líneas, debido al efecto de la perspectiva casi se llegan a fundir en el horizonte, poniendo así la distancia en relación al espacio y a la escala humana. El propio artista sale retratado en una de las imágenes acostado de bruces y con los brazos abiertos en el suelo entre ambas líneas, denotando y poniendo en evidencia la relación entre el tamaño de la obra y la profundidad del espacio marcada por el horizonte, donde un simple gesto hace que percibamos la relación con el espacio que nos rodea. Utilizando así, una escala de referencia para medir a través de una longitud que conocemos, algo que no es posible medir de otra manera.

Así, las connotaciones de estas obras del Land Art, unidas al hecho propio de caminar como práctica estética, se escapan en su realidad al propio acto de la escultura, vinculando lo que Rosalind Kraus llama la “construcción de lugares” con un campo de acción expandido de la escultura que sobrepasa sus propias fronteras en un proceso de transformación simbólica a través del territorio, como nos describe F. Careri;

“el hecho de andar se sitúa en una esfera en la que todavía es, a un mismo tiempo, escultura, arquitectura y paisaje, entre la necesidad primitiva del arte y la escultura inorgánica”²⁷.

En la misma línea, Richard Long nos habla de que cada lugar demanda una reflexión, de tal manera que la intervención planificada pueda ser una respuesta única que dialoga con el lugar y el paisaje en el que se inserta. Así, las intervenciones realizadas en el desierto del Sáhara, en el Mojave, en Perú, en África, etc. (Fig. 38-42), son marcas, señales en el paisaje, rastros y huellas del acontecer natural que muestran su integración íntima con *la tez del paisaje* que le rodea. Podríamos decir que la obra aspira a una relación íntima y reflexiva con el lugar, con la piel de la tierra, con el paisaje.

Pero quizá lo trascendental y sustancial de esta relación íntima con el paisaje de R. Long, y de W. de Maria, entronca aquí con la visión y las reflexiones hechas por Sverre Fehn, acerca del habitar del hombre en la tierra, quien consideraba que el mero hecho de **caminar** suponía una interferencia positiva con el paisaje;

²⁷ Careri. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Land walk. Op. Cit., p. 136

“Cuando se toma contacto con la naturaleza incontaminada se provoca siempre una destrucción, incluso simplemente caminando sobre un prado. Nuestras huellas llevan al hombre que pasa después de nosotros a recorrer el mismo camino; son una especie de arquitectura... Una carta dirigida al caminante sucesivo.”²⁸

Así, tanto R. Long, W. de Maria, C. Hasucha, como Sverre Fehn comparten una misma visión sobre la condición nómada del artista y del arquitecto, asumiendo como propias una misma posición de caminante, de viajero en el paisaje como herramienta operativa, como medio de análisis, de reflexión y de aprehensión, interiorizando lentamente el paisaje para entender el contexto paisajístico y posicionarse en él.

“reflexiono y visualizo la imagen de cada espacio e imagino de qué clase debería ser. Al principio mis dibujos no aclaran el aspecto que tiene dicho ámbito, pero a medida que la idea madura la hago extensiva a mi mano y sigo dibujando hasta que el papel refleja fielmente la imagen imprecisa de mi cabeza.”²⁹

Así el viajero nómada -aquel que es capaz de “mirar” al paisaje ya sea artista, arquitecto, ingeniero o paisajista- se debate constantemente entre la tradición del lugar y la técnica que posibilitaran sus obras, entre los exuberantes parajes y grandes logros del proceso creativo en la naturaleza, entre el lenguaje de la naturaleza y el de la creación humana, comprendiendo que se encuentra ineludiblemente abocados a forjar y perseguir un “*acuerdo positivo*” entre ambos mundos, como lo hicieron nuestros ancestros desde la prehistoria.

“De esta manera -escribe I. Rincón- la relación entre arquitecto (artista) y lugar va más allá de un simple diálogo o confrontación, y se convierte en un intercambio enriquecido. Por tanto, no expresa similitudes o diferencias entre obra y naturaleza, sino los trasvases significativos que se producen entre ellas, dos entidades complementarias de una misma unidad.”³⁰

Idea en la cual también incidía R. Venturi, cuando apuntaba a conceptos como la *intención, la implicación y el contenido* asociados directamente al proyecto como elementos esenciales en una mirada atenta y sensible a la esencia del paisaje, para configurar el lugar, donde el proyectista / artista interactúa proponiendo un diálogo perceptible de lo insertado con lo existente, atento al contexto, “donde la condiciones del entorno darán al edificio la posibilidad de expresarse” dando sentido al edificio integrándolo en su horizonte paisajístico y afín a la propia obra como elemento que se va repitiendo de forma persistente, formulando una respuesta integradora al entorno proyectual y artístico en las obras del Land Art.³¹

²⁸ Fjeld Per Olaf and Sverre Fehn, *Sverre Fehn : The Thought of Construction* (New York: Rizzoli, 1983), p. 280. También citado por B. López Cotelo en su tesis doctoral; Sverre Fehn. Desde el dibujo. 2012.

²⁹ Per Olaf and Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*. Op. Cit., p. 176

³⁰ Iván Israel Rincón Borrego, ‘Sverre Fehn: La Forma Natural de Construir’ (ETSA, Universidad de Valladolid, 2010). Arquia T8. p. 20

³¹ Op. Cit., Gleiniger and Vrachliotis.

De una forma similar, -pero quizá más sensible y directa con la naturaleza-, S. Fehn concibe su arquitectura en comunión con la naturaleza, confrontándola con el lugar para así completarla, ya que la entiende como una idea transformadora del paisaje, a través de un intercambio mutuo de experiencias con el lugar, transformando el emplazamiento mediante el proyecto que reflejará la experiencia de ser parte de él, complementando el lugar:

“Jugamos un papel muy delicado; modificamos, dañamos la naturaleza simplemente con caminar sobre la hierba, nuestros pies mueven las piedras, y nuestro paso deja un rastro de huellas para aquellos que vengan detrás; sucede igual al hacer arquitectura. Las piedras se llevan de un lugar a otro. Esto supone una agresión manifiesta al lugar, sin embargo, gracias a tan violenta acción se consigue hacer visible el mundo, experimentar el movimiento, la lejanía, el contacto, el ritmo y el devenir entre el hombre y la naturaleza.”³²

“El terreno es el arquitecto de mis edificios; el modo en que un edificio se sitúa en el paisaje da al proyecto su precisión (...), por suerte, el terreno no tiene miedo a ningún guion. El arquitecto encuentra la arquitectura con ayuda de la naturaleza.”³³

El arte se encarna pues en la ausencia misma del objeto, el propio recorrido se convierte con las primeras obras del Land Art en la nueva forma estética que transforma *la piel* de la corteza terrestre en un campo de acción común con la arquitectura y la ingeniería.

Finalmente, la representación de esta experiencia del recorrido queda fijada por medio del dibujo, la fotografía y a veces textos o mapas que dejan testimonio del andar, aunque como dice F. Careri, *“nunca será posible captarla por completo a través de la representación”*.



Fig. 4.08. Dennis Oppenheim. *Annual Rings*. 1968, U.S.A./Canada boundary at Fort Kent, Maine and Clair, New Brunswick. Anillos anuales cortados por las fronteras políticas. Hora: U.S.A. 1:30 pm; Canadá 2:30 pm.

Fig. 4.09. Isamu Noguchi. *Escultura para Ser Vista de Marte*, 1947, arena. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York.

Otra de las obras del Land Art, de carácter efímero, unidas inexorablemente al concepto de perdurabilidad y ligadas al comportamiento y a la evolución de estos “gestos” ante

³² Sverre Fehn, entrevista recogida en; Christian. Norberg-Schulz and Gennaro. Postiglione, *Sverre Fehn : Works, Projects, Writings, 1949-1996* (New York: Monacelli Press, 1997). p. 265

³³ Per Olaf and Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*. Op. Cit., p. 108

los fenómenos climáticos fue *Annual Rings (1968)*, de Dennis Oppenheim, obra que considero aquí de gran relevancia en cuanto a la acción y significado que plantea sobre la “dermis” (manto nevado), donde utiliza la nieve como material para ejecutar la acción de andar y dejar su huella tan efímera como el propio elemento.

La obra consistió en el trazado de una serie de “anillos” concéntricos sobre un manto de nieve, evocando así el crecimiento de los árboles, en la línea fronteriza entre los dos países. D. Oppenheim toma en consideración la idea de *lugar*, lejos de una “mistificación romántica”, como algo definido socialmente, tomando la frontera como una línea inapreciable en el paisaje que servía aquí, como lenguaje conceptual abstracto, ungiendo a la obra de una resonancia puramente política. Desde otro punto de vista, podríamos decir que conjuga *el tiempo*, como expresión del discurrir del Río, “tiempo lineal”, con otro “tiempo circular” expresado por los anillos, formando una doble estructura temporal que toma como base la línea fronteriza expresada como “límite natural” con sus orillas heladas por la nieve y de alguna manera infranqueable por las mitades de los anillos dibujados a uno y otro lado de la “línea fronteriza”.

La idea de “tatar” anillos concéntricos sobre la nieve en una línea fronteriza tan marcada por el río, simboliza una impronta a caballo entre dos realidades diferentes, pero que a la vez superpone sobre la piel un nuevo estrato de significado depositado sobre ella, un símbolo de unión entre las dos orillas, trascendiendo así la idea de límite natural, geográfico y político. Así la piel de la tierra juega un papel importante en el sentido de que sobre ella se proyecta o se “tatúa” la idea de frontera, de límite, de tiempo en sus distintas configuraciones, mediante gestos que dan sentido y finalmente conforman la idea de lugar.

Del mismo modo, esculpir la “piel” de la tierra es una constante en la obra de Isamu Noguchi, en *Sculpture to Be Seen from Mars (Escultura para ser vista desde Marte, 1947)*, titulada inicialmente *Memorial to Man*, conmemora a la humanidad como víctima de su propia devastación (pensando en la 2ª guerra mundial y en el desarrollo de las armas atómicas), mostrando que en la tierra había existido alguna vez una forma de vida civilizada, mediante la representación de un rostro humano compuesto de gigantescas montañas de arena a base de superficies cónicas, piramidales y ovaladas, donde sólo la nariz iba medir 1,6 km de longitud. Esta escultura (no construida) estaba pensada para ser vista desde el espacio, Noguchi se la imaginaba situada “*en algún desierto, en alguna zona no deseada*”. Fue ideada a base de grandes túmulos de arena, combinando formas geométricas y naturales, a través de la manipulación de volúmenes y superficies de gran escala (más propios de la arquitectura y la ingeniería civil), sobre la superficie terrestre, creando así una sucesión de relaciones, donde el lugar y el espacio son conceptos esenciales en su obra, concibiendo la escultura en el paisaje no como un objeto sino como un todo espacial.

*“El espacio vacío -explicaba- no tiene dimensión visual ni importancia. La escala y el significado aparecen, por el contrario, solo cuando se introduce un objeto o una línea (...). El tamaño y la forma de cada elemento son enteramente relativos con respecto a todos los demás elementos y al espacio dado”.*³⁴

³⁴ Isamu Noguchi, *Isamu Noguchi : A Sculptor's World* (New York: Harper & Row, 1968). p.161

Para Noguchi estas esculturas conceptuales en contacto con la tierra buscan su inspiración en lugares prehistóricos, como The Great Serpent Mound en Ohio, en los jardines tradicionales japoneses, en la mitología oriental y occidental, en la situación social de su época, y, lo que es más importante, en su visión del futuro de la humanidad y la búsqueda de formas intemporales, donde además para J. Maderuelo, el vínculo con el lugar y el contexto que le rodea es esencial;

“Isamu Noguchi pretende esencializar el lugar y conferirle un carácter determinado, estudiando sus particularidades físicas, climáticas y emotivas para ofrecer una respuesta sensible.”³⁵



Fig. 4.10. The Great Serpent Mound, (vista aérea). Condado de Adams, Ohio, Estados Unidos. Fue descubierta y cartografiada en 1846 por parte de Ephraim G. Squier y Edwin H. Davis. Fuente: <http://arcofappalachia.org/serpent-mound-earthworks/>

Fig. 4.11. Las líneas de Nazca. Colibrí. Antiguos geoglifos de gran escala dibujados y “tatuados” en la propia “piel” de la tierra, que se encuentran en las Pampas de Jumana, en el desierto de Nazca, entre las poblaciones de Nazca y Palpa (Perú).

³⁵ Javier. Maderuelo, *La Idea de Espacio En La Arquitectura y El Arte Contemporáneos, 1960-1989*, ed. by Akal, 1st edn (Madrid, 2010).

4.2 Tatar la Tierra; obra civil y arte en el paisaje.

Este esculpir la “piel” de la tierra que nos propone Isamu Noguch, y que vemos en las culturas primigenias como forma de antropizar el territorio vinculado con su cultura, también se da de alguna manera en nuestro paisaje cultural contemporáneo, en el que no sólo se pretenden “tatar” la corteza terrestre con un fin formal o abstracto determinado desde una visión artística, sino que a la vez se dota a la intervención de una funcionalidad que pretende recuperar un entorno paisajístico con una problemática determinada debido a la actividad humana. Se trata pues, de reconstruir y repara el territorio desde un punto de vista artístico a partir de una problemática determinada, donde la conjunción y la implicación de ingenieros, arquitectos y artistas crean nuevas sinergias que a la postre marcan una respuesta conjunta que pueda no sólo responder y resolver una un problema determinada, si no también recuperar y generar un nuevo encuentro con la piel del territorio para entrar en un nuevo dialogo con el paisaje.

El *Landartpark Buitenschot* es un buen ejemplo de ello. Una especie de “tatuaje” que diría Sverre Fehn en la que “*se trabaja con el paisaje como una especie de piel*”³⁶ en el territorio que sirve a la vez de soporte proyectual y de expresión artística en la piel del propio paisaje.

Todo comienza con la apertura de la quinta pista del aeropuerto de Schiphol en el 2003. Los ruidos de baja frecuencia generados por los aviones que despegan generan en las zonas residenciales lindantes al aeropuerto ruidos molestos, que en ciertos periodos anuales (cuando los agricultores labran y cultivan sus tierras), se ven atenuados de manera sensible. Este hecho imprimirá el devenir del proyecto que se marca como objetivo una reducción del ruido en dichas zonas residenciales de 10 dB.

Los sonidos de baja frecuencia provocados por los aviones que inician su despegue tienen una longitud de onda larga y si estas no son absorbidas por la vegetación, el terreno arado o incluso desviadas de alguna manera, se pueden transmitir a grandes distancias, hecho que puede verse agravado por la intensidad y direccionalidad del viento. Las investigaciones fueron plasmadas en un concienzudo estudio acústico que llevaron al equipo de TNO (ing. especialistas en sonido) a proponer una solución que incorporase planos inclinados de tierra, perpendiculares a la dirección de propagación del sonido para desviar dichas ondas hacia el cielo y así reducir y atenuar el ruido a nivel terrestre.

En 2008, los paisajistas de *H+N+S+Landschaps-architecten*, reciben el encargo para el diseño *del Buitenschot Land Art Park*, donde una de las premisas era la incorporación de las soluciones propuestas por TNO para atenuar el ruido aéreo en las urbanizaciones lindantes. A priori estos elementos parecen una contradicción con la función de parque y área recreativa en la naturaleza, pero la incorporación al equipo del artista y paisajista Paul de Kort daría sus frutos. Así, tierra y sonido, dos términos aparentemente contradictorios en este proyecto son conjugados para dar una respuesta sensible con el paisaje, con su tradición agrícola y la función que pretende albergar.

³⁶ op. cit., Fehn, p. 34.

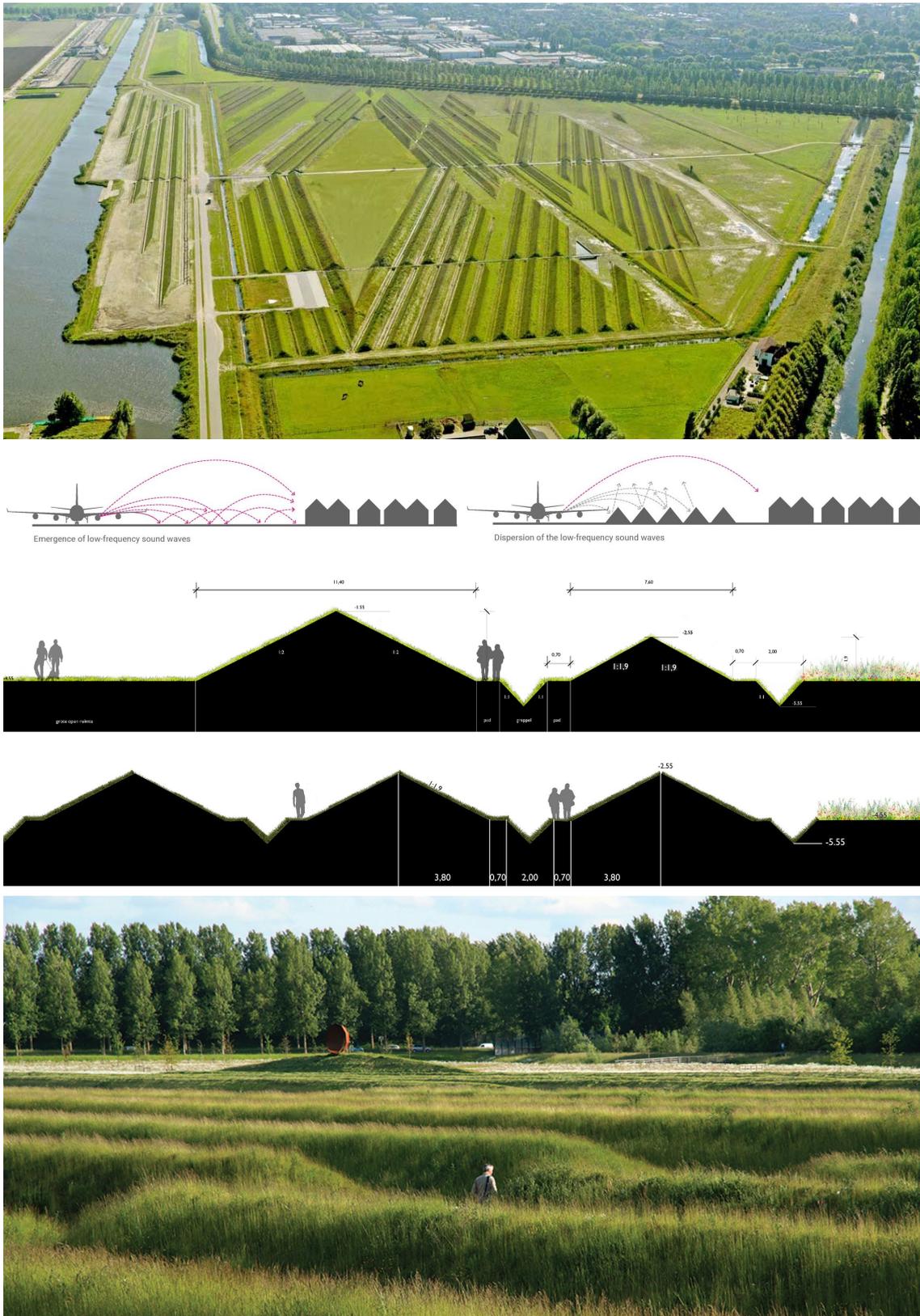


Fig. 4.12a,b,c,d. Landartpark Buitenschot, (vista aérea). Schiphol Airport, Amsterdam, Holanda. Proyecto paisajístico en colaboración entre; artista Paul de Kort, con, H+N+S Landscape Architects, TNO, y otros organismos oficiales. Diseño y proyecto; 2008-13.

a,d) Vistas aérea y de conjunto donde se puede apreciar las motas de tierra.

b,c) Esquema de dispersión del ruido con y sin motas. Secciones transversales y alturas de crestas y valles de las motas en proyecto.

Fuentes; <http://www.hnsland.nl/en/projects/land-art-park-buitenschot>

<http://www.pauldekort.nl/wp-content/uploads/2015/06/GROND-SOUND-eng.pdf>

Con todo ello, el diseño final propuesto por el equipo nos vincula de alguna manera con la piel del paisaje, la tradición y la cultura agrícola de la zona, proponiendo una estructura sólida a modo de “surcos arados” que parte de una estructura geométrica muy marcada, en forma de diamante central, rodeado y remarcado en rejilla por una gran modificación topográfica del terreno para generar numerosas zanjas y elevaciones configuradas a modo de “túmulos piramidales” rectilíneos y paralelos a los lados del rombo rematados en crestas (con una separación entre crestas de 11 m y un desnivel acumulado de 3 m) capaces de absorber y redireccionar las ondas sonoras propagadas por el aeropuerto.

Una solución funcional y a la vez artística -que nos recuerda a la escultura de Isamu Noguchi- para mejorar la calidad de vida de las urbanizaciones cercanas, pero que además aporta un equilibrio natural con la piel de la tierra y funcional en tanto que aporta una solución innovadora y crea a la vez un nuevo vínculo del hombre con el entorno paisajístico. Con todo ello se pone de manifiesto que la percepción del medio que nos rodea a partir de profesionales cualificados y en colaboración con artistas, crea sinergias que pueden dar una respuesta de éxito en la intervención paisajística acorde con su entorno.

Por otro lado, la integración del proyecto a base de zanjas, plataformas, y sendas integradas en los terraplenes configuran la forma final de la superficie sobre terreno, confiriéndole una estructura de crestas que disuelve e integra la masa herbácea plantada en los taludes. Además, diferentes senderos peatonales y carriles para bicicletas integrados con las carreteras rurales que atraviesan el parque y le confieren a cada paso diferentes vistas y espacios “habitaciones” en el paisaje, que invitan a quedarse, practicar deportes o incluso planificar eventos culturales al aire libre.

Así, la influencia de P. de Kort -argumenta George Bull en su artículo para Landscap-, ha sido hacer legible la historia del paisaje - para humanizar a los los residentes de Hoofddorp y Vijfhuizen (...) el ángulo de las crestas y su altura confiere a Buitenschot una cualidad laberíntica, lo que hace que la gente esté ligeramente desorientada.

“El paisaje circundante de Haarlemmermeer es tan abrumadoramente grande y ancho, y siempre hay un fuerte viento, que me pareció correcto crear espacios de cierta intimidad y aislamiento dentro de este entorno”³⁷

Finalmente, se hace necesario enfatizar el *principio aditivo*³⁸ de elementos al que aludía Jørn Utzon, que vemos en la composición proyectual del *Landartpark Buitenschot*, donde la propia composición repetitiva de elementos lineales en torno al “diamante central” es capaz de cumplir con las exigencias de diseño, distribución e innovación acústica, así como con requerimientos si fuese necesario de ampliaciones, donde el carácter proyectual del diseño paisajístico no está tanto en elemento lineal-piramidal como en la suma total y compositivo-expresiva que dicta el conjunto.

³⁷ George Bull, ‘Ridge and Furrow’, *Landscape : The Journal of the Landscape Institute.*, Spring (2014), 26–29 (p. 28,29) <www.landscapeinstitute.org>.

³⁸ Jorn Utzon and Moisés Puente, *Jorn Utzon : Conversaciones y Otros Escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), pp. 23, 24.

4.3 La piel y el horizonte; proyecto, confrontación y naturaleza

Si hay una constante en la arquitectura de Sverre Fehn es el dominio y el manejo que hace de la luz y la naturaleza en su obra. Hablar de la “piel” en el Pabellón de Noruega para la exposición de Bruselas (1958) y del Pabellón Nórdico para la bienal de Venecia (1962) es hablar de matices y de cualidades de la luz a través del empleo de los materiales, donde es el propio material es quien muestra las cualidades de la luz en su través o simplemente en su reflejo, marcando y enfatizando sus propias cualidades hápticas y sensitivas que finalmente acaban conformando el espacio.

Así, la arquitectura que nos muestra es acogedora y es sensible con la propia naturaleza y las leyes que la gobiernan, donde la importancia del lugar, las cualidades de la propia estructura y su propia articulación dan paso a una construcción esencial que se flexibiliza dejando que la naturaleza sea la naturaleza permitiendo su desarrollo. “(...), entre la naturaleza y la tecnología, gana la naturaleza”, diría en su conferencia en el MIT.

“Creo que los mejores poemas son aquellos que evitan las palabras y se relacionan con el hombre que pasa por aquí, o con el hombre que entra -[experimenta]- en estos edificios.”³⁹

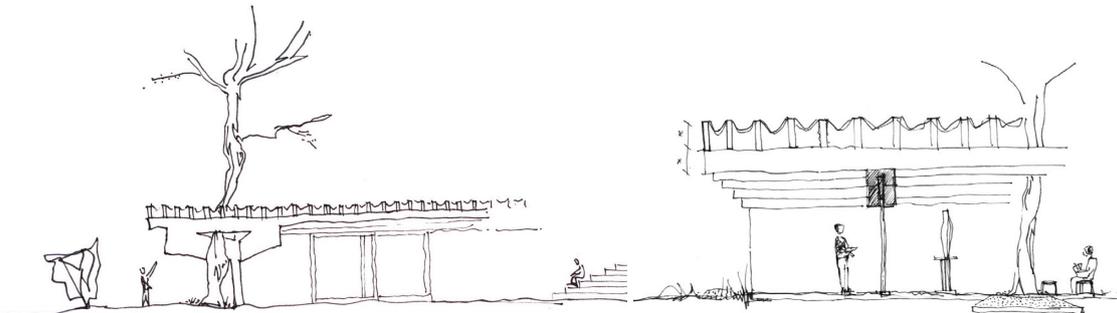


Fig. 4.13a, b. Sverre Fehn. Pabellón de los países Nórdicos en la Bienal de Venecia, Italia (1958-1962). Fotos; 41a © Ferruzzi.

Fuente: <https://www.tumblr.com/search/sverre+fehnl>,

Fig. 4.14a, b. Sverre Fehn. Pabellón de los países Nórdicos en la Bienal de Venecia, Italia (1958-1962). sketch; © Jennifer McMaster.

Fuente: <http://anopensketchbook.tumblr.com/search/sverre+fehnl>

³⁹ Op. Cit., Fehn, pp. 7–9.

El proyecto para el *Museo Episcopal de la Catedral Hedmark (Hamar, 1967-79)* fue toda una declaración de intenciones en cuanto a su sensibilidad con el contexto, dado que refleja de forma trasparente su forma de proyectar.

*“...Mi viaje más importante fue quizás al pasado, en la confrontación con la Edad Media, cuando construí un museo entre las ruinas de la Fortaleza Episcopal en Hamar. Me di cuenta, al trabajar este proyecto, que sólo mediante la manifestación del presente, se puede hacer hablar al pasado. Si intentas correr detrás de él, nunca lo alcanzarás...”*⁴⁰

S. Fehn utiliza una estrategia similar a los dos proyectos anteriores, estableciendo una equivalencia entre “pasado” (restos arqueológicos encontrados en la piel de la tierra) y “naturaleza”, donde dichos términos son dos cualidades idénticas con las que proyectar y trabajar, dejando que “el pasado sea el pasado”. A partir de aquí, trabaja con dos variables opuestas; la “piel” de la tierra, en la cual *“encuentras los anillos, encuentras los objetos, encuentras todo lo que es importante para escribir la historia sobre tu pasado”*⁴¹, y el “horizonte”, creado por el arquitecto para ayudar al visitante a mirar y a descubrir los objetos que el arqueólogo encuentra en la piel de la tierra;

*“Debes hacer un horizonte, un suelo, para el visitante. Entonces él está a salvo. (...), como arquitecto, creas el horizonte. Trabajas con el horizonte, con la piel de la tierra, y le das forma para revelar el objeto que yace en ella”*⁴²

Así, plataformas y pasarelas de hormigón, articulan el recorrido y se conciben como elemento fundamental y secuencial que se despliega a medida que el visitante avanza por los recorridos del edificio, donde los espacios se entrelazan con los muros y las excavaciones existentes, trazando un paisaje espacial arquitectónico que el usuario contempla desde arriba. De ahí la importancia que le da al horizonte en relación con el hombre y el entorno construido;

*“La forma más simple de la arquitectura es la de cultivar la superficie de la tierra, hacer una plataforma. Entonces el horizonte se convierte en la única dirección que uno tiene; y en el momento en que se establece un diálogo entre la tierra y el horizonte, uno puede comenzar a considerarlo un espacio.”*⁴³

⁴⁰ Discurso de aceptación del Premio Pritzker de Arquitectura, 1997. Consultable en: <https://www.pritzkerprize.com/>
https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Sverre_Fehn_Acceptance_Speech_1997.pdf

⁴¹ Ibid., Fehn, p. 11.

⁴² Ibid., Fehn, p. 11.

⁴³ Op. Cit., Per Olaf and Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*, p. 108.

El edificio original está configurado a partir de una forma U. El proyecto museístico se articula a partir de una rampa inicial en curva, insertada en el patio interior que se eleva y a la vez dialoga -con las formas excavadas de las primeras construcciones- y que hace las veces de hilo conductor sobre las ruinas. Ya en el interior, el propio recorrido diseñado en hormigón en basto -equiparándose a las ruinas-, asciende y desciende por escaleras de caracol y rampas que se ven acompañadas por un pasillo en pasarela que pauta todo el recorrido, estableciendo un diálogo fluido entre el recorrido y las ruinas, entre lo insertado -hormigón y estructura-, y lo excavado -pasado-, y donde estos diálogos y reflexiones siempre se establecen entre la “piel” de la tierra y el “horizonte”. Así, el horizonte es naturaleza cambiante y los espacios percibidos por el visitante cambian con él a medida que los recorre, potenciando la relación con el lugar.

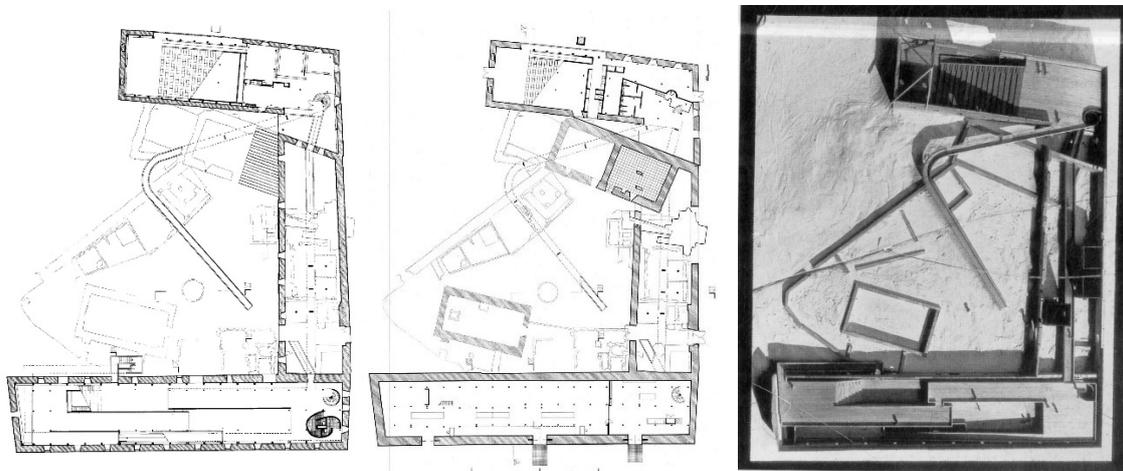


Fig. 4.15a, b, c. Sverre Fehn. Museo Episcopal de la Catedral Hedmark (Hamar, 1967-79). Planos de planta y foto de maqueta
Fig. 4.15d, e. Sverre Fehn. Museo Episcopal de la Catedral Hedmark (Hamar, 1967-79). © photos; H el ene Binet.
Fuente: <https://arkitektur-n.no/artikler/hedmarksmuseet-binet#>

Y donde la nueva estructura de madera laminada pautada secuencial y espacialmente en todo el edificio, traslada las cargas de la cubierta a la vez que capta la luz cenital, dialogando con sus las pasarelas, rampas y escaleras en una visión unitaria del recorrido

insertado, dejando libres sus muros pétreos originales, al igual que los restos excavados en la tierra, para que el tiempo se detenga y pauté el espacio cualificándolo y añadiendo un nuevo orden al espacial bañado por la luz, que finalmente acabe generando una experiencia reflexiva y evocativa de ese diálogo de contrarios que se establece entre el presente (lo insertado) y el pasado (lo excavado).

Así, el museo hace comprensible el yacimiento, explicando las ruinas del propio edificio, articulando la nueva construcción superpuesta a los restos encontrados en la gran casa rural y su granero anejo, suturando y restituyendo la memoria del lugar a través de una paradoja que yuxtapone la piel y el horizonte en el propio edificio. Se trata, en definitiva, de un recorrido, un paseo arquitectónico a través del espacio y del tiempo, desentrañando cada una de las capas que conviven y se superponen en un mismo edificio, para recobrar la memoria del lugar y vincularlo de nuevo al horizonte, con el que establecer ese diálogo de vital importancia entre la obra de Sverre Fehn y el paisaje noruego.

“El terreno es el arquitecto de mis edificios; la forma en que el edificio se inserta en el paisaje da precisión al proyecto.”⁴⁴

Esta yuxtaposición del programa arquitectónico a las preexistencias del pasado, que vemos en el Museo y a las que S. Fehn ha de dar respuesta, no se produce como una aceptación incondicional del pasado o incluso de la propia naturaleza, sino como una confrontación en la que la arquitectura en su artificialidad proyectual puede complementarse con la propia naturaleza del lugar -a modo de palimpsesto-, a partir de la observación del pasado, y donde esta oposición entre lo excavado y lo proyectado permita un encuentro, un encaje entre ambos que vaya más allá de la mera adición o superposición entre elementos.

“El mismo Fehn define la correspondencia entre sus edificios y su implantación en la naturaleza como una confrontación: una confrontación que no debe entenderse como violencia o negación, sino como una oposición significativa en la que la construcción y la naturaleza se unen dialécticamente en una totalidad que es algo más que la suma de las partes. Por supuesto, este método no es una novedad: corresponde a un importante principio de la teoría Gestalt, y ha sido utilizado por diversos predecesores Fehn, como Le Corbusier de villa Savoye y Mies van der Rohe de Farnsworth House.”⁴⁵

Así S. Fehn utiliza el pasado y la naturaleza del lugar como elemento de lectura y reflexión de su contexto, con el que confronta sus ideas para determinar las posibilidades su arquitectura y su concreción proyectual, donde el programa debe

⁴⁴ Ibid., Per Olaf and Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*, p. 108.

⁴⁵ Christian. Norberg-Schulz and Gennaro. Postiglione, *Sverre Fehn : Opera Completa*, 1st edn (Milano: Electa architettura paperback, 1997), p. 44.

contemplar los condicionantes naturales del lugar (topografía, excavaciones, arbolado, etc.), aportando pautas en el proceso creativo que generen tensión y confrontación, no para someterla o preservarla, sino más bien para ponerla en valor y hacerla visible.

“Nunca mires a la naturaleza de una manera romántica. Pero crea entre ella y tu intervención, una tensión. Así es como la arquitectura adquiere legibilidad y los arquitectos encontramos la historia que tenemos que contar.”⁴⁶

⁴⁶ Armelle Lavalou, ‘Entretien, Au Pays Des Lumières Horizontales.’, *L’Architecture D’Aujourd’hui (Revista)*, Junio.287 (1993), 80–124 (p. 83).

4.4 Jørn Utzon y el horizonte; la plataforma



Fig. 4.16a,b. Jørn Utzon mirando el horizonte desde una de las Terrazas “plataformas” de “Can Feliz” (1994). Foto: © Søren Kuhn.

“Pensé en movimiento, en un movimiento lento, de gente ascendiendo que ve el cielo, y que llega de pronto a ver el mar y el horizonte”⁴⁷

“Parecería teatral si dijera que tengo un altar como casa, pero es que lo tengo. Este sitio es mi altar. Es aquí donde, con el respeto más profundo, me enfrento a la naturaleza y, con gran pasión, contemplo el sol y la tierra ante mí”⁴⁸

La obra de J. Utzon y S. Fehn, como arquitectos nórdicos y contemporáneos, conjugan conceptos comunes en cuanto la modernidad con la tradición vernácula de la arquitectura aprehendida en sus viajes a Marruecos, donde se dejan impregnar de su esencia, relacionados con la integración de las construcciones vistas, dibujadas y aprehendidas en sus cuadernos de viajes, con el medio, el lugar y el asoleo, e incluso su depuración formal exenta de aditivos. Aunque si hay un elemento -concepto- en común con S. Fehn, y que a la postre que marca la trayectoria de J. Utzon ese fueron sus “plataformas” y la mirada de sus proyectos hacia el horizonte que se desprende de ellas.

En 1962 J. Utzon publica un artículo *“Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés”*⁴⁹ donde en viaje de estudios visita México en 1949. Allí queda impresionado por la sensibilidad hacia el entorno, el horizonte paisajístico que conforman los templos en sus plataformas construidas por la cultura maya en la selva de la península de Yucatán, en Uxmal y Chichen Itzá. De vuelta de su viaje a México, J. Utzon regresa con gran fascinación por estas plataformas visitadas describiéndolas como “concepto” hallado en el camino hacia la *esencia de la arquitectura*.

⁴⁷ Daryl Dellora, *Jørn Utzon : El Límite de Lo Posible (Video DVD, 2008)* (España, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008). Jørn Utzon explicando el acceso a la plataforma de la Ópera de Sidney.

⁴⁸ Jørn Utzon and Federico. Climent Guimerá, *Utzon Handmade* ([Palma de Mallorca]: Consejería de Vivienda y Obras Públicas / Colegio Oficial de Arquitectos de las Islas Baleares, 2009).

⁴⁹ Revista Zodiac, nº 10, 1962. Reproducido y traducido en el libro; Op. Cit., Utzon and Puente, pp. 11–21.

“Al introducir la plataforma con su nivel superior a la misma altura que las copas de los árboles, de repente aquellos pueblos -mayas- consiguieron una nueva dimensión de la vida digna de la devoción a sus dioses. Sobre estas plataformas elevadas -muchas de las cuales alcanzan los cien metros de longitud- construyeron sus templos, desde donde tenían acceso al cielo, a las nubes y la brisa; de repente, el techo de la selva se convirtió en una gran llanura abierta. Mediante este truco [artificio] arquitectónico [concepto], modificaron completamente el paisaje y dotaron a su experiencia visual de una grandeza acorde con la de sus dioses.”⁵⁰



Fig. 4.17a,b. Jørn Utzon. Croquis Terrazas “plataformas” en Yucatán y Monte Albán. (1949). Libro; “Jorn Utzon: conversaciones y otros escritos.” Utzon, Jørn / Puente, Moisés. Pag. 11-13.

Acto seguido el mismo J. Utzon, describe las sensaciones que le producen pasar de la densa y “*tupida*” vegetación de la selva “*cerrada*” al vasto horizonte -por “*espacio-abierto*” que se percibe en la *cima de plataformas*, para compararla a renglón seguido con la sensación de ver salir el sol en Escandinavia “*tras varias semanas -interminables- de lluvia, nubes y oscuridad.*”

A partir de aquí, *la plataforma* dibujada y aprehendida en las construcciones mayas, constituirá un mecanismo conceptual con el que proyectar, dotando al *lugar* de cualidades y sensaciones vinculadas con el dominio visual sobre el paisaje inmediato y territorial, que de alguna manera ya se intuía en los promontorios fundacionales de las antiguas ciudades. Así, la plataforma horizontal se vincula por un lado al suelo sobre el que acomodar sus construcciones y por otro al horizonte hacia el que dirigir sus vistas vinculadas al espacio proyectado, caracterizando de este modo la esencia de su arquitectura en su exploración y aprehensión de las plataformas mayas vistas en la Antigüedad, donde;

“El ordenamiento o la adaptación que el hombre ha llevado a cabo en ese lugar ha dada como resultado algo aún más fuerte que la naturaleza, confiriéndole un contenido espiritual.”⁵¹

La cubierta también formaría tándem junto con el plano horizontal en el concepto de plataforma vinculada al horizonte, como elemento de contrapunto a ésta. En su investigación por la arquitectura tradicional japonesa sus croquis delatan esa cubierta casi flotando sobre la plataforma al igual que las nubes sobre el horizonte; “*Hay algo*

⁵⁰ Ibid., Utzon and Puente, p. 14.

⁵¹ Ibid., Utzon and Puente, p. 18.

*mágico en el juego entre la cubierta y la plataforma*⁵² escribió, de esta manera J. Utzon yuxtapone el potencial creativo y plástico de la cubierta a la planeidad de la plataforma horizontal, elementos que formarán parte de su modo de proyectar a lo largo de su carrera vinculándose al horizonte paisajístico y que llevará a cabo hasta sus últimas consecuencias en su proyecto para la *Ópera de Sidney* y que culminará en sus últimos proyectos para sus casas en Mallorca (*Can Lis* y *Can Feliz*).

*“La idea del proyecto de la Ópera de Sidney ha sido dejar que la plataforma cortara al edificio como un cuchillo, (...) El contraste entre las formas y las alturas que cambian constantemente entre estos dos elementos produce como resultado unos espacios de gran fuerza arquitectónica.”*⁵³

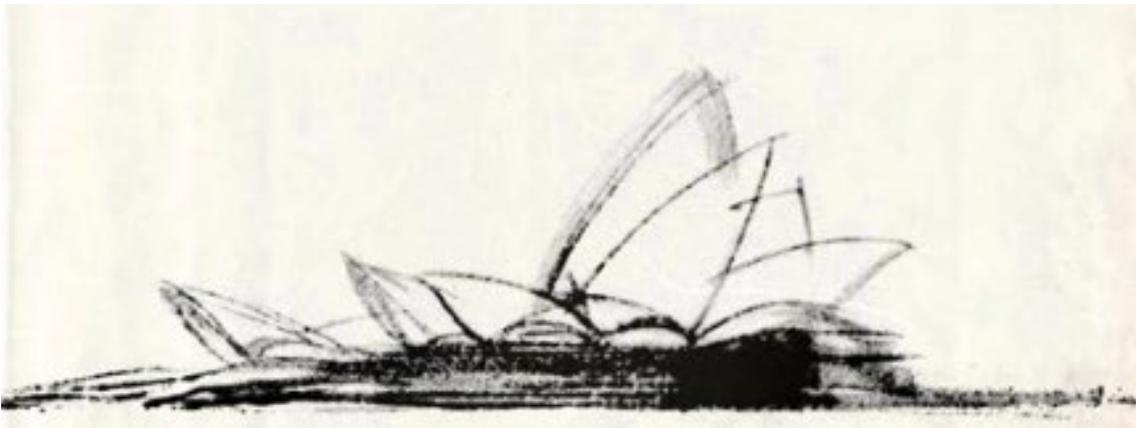


Fig. 4.18a,b. Jørn Utzon. Ópera de Sidney, sketch. (01 Mar 1958). Dibujo incluido en el informe de 1958 (Red Book), fue presentado por Jørn Utzon al Primer Ministro y al Comité de la Ópera de Sydney.

Fuente: <https://www.records.nsw.gov.au/archives/magazine/galleries/sydney-opera-house-the-red-book>

De esta manera, su arquitectura dirige la mirada hacia el horizonte, albergando y haciendo partícipes a los usuarios del paisaje al que se vincula el proyecto. Su concepto de plataforma elevada para la Ópera de Sidney nos proporciona esa altura suficiente para proyectar esa mirada sobre el horizonte marino, estableciendo esas yuxtaposiciones y esa tensión entre lo próximo y lo lejano, estableciendo vínculos entre lo físico y lo etéreo, entrelazando horizontes entre lo perceptivo y lo háptico, entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo aprendido y experimentado, entre el *espacio liso* y el *espacio estriado* que dirían F. Guattari y G. Deleuze⁵⁴ y que vierte en el proceso creativo en cada uno de sus proyectos, buscando ese contacto pero a la vez esa confrontación -que diría S. Fehn- con la propia naturaleza para la configuración y caracterización del lugar.

⁵² Ibid., Utzon and Puente, p. 15.

⁵³ Ibid., Utzon and Puente, pp. 19–21.

⁵⁴ Capítulo: “Lo liso y lo estriado” en; Gilles. Deleuze and Félix. Guattari, *Mil Mesetas : Capitalismo y Esquizofrenia*, 12a ed. (Valencia: Pre-Textos, 2015), pp. 483–509.



Fig. 4.19a,b. Jørn Utzon. Can Lis, Mallorca (España) 1971-1974. Image © Jørn Utzon. Fuente; AV Monografías 205. Pag. 100

Sin duda alguna, su mirada creativa se dirigía más allá de estos horizontes, intentando divisar, atisbar y por fin descubrir ante la luz en el propio horizonte paisajístico de sus viajes, esas ideas y esas lecturas que se ocultan detrás de nuestro pasado y nuestra naturaleza. Lecturas que sintetizaban en conceptos que aplicaban con pasión y fascinación en sus proyectos, condensando y precipitando sobre sus ideas su actividad creativa que distinguía sin duda alguna al genio y al artista en comunión con el paisaje.

De alguna manera, la imponente *casa Malaparte* condensa las mismas ideas. Su camino peatonal de acceso anticipa la solemnidad con que su cubierta se yergue orgullosa entre las escarpadas hoces rocosas de *Punta Massullo* en la costa de Capri. Una casa al borde del precipicio, en el límite, donde sus escaleras en cuña ascendente ralentizan y marcan una direccionalidad a seguir como ritual y a la vez antesala de un gran pódium, una “plataforma” -terrace- (que bien hubiera firmado Jørn Utzon), que parece volcarse y fundirse con el mar, “... un altar -que diría S. Fehn-, en una gran catedral, como es la naturaleza, con montañas por paredes y como techo el cielo”⁵⁵, que mira al horizonte paisajístico evocando esa memoria cambiante, eterna y salvaje que impregna la mirada al contemplar la inmensidad del lugar.

Malaparte en su anhelo por medirse con lo encontrado, remarca en su límite la horizontalidad de la terraza que contrasta con la verticalidad del acantilado, donde la pesada masa prismática, monolítica y limitada de su construcción asentada sobre el peñasco rocoso sirve de basamento marcando la infinitud de un pódium que parece flotar ante lo ilimitado de su mirada en continuidad con la planeidad del horizonte marino.

Un diálogo y una confrontación donde artefacto y naturaleza se interpelan para evocar lo simbólico entre lo teatral de su “altar” y su modo de vincularse con el inabarcable

⁵⁵ Op. Cit., Fehn, pp. 29–30.

paisaje de la naturaleza, para revelarnos esa peculiar identidad que el hombre establece con el *lugar* en ese instante constructor de “memorias” en el que nos imaginamos lo eterno oteando los acantilados y la inmensidad del horizonte marino.



Fig. 4.20a, b. Aq. Adalberto Libera y el escritor Curzio Malaparte. Casa Malaparte 1938-1943. Punta Masullo, Capri, Italia. Fuente; <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/casa-malaparte/#malaparte-37>

Fig. 4.21. Jean-Luc Godard. Film *Le Mépris* (1963). Interpretación: Brigitte Bardot, Jack Palance, Michel Piccoli, Georgia Moll, Fritz Lang. Fotografía: Raoul Coutard. Punta Masullo, Capri, Italia. Fuente; <https://vimeo.com/215974304>

Finalmente, todas estas yuxtaposiciones de opuestos o de encuentros inesperados que condensa la casa, pero sobre todo su plataforma en comunión con su horizonte, quedarían fijadas para siempre en memoria del gran público cuando el director de cine *Jean-Luc Godard* la toma como escenario para rodar *Le Mépris* (1963), película donde la dualidad *amor-desprecio* queda de manifiesto en la relación entre sus personajes; *Paul Javal* (Michel Piccoli) y *Camille* (Brigitte Bardot).

4.5 Sverre Fehn y Jørn Utzon; el paisaje, un legado

La sensibilidad conceptual desarrollada por S. Fehn y por J. Utzon a lo largo de su carrera, a caballo entre la modernidad arquitectónica del momento y el simbolismo conceptual desarrollado durante años en el análisis y la asimilación proyectual del *contexto* en cuanto a la *intención*, la *implicación* y el *contenido Venturiano* dotarán al proyecto de sentido, de expresión corporal y de diálogo permanente en relación a su entorno natural.

Sin duda alguna esta sensibilidad, ha sido asumida no sólo por multitud de equipos de arquitectos e ingenieros civiles que operan en el paisaje, sino que también instituciones gubernamentales como la Noruega, han sabido desarrollar planes en las últimas décadas, que fomentan la relación y la puesta en valor de los bellos y espectaculares paisajes Noruegos con la intervención sensible en el paisaje a través de arquitecturas, carreteras, puentes e incluso intervenciones artísticas, que tienen ese germen que veíamos en S. Fehn y J. Utzon, de diálogo y de vínculo respetuoso con el paisaje.

Así, el programa *Nasjonale Turistveger*, dependiente de la *Norwegian Public Roads Administration (NPRA)*, consultable en (<https://www.nasjonaleturistveger.no/en>), que es el organismo responsable de velar, desarrollar, fomentar e intervenir en el vasto patrimonio paisajístico noruego, donde un consejo formado por arquitectos, ingenieros, paisajistas y artistas garantizan la calidad y sensibilidad de las intervenciones en el paisaje, donde miradores, carreteras, puentes, pasarelas peatonales, áreas de picnic, etc., constituyen y establecen ese vínculo con el paisaje que realza y a la vez nos vincula a esa belleza a veces romántica y a veces sobrecogedora pero siempre innata de la naturaleza a lo largo de las 18 rutas turísticas noruegas de la actualidad.



Fig. 4.22a, b. Ruta Helgelandskysten. Vista de la isla de Sandhornøya. Image © Steinar Skaar.⁵⁶

⁵⁶ Sara Pérez and others, *Arquitectura y Paisaje: Carreteras Que Emocionan: Arquitectura y Paisaje En La Noruega Contemporánea.*, ed. by Universidad de Valladolid ; Real Embajada de Noruega en España (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017), p. 33.



Fig. 4.23. Ruta de Andøya. Area de descanso y mirador de Kleivodden. Diseño; Inge Dahlman/Landskapsfabrikken. Image © Roger Ellingsen.⁵⁷ /// <http://landskapsfabrikken.no/prosjekter/kleivodden#>



Fig. 4.24a, b. Ruta de Geiranger-Trollstigen. Area de descanso y mirador. Diseño; Reiulf Ramstad Arkitekter AS. Image © Per Kollstad. & © diephotodesigner.de /// http://www.reiulfamstadarchitects.com/trollstigen-visitor-centre/rra_trollstigen_platform-20diephotodesignerjpg

Buscando desvelar las resonancias y conexiones de estos trayectos, plataformas y miradores que nos descubren paisajes casi mágicos, *Octavio Paz* escribiría lo siguiente sobre la imaginación de J. L. Borges;

*“La **imaginación** es la facultad que asocia y tiende puentes entre un objeto y otro; por esto es la ciencia de las correspondencias. Esta facultad la tuvo Borges en el grado más alto, unida a otra no menos preciosa: la inteligencia para quedarse con lo esencial. Esta facultad la tuvo Borges en el grado más alto, unida a otra no menos preciosa: la inteligencia para quedarse con **lo esencial**.”*⁵⁸

⁵⁷ Ibid., Pérez and others, p. 37.

⁵⁸ Octavio Paz, ‘El Arquero, La Flecha y El Blanco’, *Revista Vuelta*, 117 (1986), p. 69.

Así, el arte visto sobre la piel del paisaje no intenta competir con su entorno, sino que lo que pretende es entablar una conexión sólida con él, seduciendo por esa capacidad para conectar tiempos, lugares y paisajes a través de ideas y metáforas, que muchas veces enlazan y yuxtaponen encuentros y realidades inesperadas que conforman y potencian el lugar.

Situándonos en la Plataforma / mirador de *Trollstigen*, pero también en el mirador de *Kleivodden*, o en la ruta *Helgelandskysten* mirando a la isla de *Sandhornøya*, casi podemos imaginarnos a S. Fehn sobre sus pasarelas mirando al horizonte e incorporando el pasado y la naturaleza a sus proyectos, o a J. Utzon sobre las plataformas de las construcciones mayas, describiéndonos esa sensación de dominio visual sobre las copas de los árboles cuando el techo de la selva se convierte en un mar de nubes sobre el valle y el horizonte de *Geiranger-Trollstigen*.

Es esa conexión insospechada, esa yuxtaposición de encuentros inesperados -a veces de contrarios- a priori no evidentes, que cortocircuitan nuestra imaginación y creatividad artística para desvelarnos ese vínculo del arte a través del tiempo y el espacio para conformar un nuevo lugar que nos ayude a confrontarlo -que diría S. Fehn-, para así establecer un nuevo vínculo con la naturaleza, poniendo en valor el paisaje.

4.6 Un Pabellón y un mirador sobre la piel del paisaje

Otro de esos proyectos de la firma Snøhetta, que se aproxima a la idea de paisaje con una sensibilidad extraordinaria, vinculando memoria, lugar y tiempo es el *Pabellón del reno salvaje Tverrfjellhytta*. Este proyecto es un pequeño pabellón-observatorio abierto al público, en el *Parque Nacional Dovrefjell*, desde el cual se puede observar en su hábitat natural, rebaños de renos salvajes en libertad, bueyes, zorros, etc., así como una gran variedad de especies botánicas vinculadas al lugar y a su historia natural. Las vistas del pabellón hacia la montaña Snøhetta en la cordillera de Dovrefjell son realmente espectaculares y únicas.

Su diseño persigue esa *yuxtaposición de contrarios inesperados* de los que he hablado con anterioridad. Así su forma prismática exterior se concibe a partir de una estructura envolvente rígida de acero corten y vidrio, que protege un núcleo interior orgánico en forma de “roca erosionada” por el agua y el viento, que recuerda mucho a los desfiladeros rocosos y desgastados por los elementos en el acceso a la ciudad del *reino Nabateo de Petra*. De esta manera, se consigue así crear un lugar de reunión protegido, cálido y noble, desbastado por el tiempo y las fuerzas naturales, construido en madera que tiene como objetivo cobijar a los turistas e incluso estudiantes que visitan la zona aprovechando las espectaculares vistas hacia el paisaje.



Fig. 4.25a, b, c, d. Snøhetta, architecture, landscapes, interiors and brand design. Pabellón del reno salvaje Tverrfjellhytta, Hjerkin, Dovre, Norway. 2009-11. © Ketil Jacobsen, © diephotodesigner.de, © <https://snohetta.com/projects/2-tverrfjellhytta-norwegian-wild-reindeer-pavilion#>

El proyecto pone especial énfasis en la calidad y la durabilidad de los materiales en un clima especialmente adverso, así como en un contraste entre ideas, materiales y formas empleados tanto en el acabado interior -madera-, como en la carcasa exterior -acero-. Así se ha empleado una forma simple -ortoédrica- para la envolvente exterior, que contrasta con el noble y cálido interior empleando recursos naturales, materiales de construcción de la zona, juntamente con tradiciones locales, que contrastan a su vez con la tecnología empleada para la talla y fresado de la madera interior a partir de modelos digitales en 3D.

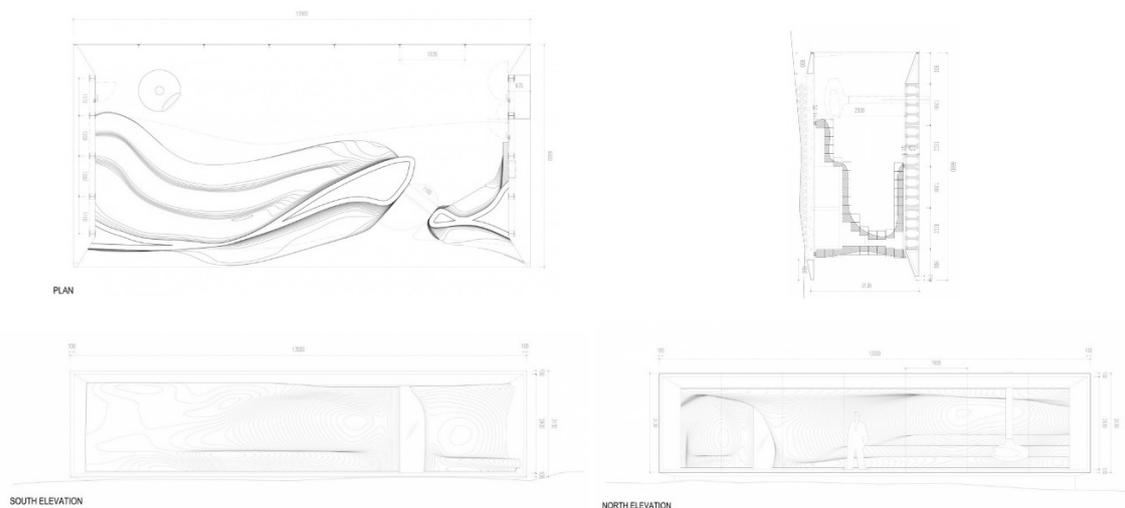


Fig. 4.26. Snøhetta, architecture, landscapes, interiors and brand design. Pabellón del reno salvaje Tverrfjellhytta, Hjerkinn, Dovre. Norway. 2009-11. Planos de Alzados, planta y sección transversal. © <https://snohetta.com/projects/2-tverrfjellhytta-norwegian-wild-reindeer-pavilion#>

Por otro lado, el núcleo interior orgánico, trabajado y “desbastado” como si de una roca -a la cual la naturaleza a través del tiempo va erosionando y desvelando la conformación del espacio interior- nos recuerda aquí, el vaciado interior en su búsqueda hacia el espacio cualificado que plantea E. Chillida para la montaña en Tindaya. Pero no sólo eso, sino que la incorporación y la integración del límite y del horizonte paisajístico formado por la cordillera de *Dovrefjell*, hacen del pabellón una unidad proyectual en la que el lugar y el paisaje forman parte indisoluble y unitaria de la obra, así el espacio experimentado y vivido a través de los sentidos y de la percepción espacial se transforma en un vínculo directo de la tierra con el hombre que la experimenta. Y de esta manera llegamos otra vez, -tal y como he mencionado en párrafos anteriores- a M. Heidegger, quien nos dice que la obra no sería una conquista del espacio, sino la “*encarnación del lugar*”, “*Una encarnación que, cuando abre un paraje y lo custodia, mantiene lo libre reunido a su alrededor, presta permanencia a cada una de las cosas, y otorga al hombre un habitar en medio de ellas*”.⁵⁹

⁵⁹ OP. Cit., Martin Heidegger and Jesus Adrián Escudero, *El Arte y El Espacio : Die Kunst Und Der Raum*, ed. by Herder Editorial (Barcelona, 2009), p. 16.

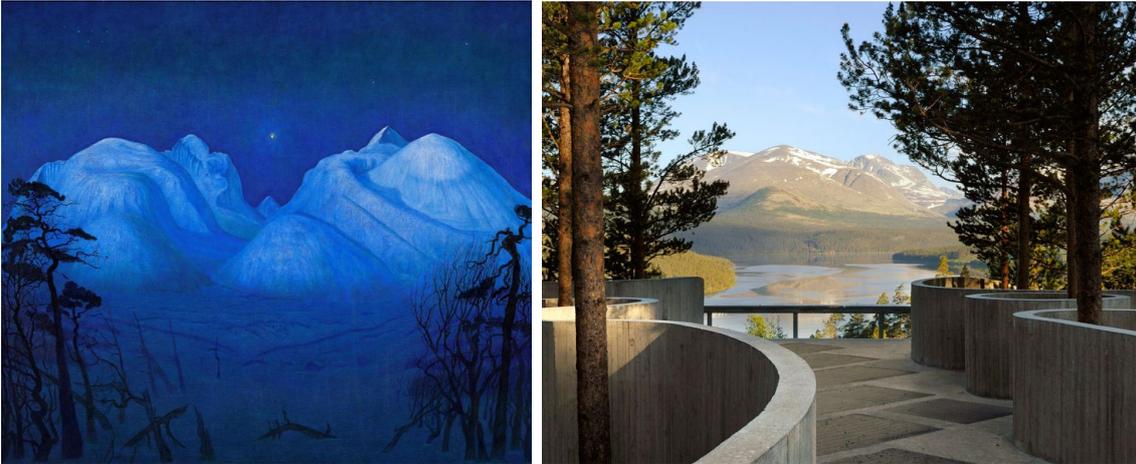


Fig. 4.27. Harald Sohlberg (1869-1935). “Winter Night in the Mountains”, también conocida como “Vinternatt i Rondane” o “Medianoche en Rondane”, obra de la que hizo varias versiones, 1914. © Photo: Nasjonalmuseet (Norway) / Børre Høstland. <http://nasjonalmuseet.no/en/>

Fig. 2.28. Carl-Viggo Hølmekbakk. *Sohlbergplassen Viewpoint*, Atnsjø, Stor-Elvdal. 2005. Vista hacia la cadena montañosa del Rondeslottet, en el Parque nacional Rondane. Ing.; Terje Orlien & Kristoffer Apeland. © Photo: Hølmekbakk. Fuente: <http://www.holmekbakk.no/sohlbergplassen/photos.html>

Durante el último siglo, los imponentes y espectaculares paisajes noruegos han sido inspiración de numerosos pintores. La naturaleza virgen, salvaje y a veces impenetrable de Noruega ha sido fuente de inspiración para muchos pintores románticos que han visto en sus paisajes una belleza sublime y a la vez sobrecogedora en la que fijar un punto de vista y una mirada a la que vincularse a través del arte.

El pintor Noruego Harald Sohlberg -después de varios estudios y bocetos sobre la cadena montañosa del *Rondane*-, supo captar su esencia, describir de una forma poética y plasmar en el lienzo ese instante que finalmente fija hacia la eternidad;

“La infinita planicie donde me encontraba estaba bañada en penumbras y sombras misteriosas. Había visto árboles deformados, retorcidos y torturados por la furia de las tormentas, signos mudos del inconcebible poder de la naturaleza (...) En la distancia surgía ante mí una majestuosa cadena montañosa bajo la luz de la luna, como gigantes petrificados. La escena era soberbia, llena de una quietud fantástica que jamás había experimentado. Sobre los blancos contornos del invierno nórdico asomaba la bóveda celeste llena de estrellas resplandecientes. Como una ceremonia sagrada en una gran catedral.”⁶⁰

⁶⁰ Harald Sohlberg citado en: Christian. Norberg-Schulz, *Nightlands : Nordic Building* (Cambridge Mass.;London: The MIT Press, 1996), p. 11. También por Rincón Borrego I., en “Arquitectura y Paisaje : Bajo el sol de medianoche” en Op. Cit., Pérez and others, p. 47.

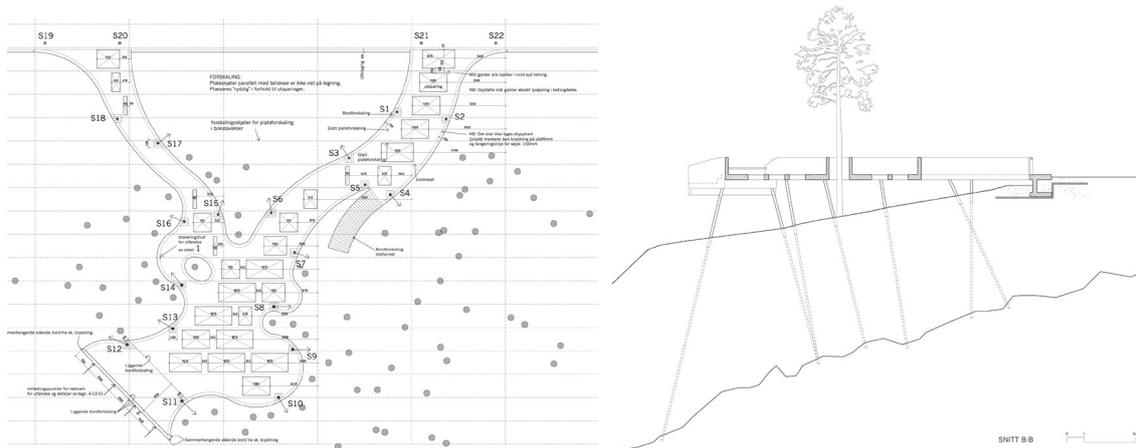


Fig. 4.29a, b. Carl-Viggo Hølmebakk. *Sohlbergplassen Viewpoint*, Atnsjø, Stor-Elvdal. 2005. Planos de planta y sección, con toda la plataforma encajada entre la masa arbórea, y sección trasversal con la estructura suspendida a partir de pilotes anclados en terreno. Ing.; Terje Orlien & Kristoffer Apeland. © Photo: Hølmebakk. Fuente; <http://www.holmebakk.no/sohlbergplassen/drawings.html>

La plataforma / mirador de Sohlberg (2005), obra del arquitecto - paisajista Carl-Viggo Hølmebakk, se idea a partir de dos elementos, por un lado, de un punto de vista canalizado hacia la cadena montañosa del Rondeslottet y por el otro, una experiencia sensitiva del artista a través de su mirada que fija un instante en la pintura de H. Sohlberg y que a la vez muestra ese vínculo sensible de la obra con el paisaje.

Con estas premisas, el mirador dirige y focaliza su perspectiva a partir de una plataforma ligeramente inclinada, dirigiendo nuestros pasos hacia el lago y el paisaje montañoso al que nos vincula. Su diseño y geometría ondulada y alabeada de la barandilla de hormigón, surge como confrontación con la propia naturaleza del lugar, abriéndose paso a través de la masa boscosa y evitando cualquier daño sobre el frondoso pinar que alberga su estructura. Además, el conjunto se apoya y levita sobre una estructura de pilotes hincados en el terreno, evitando que su sistema de cimentación dañase las raíces de los árboles e incluso la propia piel de la tierra. Al mismo tiempo el propio piso de la plataforma está lleno de aberturas rectangulares distribuidas por todo el pavimento y rematadas con religas metálicas, que permiten, el paso de la luz del sol y el agua de lluvia o nieve hacia el terreno. Finalmente, una escalera comunica propio espacio del mirador con la ladera en pendiente, permitiendo el paseo colina abajo hasta la orilla del lago *Rondvatnet*.

Así el mirador de Sohlberg pretende recrear, canalizar y dirigir no sólo la perspectiva del artista sino también ese vínculo innato y emocional del hombre con la piel de la tierra para poner en valor el paisaje a partir de la atmósfera, la memoria, el tiempo y la conciencia del lugar, articulándose en una única realidad que acaba conformando el *“genius loci”*, donde el espacio existencial que configura el propio proyecto hace partícipe al espectador de esa relación umbilical del paisaje con el hombre a través de su plano horizontal, situado entre la *“piel”* de la tierra de S. Fehn, y la *“cubierta”* de J. Utzon tomada por la copa de los árboles para configurar el habitáculo natural del hombre y mirar como si de una pintura se tratase al horizonte.



Fig. 4.30a, b, c. Carl-Viggo Hølmekbakk. *Sohlbergplassen Viewpoint*, Atnsjø, Stor-Elvdal. 2005. Fotos donde se puede apreciar el encaje de la plataforma entre la masa arbórea, así como su vínculo y perspectiva hacia la cadena montañosa del Rondslottet, en el Parque nacional Rondane. © Photo: Hølmekbakk. Fuente; <http://www.holmekbakk.no/sohlbergplassen/drawings.html>

Parece como si estas obras condensasen a la vez en su habitáculo y en su plataforma, el “horizonte” y el “suelo” creado para que el visitante se sintiera a salvo. *“Entonces el horizonte se convierte en la única dirección que uno tiene; y en el momento en que se establece un diálogo entre la tierra y el horizonte, uno puede comenzar a considerarlo un espacio...”*⁶¹ nos decía S. Fehn. Al mismo tiempo J. Utzon, nos describía las sensaciones sobre la densa y “tupida” vegetación de la selva “cerrada” en relación al vasto horizonte -por “espacio-abierto”-, que se percibía en la cima de plataformas mayas, donde la cubierta formaría tándem junto con el plano horizontal como elemento de contrapunto a esta; *“Hay algo mágico en el juego entre la cubierta y la plataforma”*⁶² escribiría, para mostrar esa yuxtaposición y el potencial creativo y plástico de la cubierta respecto a la planeidad de la plataforma horizontal como elementos que formarían parte de su modo de proyectar para vincularse al horizonte paisajístico.

Elementos constituirán un mecanismo conceptual con el que proyectar, dotando al lugar de cualidades y sensaciones vinculadas con el dominio visual sobre el paisaje inmediato

⁶¹ Op. Cit., Per Olaf and Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*, p. 108.

⁶² Op Cit., Utzon and Puente, p. 15.

y territorial y que hoy vemos en estos idílicos proyectos que tienen ese germen que veíamos en las obras de S. Fehn y J. Utzon, en cuanto al diálogo y al vínculo respetuoso con el paisaje.

Así, como si se tratase de una “yuxtaposiciones inesperadas” que diría *Man Ray*, y que aquí confluyen en el pabellón y en el mirador como ideas, conceptos o analogías definidas por su contrario y en contraste permanente, se conjugan para vincularse en comunión al paisaje y conjugar el *genius loci*.

4.7 Desvelar, descontextualizar; la piel y el velo.



Fig. 4.31a, b, c, d, e. Christo y Jeann Claude. *Wrapped Trees*, 1997-1998. Fondation Beyeler y Berower Park, Riehen, Suiza.
 b y d) Collage 1998 14 x 11 "(35,5 x 28 cm) dibujo de lápiz, pintura de esmalte, lápiz de cera, de situación, emplazamiento y topografía y muestra de la tela y la cinta que se han empleado en el proyecto. © Fotos: Wolfgang Volz.
 a, c y e) Fotos de la obra en diferentes momentos entre el 13 nov. y el 14 dic. De 1998
 → El proyecto consistió en la envoltura de 178 árboles con 55.000 metros cuadrados de tejido de poliéster (tejido que se utiliza cada invierno en Japón para proteger los árboles de las heladas y de la nieve) y 23 kilómetros de la cuerda.
 Los árboles se encuentran en el prado situado alrededor de la Fondation Beyeler y en la finca adyacente, así como a lo largo de la rívera del Berower Park. La altura de los árboles varía de los 2 - 25 metros, con un diámetro comprendido entre 1 - 14,5 metros.

Christo (Gabrovo, 1935) y Jeanne-Claude (Casablanca-New York, 1935-2009) han afrontado la práctica artística durante su trayectoria hasta la actualidad, con multitud envoltorios de edificios, puentes, acantilados, valles, playas, etc. en procesos artísticos muy en resonancia con la arquitectura y la ingeniería civil y no sólo por sus obras de gran envergadura, sino por poner en valor mediante el "velado" de sus instalaciones,

actitudes muy en consonancia con estas disciplinas profesionales, que de alguna manera han intentado en sus intervenciones paisajísticas trasladar a sus procesos proyectuales los conceptos con los que trabajan.

“deseo crear obras de arte para disfrutar y sentir la belleza. Podemos construir estas piezas porque sentimos que es hermoso. Y la única manera de poderlo ver es hacerlo. Como tantos artistas, los verdaderos, creamos para nosotros (...) todos los artistas sinceros hacen lo mismo. Creamos obras para nosotros y para nuestros amigos, y si el público disfruta, pues mejor, pero no están creadas para el público”⁶³

La técnica que utilizan en sus instalaciones es sobradamente conocida por el público en general, realizan distintos envoltorios de diferentes edificios, puentes, acantilados, laderas, valles, playas e incluso en lugares simbólicos de las ciudades. Previamente a la instalación artística crean dibujos, grabados, collages, etc., que junto con las fotografías que realizan durante el montaje de la instalación, obtienen el dinero suficiente con los que luego financian económicamente sus proyectos.

Esta instalación *-Wrapped Trees-* (fig. 63), contiene una evidente crítica con la política ambiental llevada a cabo en la época de los '90, provocando una correlación entre pasado y presente; un enfoque que sirve de ocultamiento y descontextualización de la naturaleza para cuestionar, mirar y analizar el significado de una “nueva naturaleza” en relación con la memoria reciente de la misma. Lo velado en esta obra nos remite a una poética que nos genera un valor estético entre el pasado y presente, asociado a una presencia / ausencia debido a una naturaleza “empaquetada” e impactante que genera una atmósfera en el paisaje de inexplicable serenidad.

Lo velado nos lleva en cierta manera a establecer un vínculo con lo escénico, con lo que se pretende representar, respirando una atmósfera intencionada, provocada por el artista, casi teatral, que nos remite a la expectación, a la interpretación, a la interpelación y a la crítica de la obra. Estas asociaciones con lo teatral que vemos en *-Wrapped Trees-*, hacen que nos cuestionemos de alguna manera tres conceptos palpables que aparecen constantemente en nuestros proyectos en relación al paisaje; por una parte, la *cortina / telón (la malla)*, como imagen simbólica de la relación entre lo teatral (como lo representado -árbol-) y el espectador (como observador), y por otro lado, el *espacio (escenario-lugar)*, en el cual tiene lugar la representación (aunque también el lugar podría ser considerado como contenedor simbólico de lo representado).⁶⁴ Y por último *el artificio* como forma de arte, representado en las formas y en los modos del cuerpo natural performado entre artificio y vida. Todo ello nos lleva a una crítica como forma analítica, simbólica y conceptual de lo teatral como forma artística, pero relacionado aquí con la obra de *Christo y Jeanne-Claude* o incluso la del coreano *Myoung Ho Lee*.

“En mi opinión, -comenta Alain Badiou-, la cuestión del lugar del ritual, de la improvisación, del azar, de una relación espacial orientada o no entre lo que se

⁶³ Eye Level-A Quarterly Journal of Contemporary Visual Culture, Colorado, 2002.

⁶⁴ Andrea Torreblanca and others, 'ENTRE LA IDEA Y EL ACTO', in *Primer Acto = First Act*, ed. by Museo Tamayo, 1ª ed (México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012), p. 213. pp. 11-13

muestra y una audiencia, todo lleva a discutir, en relación con la experimentación más reciente, las relaciones entre lo visible y lo invisible en la acción teatral (o no-teatral). En este caso llamo «invisible» a las instrucciones o enunciados que, como usted recalca tan justamente, están «entre» la idea y el acto.”

“...sea cual sea su lugar, abierto o cerrado, escénico o nómada, cercano o alejado de él mismo, el teatro es siempre una meditación pública sobre la relación y la no-relación entre el artificio y la vida (...). El actor, o el performador, está en el centro de esta meditación, porque es el punto focal de la conjunción-separación entre los dos. Es el ser vivo que sacrifica o por el contrario exhibe la espontaneidad vital al servicio de un efecto colectivo. El problema es siempre o disimular el artificio bajo la norma de lo natural o mostrar el artificio de tal manera que se puedan criticar las formas recibidas de lo natural. Más aún: hacer valer que toda «naturaleza» es por sí misma una construcción artificial o incluso «naturalizar» el artificio.”⁶⁵

Las fotografías de árboles de Myoung Ho Lee (Daejeon, Corea del Sur, 1975), dieron el salto a la esfera artística internacional en 2007 con la publicación en la revista de arte *Lens Culture* de una serie fotográfica titulada *-Tree #nº, from the series Photography-Act-*⁶⁶. La atención crítica que no responde únicamente a su gran sensibilidad con el paisaje y la naturaleza, sino que la gran belleza de estas fotografías han logrado poner de relieve elementos que implican no sólo a la fotografía artística perceptual-conceptual, sino que también podemos encontrar connotaciones próximas en la pintura oriental en el dibujo japonés, en el Land Art, en la ecológica, en la teatralidad del paisaje que nos muestra una imagen dentro de otra que nos remite a una poética con el paisaje y que vincula también la arquitectura, e incluso la ingeniería en su relación con el entorno.

El autor define esta serie de fotos *Tree #*, como un “Photography-Act”, persiguiendo la descontextualización de la naturaleza -en este caso los árboles-, en relación al horizonte paisajístico en el que se inserta, una puesta en escena de una sencillez aparentemente absoluta, el “*menos es más*” que diría Mies Van der Rohe, algo así como que lo difícil parezca fácil mediante un impecable lienzo blanco colocado como fondo de escena y que en cierta manera nos remite a las obras paisajísticas del Land Art de Christo y Jeanne-Claude, e incluso a la descontextualización celeste de los *Skyspaces* de James Turrell vistos anteriormente, y sobre los cuales profundizaremos más adelante.

La propuesta de Myoung Ho Lee consiste en aislar una imagen mental de la naturaleza “árbol”, de su entorno como si de un objeto complejo se tratara. La tela que hace las veces de lienzo define de manera precisa y en toda su magnitud la forma del árbol, que a la vez lo separa de su horizonte paisajístico y del entorno natural del propio árbol.

⁶⁵ Elie During, Bernard. Blistène, and Yann. Chateigné, ‘Un Teatro de La Operación. Entrevista de Elie During Con Alain Badiou’, in *Un Teatro Sin Teatro*, 1ª (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona MACBA, 2007), p. 368. pp. 22-25

⁶⁶ <https://www.lensculture.com/articles/myoung-ho-lee-tree>



Fig. 4.32a, b, c, d, e. Myoung Ho Lee. Tree #nº, from the series Photography-Act. 2007-2014

Fig. 4.32f, g) Proceso de instalación y escala de las telas que se añaden como “telón de fondo” a los árboles a fotografiar. Photographs; © Myoung Ho Lee. Fuente; <https://www.lensculture.com/articles/myoung-ho-lee-tree>

Mediante la creación de esta especie de escena efímera al aire libre y temporal para cada árbol, Myoung Ho Lee plasma en la fotografía ideas que juegan con su contexto, su escala, su percepción y su simetría, respetado cuidadosamente el eje horizontal paralelo a la línea del horizonte y el plano frontal de la fotografía. Todo ello ayuda a enfatizar una lectura bidimensional de la imagen, en la que también se intuye un vínculo inexorable con su horizonte paisajístico, dado que la imagen deja ver el paisaje circundante al que pertenece el árbol y sin el cual no se entendería.

A pesar de la limpieza y sencillez que muestra en sus fotografías, realizarlas requiere una planificación y un despliegue de medios humanos, mecánicos e industriales, que no pueden deducirse directamente de la foto final, pues la delicadeza y pulcritud de sus imágenes finales no nos deja entrever el proceso de ejecución. Parece como si la pureza y brillantez del resultado final de la fotografía hace que olvidemos el hecho de la complicada tarea de realizarlas mediante infinidad de cables para sujetar el lienzo que requieren necesariamente de grúas y plataformas industriales para sujetarlas. Es el “más no es menos” de Robert. Venturi, donde;

“... su verdad debe estar en su totalidad”, y donde la imagen, “debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión.”⁶⁷

Algo que sólo podemos ver en las fotografías tomadas del proceso y desarrollo de la toma fotográfica y que por otro lado también es común en las diferentes instalaciones de los artistas del Land Art, como Christo y Jeanne-Claude vistos anteriormente.

Así, descontextualización, percepción y plasmación sobre un lienzo, son los conceptos utilizados para desviar la atención sobre un elemento natural del paisaje (que de otra forma pasaría completamente inadvertida). Podríamos incluso atisbar alguna resonancia de Duchamp y del *object trouvé* debido esa mirada focal sobre el árbol que lo ensalza a objeto único, lo elige, lo re-crea, lo extrae de su normalidad anónima y natural y nos lo ofrece a la “contemplación artística”, nos obliga a cambiar la mirada con que vemos el árbol, sus formas, su color, etc. Nos recuerda que a pesar de que la naturaleza puede ser lo que es, inevitablemente también puede ser una invención humana, dado que los árboles fotografiados son al mismo tiempo parte de su entorno paisajístico y separados de él, a fin de servir la contemplación artística casi como si de un objeto se tratara.

Para Myoung Ho-Lee la revelación del árbol no se produce tras una cuidadosa captación de la imagen mediante el artificio, si no que mediante este proceso el artista parece querer “liberar” a los árboles de los valores escultóricos o volumétricos que tan lúcidamente había revelado Christo y Jeanne-Claude en *Wrapped Trees*, para mostrar y revelar la compleja estructura de cada uno de los árboles en una anidación de dos imágenes, la del árbol sobre el lienzo y la del paisaje que lo circunda, sacando por un lado la teatralidad de la imagen debido a esta interrupción del paisaje y por otro lado poniendo en cuestión en la imagen, el encuadre, el plano frontal, la escala y el horizonte, que parecen perseguir la bidimensionalidad del lienzo en contraste con la perspectiva y la profundidad del paisaje donde se enmarca la foto.

“El arte se funde con el paisaje -nos recuerda Luca Galofaro- como método de implicación para inducir a la reflexión y para generar un contacto con el lugar, un contacto físico o mental, pero en cualquier caso, un modo de entrar a formar parte de un ecosistema en constante transformación. Por tanto, el arte se entiende como sistema ecológico capaz de volver a configurar un proyecto de territorio que, basándose en la valoración de la identidad de los lugares y de las culturas del habitar, puede recuperar la sabiduría ambiental perdida, los valores estéticos del espacio público, la medida de los asentamientos y el límite de la ciudad.

(...) Los espacios creados por este procedimiento definen, ante todo, un paisaje capaz de condicionar y de influir al observador. El paisaje se convierte en la memoria de quien lo vive y en un instrumento para ser utilizado en la valoración y en la búsqueda de un espacio físico arquitectónico.”⁶⁸

⁶⁷ Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), p. 26.

⁶⁸ Luca Galofaro, ‘Artsapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo = art as an approach to contemporary landscape’ (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), p. 189. / Cuando el arte se convierte en paisaje. Pp. 97-115

Es indudable la reflexión conceptual a la que nos llevan todas las instalaciones de los artistas Christo y Jeanne-Claude, en *Wrapped Trees -Project for the Fondation Beyeler, Switzerland-* (1997) y Myoung Ho-Lee en sus series *Tree #nº*, *Photography-Act*, donde las obras utilizan un lenguaje que nos remite a connotaciones de presencia-ausencia de la propia naturaleza viva mediante la ligereza, la simplicidad y la transparencia de los envoltorios de los árboles de la parcela en el fluir de una naturaleza casi sin peso.

Los lienzos de fondo de M. Ho-Lee juegan con un lenguaje similar, dónde proyecta los árboles como si se tratase una delicada ligereza natural en un “envoltorio” aislado, delgado y transparente como membrana permeable que refleja el interior-exterior de la propia naturaleza dejando a la misma flotando y sin peso en el paisaje.



Fig. 4.33. Álvaro Sánchez-Montañés. *Landnemar*, 2010. Serie de fotos realizadas en tierras boreales Islandesas.

Fuente: <http://www.alvarosh.es/es/portfolio/landnemar>

La fotografía de Álvaro Sánchez-Montañés. *Landnemar* (2010), transita por un camino paralelo al de M. Ho Lee, aunque exenta de aditivos capaces de descontextualizar el “objeto artístico”, donde además la relación entre el hombre y el paisaje nos invita “a reflexionar sobre la necesidad del ser humano de dominar la naturaleza”⁶⁹, en un espacio donde convergen todos los elementos que hemos visto anteriormente y donde remarca esa confrontación entre arquitectura y naturaleza en un mismo plano frontal - casi exento de perspectiva si no fuera por su horizonte-, dejando patente esa proyección ortogonal de uno sobre el otro vista anteriormente, donde se refleja la escala, la horizontalidad, la simetría y su contraste como “confrontación” en esa relación bidireccional e integradora que se establece y que conforma finalmente el paisaje antropizado.

⁶⁹ Puede verse su fotografía completa en: <http://www.alvarosh.es/es/portfolio/landnemar>



Fig. 4.34. Rafael Moneo en colaboración con Lucho Marcial y GCA AA. Torre PUIG, Barcelona, España (2006-2014). Fotos; Mario Fdez. Fuente: <http://rafaelmoneo.com/proyectos>

Este carácter central, vertebrador, integrador y acogedor de la naturaleza, queda enfatizado con la piel neutra de fondo que de alguna manera hemos visto en el *Pabellón de los Países Nórdicos* de Sverre Fehn para la Bienale de Venecia (1958-62) y que sirve de escenario y telón de fondo a la propia naturaleza. Su construcción y su diseño trata sobre la estructura, sobre la naturaleza que debía ser integrada al edificio y sobre la luz. Así la estructura debe adecuarse al paso de la naturaleza y funcionar tal y como nos dice S. Fehn en las dos direcciones a partir de un sistema de dinteles que funcione en ambos sentidos, creando con ello una especie de luz nórdica en el interior del pabellón, que refleje la atmósfera lumínica y homogénea de Noruega.⁷⁰



Fig. 4.35a, b. Sverre Fehn. Pabellón de los países Nórdicos en la Bienal de Venecia, Italia (1958-1962). Fotos; 41b © Åke Eson Lindman. Fuente: <https://www.tumblr.com/search/sverre+fehnl>

Se ha hablado mucho sobre el “gesto” simbólico de S. Fehn, como síntesis entre arquitectura y naturaleza. Cortando puntualmente (allí dónde lo necesitaba), la propia estructura de jácenas regulares en sus dos niveles para dar paso a los árboles, “considerándolo, como un acto de sacralización”, aunque nada más lejos de la realidad,

⁷⁰ Fehn, p. 9.

ya que él consideraba a la “naturaleza” y el “pasado” (ese que encontramos enterrado en la piel de la tierra) en un mismo plano cualitativo. Así naturaleza y pasado son dos *cualidades idénticas con las que proyectar*, respetándolas, dejándolas que sigan siendo lo que realmente son.⁷¹

Así, la ideación proyectual de su sistema estructural para la cubierta, -rígida en su estructura, pero a la vez flexible allá donde lo necesita-, compone y conforma una respuesta integral y sensible a la naturaleza, al programa funcional y al *lugar* que finalmente acaba constituyendo.

Las fotografías, planos y bocetos de estas obras de gran impacto y belleza, nos remiten a conceptos e ideas utilizados en un lenguaje más arquitectónico donde las estructuras de edificios, veladas por fachadas acristaladas, dejan intuir una naturaleza estructural interior que se muestra a través de la veladura exterior que funciona a modo de “envoltorio”, -pero también a modo de “telón de fondo” de la naturaleza-, en la que se visualiza una cierta quietud y fluidez estructural aleatoria como en la *Mediateca de Sendai* (1995-2001, Japón), del arquitecto Toyo Ito que veremos a continuación y que para mí, muestra claramente ese vínculo del arte en el paisaje con las ideas y el lenguaje que manejan la arquitectura y la obra civil en ciertos proyectos ideados y pensados desde la naturaleza.

Los proyectos de Toyo Ito, se caracterizan fundamentalmente por esa búsqueda (vista en los artistas anteriores) de lo inmaterial y lo efímero, frente a los excesos de la forma en la sociedad contemporánea, buscando una arquitectura que en el campo de las ideas se inserta entre lo abstracto a lo concreto, entre lo *infraleve* y lo pesado, entre la masa y el aire, entre lo sólido y lo etéreo, como si de si de una “*yuxtaposición inesperada de contrarios*” -que diría *Man Ray*- se tratara, para conformar esta sublime *paradoja* a caballo entre la arquitectura la obra civil y el arte.



Fig. 4.36a, b, c. Aq. Toyo Ito. Torre de los vientos (1986). Yokohama, Japón. <http://www.toyo-ito.co.jp>

En sus primeros proyectos muestran una arquitectura más “temporal en vez de monumental y fugaz en vez de sedentaria”. La Torre de los vientos (Yokohama, 1986), es un claro ejemplo de esta arquitectura “flotante” e “inmaterial”. El proyecto consiste

⁷¹ Ibid., Fehn, pp. 10–11.

en la rehabilitación de una antigua torre de ventilación y depósito de aguas, de hormigón armado, de 21 metros de altura donde Toyo Ito planteó una solución que consistía en recubrir la superficie de la antigua torre con placas de espejos acrílicos, sobre los que se coloca perimetralmente una ligera estructura de acero rematada por un cilindro de base ovalada compuesta de placas de aluminio perforado.

Durante el día el “velo” de aluminio refleja la luz y define claramente el cilindro dando una apariencia de estructura corpórea pesada, pero de noche la torre se ilumina por dentro produciendo una serie de reflejos entre la superficie espejada y el aluminio que ofrecen una imagen etérea que hace que la torre se transforme en levedad y casi “desaparezca”.

El sistema de iluminación controlado y sincronizado por ordenador hace que las luces cambien en función de las condiciones ambientales como la dirección y la velocidad del viento, y de acuerdo con la intensidad del ruido procedente de la calle y otros agentes. Todas estas ideas descritas anteriormente y vinculadas a lo inmaterial, lo efímero, lo temporal y lo fugaz, Toyo Ito las trata en el artículo titulado “hacia la arquitectura del viento” donde expresa esta idea de la manera siguiente;

“..., pero lo que me atrae no es visualizar el viento, sino pensar lo maravilloso que sería, si pudiera existir, una arquitectura que no tuviera forma, ligera como el viento”.⁷²

Pero es que además la imagen y la forma de la Torre de los vientos de Toyo Ito, nos evoca imágenes pretéritas donde la incansable búsqueda de Mies Van Der Rohe por construir un edificio en altura que reflejase el “espíritu de la época” permitía hacer realidad la “construcción de piel y huesos” que escribía en 1923⁷³.

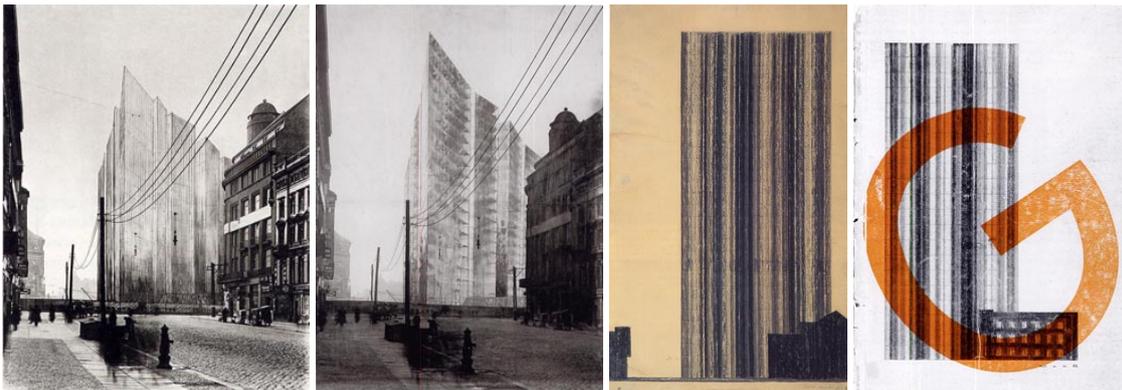


Fig. 4.37a, b, c. Aq. Mies Van Der Rohe. concurso de la Friedrichstrasse, de Berlín. (1921), Alemania. Diferentes perspectivas y dibujos del concurso publicado en la revista de Frühlicht, de Bruno Taut, en 1922, y la portada de la revista G (Gestaltung), en 1924, revista en la que colaboraba y que ayudaba a financiar.

⁷² Toyo Ito, Iñaki Abalos, and José María Torres Nadal, *Toyo Ito. Escritos* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000). Toyo Ito, “Hacia la arquitectura del viento”.

⁷³ En Mies Van der Rohe, Ludwig. “Escritos, diálogos y discursos”. Del artículo “Edificio de oficinas” (orig. Bürohaus), de 1923 “Las estructuras de hormigón armado son esqueletos por naturaleza. No tartas. Ni fortalezas. Columnas y jácenas eliminan paredes de carga. Es construcción de piel y huesos (...)”

Mies veía que la fachada de vidrio que proponía para el concurso de su rascacielos podía seguir mostrando su transparencia de manera que dejara patente la estructura esquelética interior rascacielos ideado. En los diferentes dibujos realizados, Mies muestra esta idea: la superficie de vidrio, con sus reflejos y transparencia, muestra la estructura interior, dejando patente una imagen poética del edificio en su aparente desnudez y que pone de relieve la naturaleza estructural e ingenieril del edificio que de esta manera se convierte en símbolo de una nueva conciencia que no se esconde, sino que muestra y deja patente su simbolismo en una nueva conciencia social.

Todas estas incursiones y reminiscencias en torno a estos conceptos e ideas proyectuales y su materialización continúan en todos sus proyectos, suponiendo el punto de partida de un nuevo lenguaje en sus obras, cuyo desarrollo y construcción generará cambios determinantes en su arquitectura; La Mediateca de Sendai.

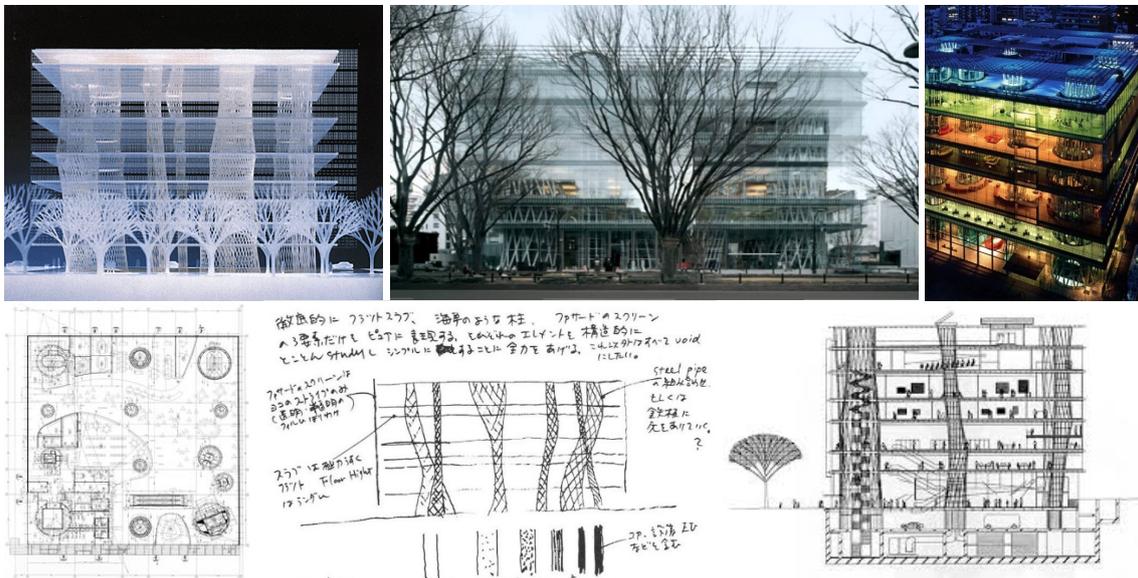


Fig. 4.38a, b, c, d, e, f. Aq. Toyo Ito. Mediateca de Sendai (1995-2001). Sendai, Japón. <http://www.toyo-ito.co.jp>

Toyo Ito premio Pritzker de arquitectura 2013 adquiere dimensión social con la concesión del galardón gracias entre otras cosas según lo que destaca el fallo del jurado;

“un profesional de talento único, (...), interesado en las relaciones entre el interior y el exterior, entre el edificio y su entorno (...), inspirado en los principios de la naturaleza, como lo demuestra la unidad lograda entre las estructuras orgánicas, la superficie y la piel -del edificio-. (...) Creador de edificios atemporales, que al mismo tiempo traza audazmente nuevos caminos. Su arquitectura proyecta un aire de optimismo, ligereza y alegría, impregnada de un sentido de singularidad y universalidad. Por estas razones y por su síntesis de estructura, espacio y forma creando espacios acogedores, por su sensibilidad al paisaje, por infundir sus diseños con una dimensión espiritual y por la poética que trasciende todas sus obras.”⁷⁴

⁷⁴ Fallo de los miembros del jurado para la concesión del Premio Pritzker de Arquitectura 2013. Consultable en: <https://www.pritzkerprize.com/laureates/2013>

Para muchos críticos la *Mediática de Sendai*, constituye un antes y un después en la evolución y en la trayectoria del propio arquitecto japonés, suponiendo un edificio que respira una nueva modernidad en el tránsito entre la arquitectura del siglo XX y la del nuevo siglo XXI. Además, pone de manifiesto un lenguaje ya utilizado por los artistas vistos anteriormente, donde la forma (o más bien la negación de la forma) y los conceptos utilizados emanan directamente de la naturaleza.

*“se ponen en práctica en él -comenta Juan Antonio Cortés-, muchas de las cuestiones planteadas por Toyo Ito en sus escritos y verificadas parcialmente en edificios y proyectos anteriores, como las enunciadas antes: ligereza y simplicidad, negación de la formalidad, flexibilidad y fluidez espacial, arquitectura como envoltorio delgado y transparente, como fenómeno transitorio e inestable, como remolino y filtro de los flujos naturales y artificiales, como marca y paisaje de las acciones humanas, como punto de paso y cruce de actividades, como membrana permeable entre el interior y el exterior”.*⁷⁵

Sus escritos dejan patentes todas sus reflexiones que él expresa como metáforas en torno a la concepción de una nueva arquitectura ligada a ideas y conceptos que postula en un lenguaje figurado muy ligado al arte en el paisaje y la naturaleza y que expresa de la manera siguiente;

“Arquitectura del Viento: *Una arquitectura que no tuviera forma, ligera como el viento, que flotas en el aire; con poca materia, sin peso significativo.*

Arquitectura como Envoltorio Transparente: *Una arquitectura como película delgada que envuelve el cuerpo humano, como sustanciación de la película fina y transparente que homogeneiza la sociedad contemporánea, como aquello que da una estructura a esa película. La arquitectura como envoltorio de una acción, donde las acciones se suceden con el paso del tiempo. **Arquitectura Fluida***

Arquitectura como Manifestación Efímera: *Una arquitectura que busca,... La permanencia, pero que se nos muestra como algo,... transitorio.*

Arquitectura como Jardín de Luz, Jardín del Viento y Jardín de Microchips: *La arquitectura como un dispositivo que produzca paisaje, como un jardín surcado por esos flujos naturales y artificiales.*

Arquitectura como Punto de Paso: *Una arquitectura que convierte el punto de destino en punto de paso y en la que el desplazamiento pasa a desempeñar el papel protagonista,...*

⁷⁵ Juan Antonio Cortés, ‘Más Allá Del Movimiento Moderno, Más Allá de Sendai (Toyo Ito y La Búsqueda de Una Nueva Arquitectura Orgánica).’, *El Croquis*, 123 (2004), 16–43. p.18

Arquitectura Borrosa o de Límites Difusos: *Una arquitectura abierta u de límites oscilantes o sinuosos, el límite como membrana, como película osmótica que no separa el interior del exterior, sino que permite el paso a su través.*⁷⁶

Con todas estas premisas, Toyo Ito aspira a un sueño casi imposible para los arquitectos e ingenieros, *“evitar la influencia de la forma y de la materia en el espacio habitable, mediante el cuestionamiento de las ideas preconcebidas sobre el espacio y la forma en que éste se organiza”*⁷⁷ ¡y vaya si lo consiguió en la sutil y delicada mediateca de Sendai!

Este equipamiento encargado por concurso se terminó de construir en el 2001. La mediateca fue dibujada en su idea original en un pequeño croquis sobre un billete de transporte y en el que presenta tres elementos de diseño;

1.- Las placas o losas *“anoréxicas”* (forjados alveolares de acero con el menor espesor posible), que se estratifican en siete capas (plantas) representando en cada una de sus alturas un espacio y un uso diferente.

2.- Los tubos (estructura), que son 13 elementos a modo de *“columnas huecas”*, que penetran verticalmente en las losas y que actúan de estructura portante de todo edificio, pero que además tienen una función de comunicación entre los diferentes espacios a modo de infraestructura y por el que fluyen no sólo las comunicaciones de ascensores y escaleras, sino el transporte de agua, luz, aire, sonido etc.

3.- La piel, funciona a modo de membrana osmótica que separa el interior del exterior del edificio. Es la piel que encierra el espacio dotado de uso y que se configura en cuatro fachadas tratadas de forma diferente de acuerdo al entorno que enfrentan, la principal (sur) con doble piel de vidrio que da a la calle Jozenji donde se sitúa el boulevard una alameda con enormes zelkobas -que se proyectan sobre la piel del edificio como si de una cortina o lienzo se tratara al más puro estilo *Myoung Ho Lee-*, la fachada norte y este, de vidrio policarbonato y aluminio, y la oeste opaca de doble piel prefabricado de hormigón recubierta con una trama metálica vertical y separada que deja ver las escaleras de emergencia.

“Lo que caracteriza el proyecto de la Mediática de Sendai -nos describe Toyo Ito-, son las columnas tubulares que soportan las seis hiladas de pisos. Las losas, que miden unos 50 m de lado están sustentadas por 13 tubos que actúa como estructura. Cada tubo está compuesto por una combinación de delgados elementos de acero y parece una cesta de bambú. Dentro de cada tubo están contenidas las vías de circulación vertical como ascensor y escalera, y los conductos del sistema de aire acondicionado y de suministro de energía, pero el tubo está, en esencia, vacío. La luz natural se introduce por la parte superior del tubo. Los tubos tienen diferentes tamaños y formas dependiendo de las funciones que acojan en su interior. Su diseño puede ser modificado para adaptarse a la distribución de

⁷⁶ Ito, Abalos, and Torres Nadal. Ver también; Op. Cit.; Cortés. p.16

⁷⁷ Toyo Ito, 'Lecciones de La Mediateca de Sendai = The Lessons of Sendai Mediatheque', *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*, 231 (2001), 134–45.

cada planta. En otras palabras, los tubos son de naturaleza orgánica, como si se tratara de plantas, tanto en su forma como en sus funciones. Puede decirse que tiene una estructura biomórfica, (...). Las columnas tubulares están concebidas como algo que se mece y danza en el agua, igual que algas. El volumen cúbico de 50 m de lado y unos 30 m de altura es como que de agua. La imagen que nos representamos en nuestra mente fue la de 13 tubos cimbreándose suavemente en el agua virtual que llena el tanque".⁷⁸

Hasta su apertura, pocos entendieron la propuesta conceptual dibujada en un billete de transporte por Toyo Ito, el grado de abstracción de la nueva mediateca era grande, pero la forma final del nuevo edificio debería ser precisa sin perder en ese tránsito las ideas iniciales, "Pienso que el cometido del arquitecto consiste en convertir una nueva función invisible en un espacio visible"⁷⁹, superando así la problemática de trasladar los conceptos teóricos con los que trabaja a la práctica arquitectónica⁸⁰ sin miedo al fracaso.

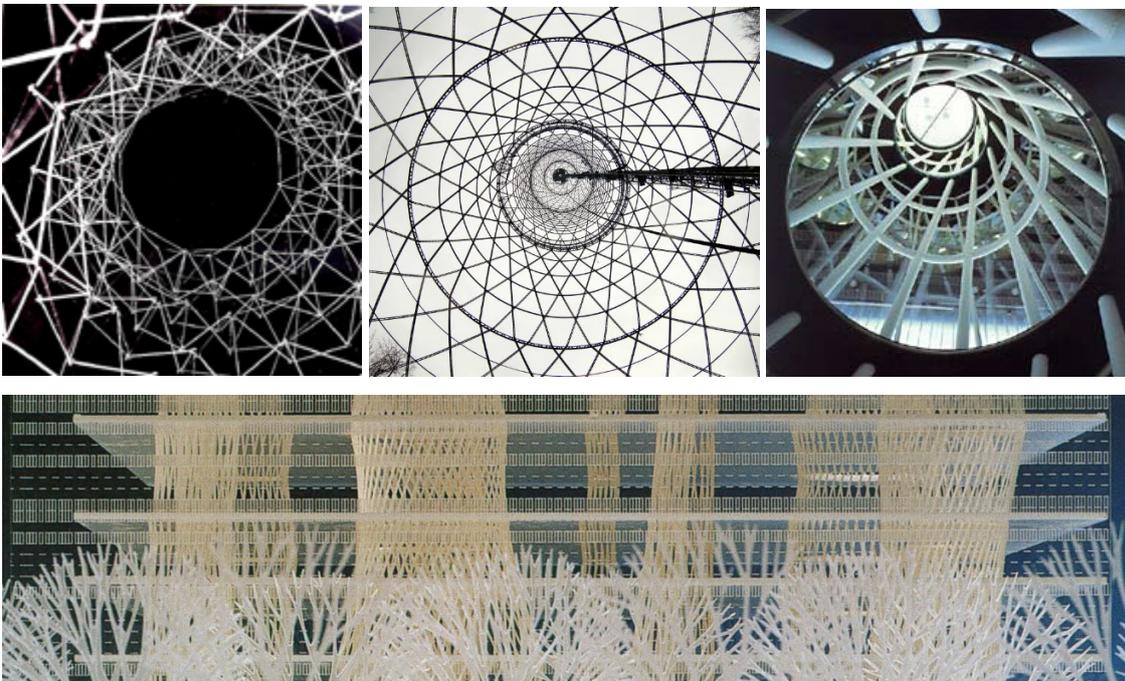


Fig. 4.39. Aq./Ing. Gertrud Goldschmidt -Gego-. Tronco nº 5 (vista desde abajo). 1976. Colección: Tomás y Cecilia Gunz.

Fig. 4.40. Ing. Vladimir Shújov. Torre de radio Shabolovka, 150 m. de altura, (Construcción otoño de 1919). Moscú, Unión Soviética.

Fig. 4.41. Aq. Toyo Ito / Ing. Mutsuro Sasaki. Tubos Estructurales y de comunicaciones. Mediateca de Sendai (1995-2001). Aoba-ku, Sendai, Miyagi, Japón

Fig. 4.42. Aq. Toyo Ito / Ing. Mutsuro Sasaki. Maqueta, Piel, Tubos y Placas. Mediateca de Sendai (1995-2001). Aoba-ku, Sendai, Miyagi, Japón

⁷⁸ Toyo Ito, 'Tarzanes En El Bosque de Los Medios', 2G: *Revista Internacional de Arquitectura*, 1997, 121-42. También citado por; *Op. Cit.*; Cortés. p.20

⁷⁹ Yuichi Suzuki and Toyo Ito, 'De Lo Ecléctico a La Fusión', 2G: *Revista Internacional de Arquitectura*, 2 (1997), 18-24 (p. 20) <<https://doi.org/1136-9647>>.

⁸⁰ Toyo Ito, 'The Communication of Ideas', in *GA Document : Japan'94* (Tokio, 1994), N° 39. También en: Jennifer Taylor, 'Transferencia Intencional: Toyo Ito y La Tectónica Metafórica.', 2G: *Revista Internacional de Arquitectura*, 1997, 7-17 (p. 8) <<https://doi.org/1136-9647>>. En ellas, Toyo Ito lo argumenta de la siguiente manera: "La comunicación de conceptos arquitectónicos es difícil porque inevitablemente la arquitectura tiene un carácter dual. Es un modelo de ideas abstracto y, al mismo tiempo, es algo que realmente existe en la sociedad."

De esta manera, el valor práctico y arquitectónico de esta pieza urbana compuesta a modo de “caja de vidrio” y realizada con forjados figuradamente flotantes y cosidos en el aire, con una estructura tubular a modo de hiperboloides retorcidos y desplazados a diferentes alturas, que sugieren ser además los troncos retorcidos de una arboleda repleta de colores y tapada con una malla al estilo *Wrapped Trees* Christo y Jeanne-Claude o las “algas” que se mecen en un prisma de vidrio a modo de pecera como han sugerido otros críticos.

Así, la imagen de la maqueta evidencia una naturaleza orgánica que se ve potenciada mediante la creación de las 13 columnas (tubos) que soportan el edificio, las cuales están compuestas de finos perfiles tubulares de acero que se trenzan, retuercen y tejen (a modo de cestas de bambú), todo el edificio ascendiendo a través de grandes huecos circulares de tamaños variables en cada uno de los forjados y que se ven envueltos por cristalerías en los conductos y por las fachada de vidrio que tamizan la visión desde el exterior hacia el interior a modo de “malla o cortina” que cubre la naturaleza interior o se proyecta en ella la exterior.



Fig. 4.43. Aq. Toyo Ito / Ing. Mutsuro Sasaki., *Piel, Tubos y Placas*. Foto exterior de la Mediateca de Sendai (1995-2001). Aoba-ku, Sendai, Miyagi, Japón. © Nacása & Toyo Ito Architects. Fuente: http://www.toyo-ito.co.jp/WWW/Project_Descript/2000-/2000-p_04/2000-p_04_en.html

La idea inicial del proyecto incide en ese efecto orgánico de la estructura vinculándola con diferentes elementos naturales; algas que se retuercen y mecen en un acuario de cristal, cestas de bambú que tejen y conforman los tubos estructurales o incluso la abstracción de una masa arbórea recubierta por una “malla” de vidrio que simula la vestimenta, cuyas fachadas encarnan una “piel” con diferentes opacidades y materiales a base de vidrio, policarbonato o aluminio que configuran el cuerpo del edificio consiguiendo unas fachadas permeables que garanticen la fusión y el vínculo directo

entre el interior y el exterior, a la vez que la orientación del usuario al observar el entorno.

Un volumen en forma de caja de cristal, que al anochecer parece cobrar una nueva vida a través de su iluminación en diferentes colores y en función del programa funcional de cada planta, acentuando más si cabe, la sensación de *levedad* y de inmaterialidad del edificio que parece replicar las connotaciones vistas anteriormente en arquitecturas efímeras como *la torre de los vientos* (Yokohama, 1986).

Sin embargo, durante los años que duró la ejecución del proyecto y su construcción, a pesar del gran oficio y pericia estructural del ingeniero Mutsuru Sasaki, las finas “placas” de los forjados tomaron volumen y espesor, mientras que los livianos “tubos” iniciales que habían sido ideados como algas, pasaron a estar formados por potentes tubos de acero con gran presencia y protagonismo en la configuración general del edificio. Estos cambios rompieron drásticamente la deseada idea inicial de ligereza, transparencia y levedad, asumiendo la presencia y la materialidad de la estructura y confiando finalmente en las posibilidades conceptuales del proyecto inicial que Toyo Ito, que ya se había encargado de apuntalar en escritos previos sobre la arquitectura y comunicación de las ideas, en ese tránsito que sufre el proyecto entre la idea inicial, su plasmación física final.

“La comunicación de conceptos arquitectónicos es difícil porque inevitablemente la arquitectura tiene un carácter dual. Es un modelo de ideas abstracto y, al mismo tiempo, es algo que realmente existe en la sociedad” (...).

“Siempre hay una cierta distancia entre las ideas del proyecto y el edificio construido. Un edificio real no pasa de ser un ejemplo imperfecto, o una mera aproximación a las ideas arquitectónicas del proyectista” (...).

“Los conceptos sólo pueden comunicarse eficazmente si, durante el desarrollo del trabajo, se hace un esfuerzo por eliminar las imperfecciones y por conseguir un modelo lo más puro posible”.⁸¹

⁸¹ Tadao Andō, ‘The Communication of Ideas’, in *GA Japan '94 : Tadao Ando, Hiroshi Hara, Itsuko Hasegawa...* (Tokyo: A.D.A. Edita, 1994). p. 64. Ver también; Taylor.

4.8 Conclusiones

Las reminiscencias de *“la piel”*

Numerosos artistas, arquitectos, ingenieros, filósofos y críticos como Heidegger, Gadamer, etc. se han encargado de establecer una relación entre la arquitectura y el arte, poniendo a las ideas como elemento configurador de una *“realidad -que como escribía Brenda Laurel-, siempre ha sido demasiado pequeña para la imaginación humana”*, y esto lo vemos continuamente reflejado en todas y cada una de las manifestaciones artísticas, aunque en definitiva el éxito o el fracaso en la plasmación física del proyecto vendrá determinado en gran medida por el grado de imbricación de esa idea inicial con el proyecto finalmente construido. Quizá lo importante de la cuestión es esa conexión entre el idear, el explicar y el construir. El expresar y articular con palabras cuales son las intenciones es algo crítico no solamente para el artista, sino también para el arquitecto que proyecta.

“El hacer con la arquitectura levantada -describe A. Campo Baeza-, que aquellas ideas explicadas con estas palabras se pongan en pie, será la única prueba de que aquellas ideas son válidas y estas palabras verdaderas.”⁸²

Del mismo modo G. Junquera y E. Pérez Pita hablan de una arquitectura dialéctica e interrelacionada entre sí, donde diferentes capas que ellos llaman “esqueletos”, se yuxtaponen para configurar y “armar” un todo de diferentes estructuras, como si se tratara de un “organismo vivo”, el proyecto.

“Concretar el proyecto -explican Junquera y Pérez Pita - implica que previa o paralelamente construimos un sistema estructural portante. Construimos un sistema espacial. Construimos una estructura tecnológica donde alojar las instalaciones del edificio. Construimos una determinada estructura con la luz. Construimos una estructura funcional. Y también una estructura en el tiempo. Y con el tiempo histórico. Construimos una estructura de emociones plásticas. Construimos geometría. Construimos, alterándola, una estructura urbana o geográfica. Construimos un argumento cultural o uno poético. Construimos, en definitiva, con y un sistema de ideas e intenciones nunca alcanzables en su plena pureza.

Y firmemente creemos que el proyecto o la obra de arquitectura debe ser el resultado de esta yuxtaposición de construcciones, de esta sucesión de estratos que se mantienen en equilibrio”⁸³

Y dónde Campo Baeza lo apuntilla interconectando todos esos estratos que se aglutinan en proyecto;

“la perfecta imbricación de esas estructuras, de su interconexión bien ajustada, bien temperada, da como resultado; al fin, el organismo arquitectónico, la Forma

⁸² Alberto Campo Baeza, *La Idea Construida : La Arquitectura a La Luz de Las Palabras*, COAM (Madrid, 1996). p. 14

⁸³ Ibid., Campo Baeza, *La Idea Construida : La Arquitectura a La Luz de Las Palabras*. p. 133-134

*capaz de dar respuesta válida a todas las cuestiones planteadas por la Arquitectura*⁸⁴

Así, la conexión entre la idea que se plantea para el proyecto, el discurso utilizado y su plasmación real nos permite encontrar -en todas estas obras vistas que operan bajo el concepto de “la piel”-, ese *hilo de Ariadna* entre las intenciones, quizá nunca alcanzables en su plena pureza y la expresión definitiva del proyecto como “organismo vivo”, fruto de esa yuxtaposición de “esqueletos” que de alguna manera confrontamos con la naturaleza e incluso con el pasado encontrado bajo su piel.

De esta manera, los diferentes sistemas que convergen en el proyecto se unen formando un todo a base de encuentros -a veces inesperados y a veces provocados-, que acaban descubriéndonos una lectura del **contexto** como elemento principal de ideación del proyecto donde la “intención”, la “implicación” y el “contenido” *venturiano* conforman una *arquitectura de la complejidad* comprometida con el conjunto y ligado a un análisis perceptivo del lugar, del paisaje y del entorno, vinculado a lo artístico-sensitivo que nos abre la puerta a la aceptación de un nuevo “campo expandido” multicultural y a la vez transversal entre disciplinas en sus aproximaciones al proyecto en el paisaje que finalmente configuran esa capacidad de construir lugar dejando que la propia naturaleza mantenga su propio *êthos* -su carácter, su modo genuino de ser-, ligado a la vida, al sitio y a la técnica.⁸⁵

Entre Catedrales

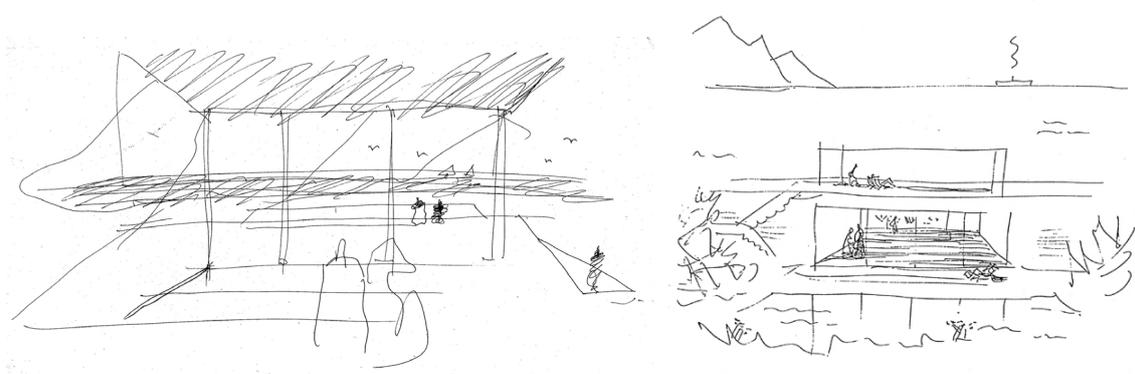


Fig. 4.44. Aq. Alberto Campo Baeza. “Entre Catedrales”, Boceto y croquis de proyecto (2006-2009). Cádiz, España. © A. Campo Baeza. Fuente: <https://www.campobaeza.com/es/between-cathedrals/>

Fig. 4.45. Aq. Alejandro de la Sota. Viviendas en Alcudia, boceto y croquis de proyecto (1984). Alcudia, Mallorca, España. © A. de la Sota, Fundación Alejandro de la Sota. Fuente: <http://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/232>

Sin duda alguna, la capacidad evocadora del “plano horizontal” que respiran los bocetos de A. Campo Baeza para el proyecto “entre Catedrales”, al incorporar el horizonte marino como elemento director del proyecto, nos remontan y remiten en cuanto a la forma y a su conceptualización a los croquis realizados por A. de la Sota para el proyecto no construido de las *viviendas de Alcudia*, donde el basamento de la casa (zona

⁸⁴ Ibid., Campo Baeza, *La Idea Construida : La Arquitectura a La Luz de Las Palabras*. p. 134

⁸⁵ Antonio Armesto, ‘ARQUITECTURA CONTRA NATURA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA CON RESPECTO A LA VIDA, EL SITIO Y LA TÉCNICA’, in *Foro Crítica : Arquitectura y Naturaleza.*, 2ª ed. (Alicante : Colegio de Arquitectos de Alicante, 2009), pp. 79–119 (pp. 90–91).

habitable), constituye una plataforma horizontal sobre la que divisar el horizonte marino. Sus croquis fascinan porque transmiten la agilidad de una mano que compone un agudo y certero ejercicio de imaginación creadora, no solo por la levedad, ligereza y delicadeza de sus trazos que dibujan y crean formas que posibilitan el proyecto y la vida que se entreteje entre en sus huecos, sino por ese horizonte casi intangible que hace las veces de telón de fondo de una arquitectura de límites inciertos que proyecta su mirada sobre el más allá, sobre el lejano mar, sobre las montañas... en definitiva sobre el paisaje, y que hoy se puede palpar con rotunda claridad en la plataforma horizontal *entre Catedrales*.

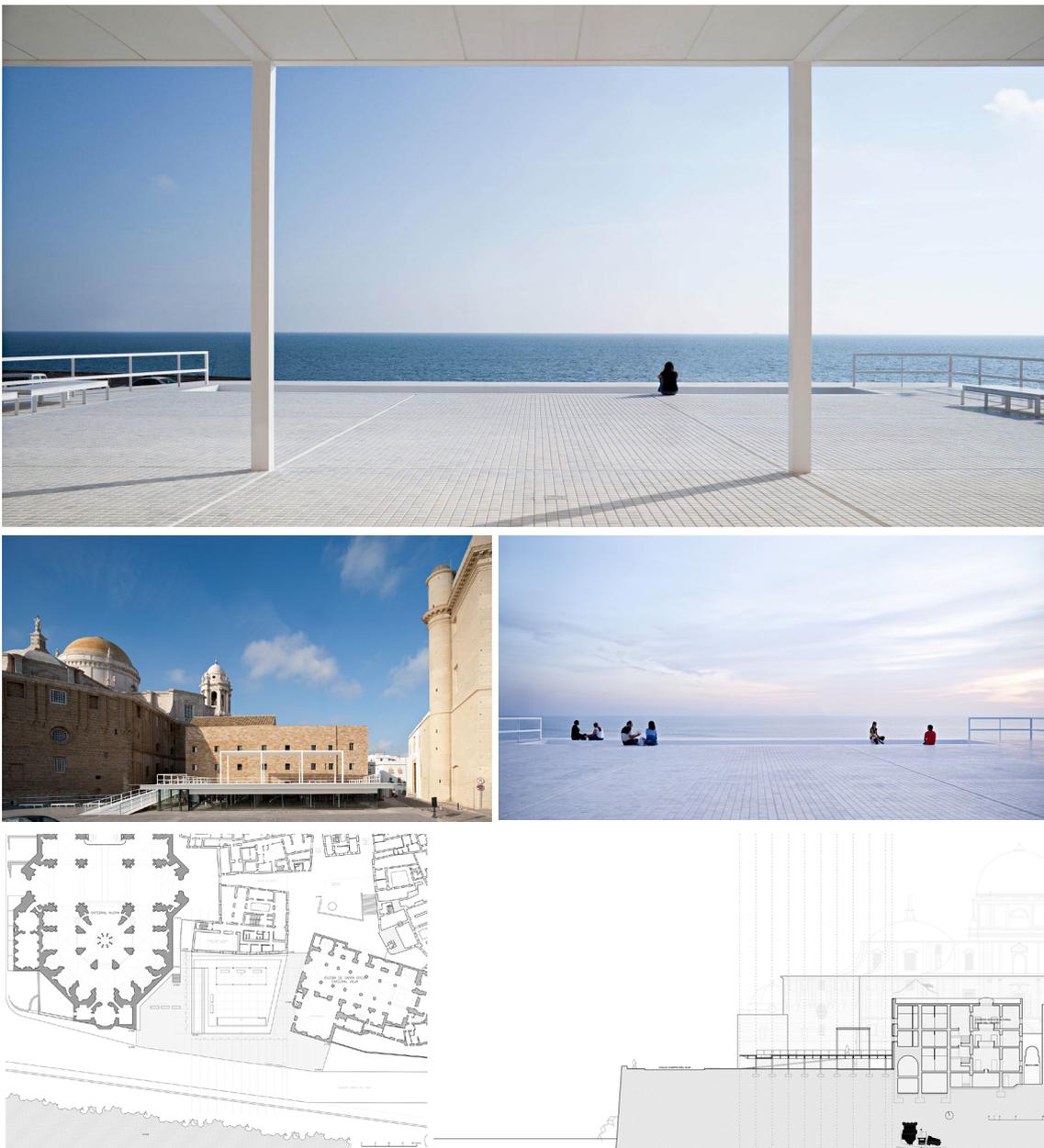


Fig. 4.46a, b, c. Aq. Alberto Campo Baeza / Ing. Estr. IDEEE. Proyecto "Entre Catedrales" (2009). Cádiz, España. © J. Callejas & A. Campo Baeza. Fuente: <https://www.campobaeza.com/es/between-cathedrals/>

Fig. 4.47a, b. Aq. Alberto Campo Baeza. Proyecto "Entre Catedrales" (2009). Plano de planta y sección. Cádiz, España. © A. Campo Baeza. Fuente: <https://www.campobaeza.com/es/between-cathedrals/>

La memoria del proyecto ya compone su intención;

El lugar;

“(...) «Entre Catedrales» trata de crear una pieza capaz de poner en valor el lugar más significativo de la historia de Cádiz, (...) el espacio vacío entre la Catedral Nueva y la Catedral Vieja, frente al mar.”

La utilidad;

“(…), cubrir y proteger la excavación arqueológica, además, querríamos que ese plano sirviera de base para un espacio de estancia público frente al mar, con una altura tal que la visión sea limpia...”

La idea, la memoria;

“(…) una blanca plataforma ligera, posada sobre la excavación, como de puntillas, a la que se accede por una rampa lateral (...), un umbráculo que nos proteja del sol y de la lluvia (...), todo pintado de blanco para acentuar su liviandad.

En la construcción de la base, la memoria de los barcos. En la del umbráculo, como si de un palio con varales se tratara, la memoria de un paso.

(…), una pieza (...), capaz de poner en valor ese lugar maravilloso, capaz de permanecer en la memoria de Cádiz.”⁸⁶

Y su descripción lo apuntilla si cabe aún más;

“Se nos pedía «cubrir una excavación arqueológica» y le dimos a la ciudad un espacio público. (...), algo más que tan solo una cubierta plana: (...), un plano horizontal, pavimentado con mármol blanco de Macael, con una rampa lateral (...), y con un palio blanco para dotarlo de un poco de sombra. Abrazada por las dos catedrales, la plataforma en alto (...), solo contemplamos el mar, (...). Como si de la cubierta de un barco se tratara, (...). El Océano Atlántico inmenso ante nosotros. Nada más y nada menos. Un plano que claramente pertenece al mundo tectónico.”⁸⁷

La ideación de este proyecto y su vínculo con el arte y los proyectos analizados a través del concepto de *“la piel”* tienen mucho que decir en las conclusiones de este capítulo. Asimismo, la vida en comunión con el arte y la naturaleza de nuestros ancestros parece querer ser rescatada de su olvido para reconectar de nuevo al ser humano con su entorno mediante este tipo de proyectos. Parece aspirar a restablecer esa conexión primigenia y sensible en íntima relación con el paisaje. Además, las estrategias procesuales se configuran como herramientas de comprensión de un contexto y ambiente determinado e ignorado durante tiempo, para volver a reconectar a artistas,

⁸⁶ Memoria del proyecto, en: Alberto Campo Baeza, ‘Entre Catedrales’, 2009
<<https://www.campobaeza.com/es/between-cathedrals/>>.

⁸⁷ Alberto Campo Baeza, *Alberto Campo Baeza : Textos Críticos*, ed. by Ediciones Asimétricas and DPA ETSAM UPM (Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM), 2017), p. 86.

arquitectos, ingenieros, urbanistas y paisajistas-, utilizando formas, elementos e instrumentos de aprehensión del entorno paisajístico en el que se realiza la obra.

S. Fehn lo entiende como un lenguaje en comunión directa con la naturaleza, que aspira a un diálogo directo con ella, en estrecha relación con la piel del terreno y su el horizonte en el que se inscriben sus proyectos. Donde la equivalencia entre “pasado” y “naturaleza” son dos cualidades idénticas con las que proyectar y trabajar para entablar una relación que ligue idea-concepto, lenguaje y proyecto en relación al paisaje, poniendo en evidencia el respeto y el diálogo que traba con ella.

De la misma manera, para J. Utzon, las plataformas aprehendidas de las construcciones mayas constituyen un mismo mecanismo conceptual con el que proyectar, dotando al lugar de cualidades y sensaciones vinculadas con el dominio visual sobre el paisaje inmediato y territorial. Así, sus plataformas se vinculan por un lado al suelo y por otro al horizonte hacia el que dirigir sus vistas vinculadas con el espacio proyectado, caracterizando de este modo la esencia de su arquitectura.

De esta manera, sus proyectos dirigen la mirada hacia el horizonte, albergando y haciendo partícipes a los usuarios del paisaje al que se vincula, proyectando una mirada sobre el horizonte marino, que establece yuxtaposiciones y a la vez tensión entre lo próximo y lo lejano, entre lo físico y lo etéreo, entre lo perceptivo y lo háptico, entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo aprendido y lo experimentado, en definitiva, entre el espacio liso y el espacio estriado que dirían F. Guattari y G. Deleuze y que vierte en el proceso creativo en cada uno de sus proyectos, buscando ese contacto pero a la vez esa confrontación -que diría S. Fehn- con la propia naturaleza para la configuración y caracterización del lugar y que vemos aquí de una manera palpable en el proyecto *entre Catedrales* encarnado en sus restos arqueológicos y en su mirada al horizonte.

Una respuesta única que dialoga con el lugar y el paisaje en el que se inserta y que artistas como R. Long, W. de Maria, C. Hasucha, Christo, Jeanne-Claude, M. Hoo Lee o A. Sánchez-Montañés comparten una misma visión sobre la condición nómada del artista y del arquitecto, como herramienta operativa de análisis, de reflexión y de aprehensión para entender el contexto paisajístico y posicionarse en él.

Así el viajero nómada -aquel que es capaz de “mirar” al paisaje ya sea artista, arquitecto, ingeniero o paisajista- se debate constantemente entre la tradición del lugar y la técnica que posibilitaran sus obras entre los exuberantes parajes y grandes logros del proceso creativo en la naturaleza, entre el lenguaje de la naturaleza y el de la creación humana, comprendiendo que se encuentra ineludiblemente abocados a forjar y perseguir un “*acuerdo positivo*” entre ambos mundos, como lo hicieron nuestros ancestros y que por su sensibilidad nos remiten a los trazados de las carreteras noruegas y a los miradores de Kleivodden, Trollstigen, Tverrfjellhytta o Sohlberg (fig. 54-62), buscando desvelar esas resonancias y conexiones de estos trayectos y plataformas-miradores para descubrirnos de nuevo esos paisajes casi mágicos que configuran lo esencial para conjugar de nuevo el lugar.

R. Venturi ya lo apuntaba al dirigir su mirada a conceptos como la *intención*, la *implicación* y el *contenido* asociados directamente al proyecto como elementos esenciales en una mirada atenta y sensible a la esencia del paisaje, para configurar el lugar, donde el proyectista / artista interactúa proponiendo un diálogo perceptible de lo insertado con lo existente, atento al contexto, “donde las condiciones del entorno darán al edificio la posibilidad de expresarse” dando sentido al proyecto integrándolo en su horizonte paisajístico, formulando una respuesta integradora al entorno proyectual y artístico en comunión con el paisaje.

Sin duda alguna, la mirada creativa y artística de todas estas obras configuradas en “*la piel*” de la tierra, se dirige más allá de estos horizontes, intentando divisar, atisbar y por fin desvelar y descubrir ante la luz en el propio horizonte paisajístico de sus viajes, esas ideas, lecturas y resonancias que se ocultan detrás de nuestro “*pasado*” y nuestra “*naturaleza*”. Lecturas que se sintetizan en conceptos que se aplican con pasión y fascinación en busca de lo esencial en sus proyectos, condensando y precipitando sobre sus ideas su actividad creativa que distingue sin duda alguna al genio y al artista en comunión con el paisaje para configurar de nuevo el *genius loci*.

4.9 Bibliografía:

- Andō, Tadao, 'The Communication of Ideas', in *GA Japan '94 : Tadao Ando, Hiroshi Hara, Itsuko Hasegawa...* (Tokyo: A.D.A. Edita, 1994)
- Armesto, Antonio, 'ARQUITECTURA CONTRA NATURA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA CON RESPECTO A LA VIDA, EL SITIO Y LA TÉCNICA', in *Foro Crítica : Arquitectura y Naturaleza.*, 2ª ed. (Alicante : Colegio de Arquitectos de Alicante, 2009), pp. 79–119
- Bégoïn, Stéphane, Pedro Lima, and Vincent Tardieu, *Prehistoric Astronomers* (USA: BONNE PIOCHE / ARTE France, 2009)
- Campo Baeza, Alberto, *Alberto Campo Baeza : Textos Críticos*, ed. by Ediciones Asimétricas and DPA ETSAM UPM (Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM), 2017)
- — —, 'Entre Catedrales', 2009 <<https://www.campobaeza.com/es/between-cathedrals/>>
- — —, *La Idea Construida : La Arquitectura a La Luz de Las Palabras*, COAM (Madrid, 1996)
- Careri, Francesco, *Walkscapes : El Andar Como Práctica Estética*, ed. by Gustavo Gili (Barcelona, 2002)
- Cortés, Juan Antonio, 'Más Allá Del Movimiento Moderno, Más Allá de Sendai (Toyo Ito y La Búsqueda de Una Nueva Arquitectura Orgánica).', *El Croquis*, 123 (2004), 16–43
- Deleuze, Gilles., and Félix. Guattari, *Mil Mesetas : Capitalismo y Esquizofrenia*, 12a ed. (Valencia: Pre-Textos, 2015)
- Dellora, Daryl, *Jørn Utzon : El Límite de Lo Posible (Video DVD, 2008)* (España, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008)
- During, Elie, Bernard. Blistène, and Yann. Chateigné, 'Un Teatro de La Operación. Entrevista de Elie During Con Alain Badiou', in *Un Teatro Sin Teatro*, 1ª (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA, 2007), p. 368
- Fehn, Sverre, *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997)
- Galofaro, Luca, 'Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo = art as an approach to contemporary landscape' (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), p. 189
- George Bull, 'Ridge and Furrow', *Landscape : The Journal of the Landscape Institute.*, Spring (2014), 26–29 <www.landscapeinstitute.org>
- Gleiniger, Andrea., and Georg. Vrachliotis, *Complexity : Design Strategy and World View* (Basel : Birkhäuser, 2008)
- Heidegger, Martin, and Jesus Adrián Escudero, *El Arte y El Espacio : Die Kunst Und Der Raum*, ed. by Herder Editorial (Barcelona, 2009)
- Ito, Toyo, 'Lecciones de La Mediateca de Sendai = The Lessons of Sendai Mediatheque', *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*, 231 (2001), 134–45
- — —, 'Tarzanes En El Bosque de Los Medios', *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, 1997, 121–42
- — —, 'The Communication of Ideas', in *GA Document : Japan'94* (Tokio, 1994), N° 39
- Ito, Toyo, Iñaki Abalos, and José María Torres Nadal, *Toyo Ito. Escritos* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000)

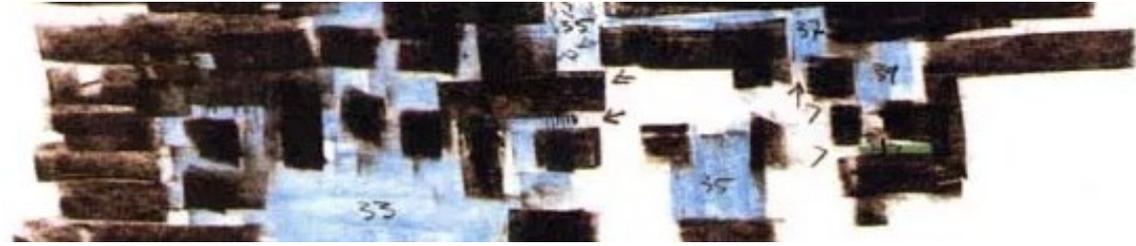
- Jègues-Wolkiewiez, Chantal, *L'ethnoastronomie, Nouvelle Appréhension de l'art Préhistorique : Comment l'art Paléolithique Révèle l'ordre Caché de l'univers*, 2nd edn (París (France): Cagnes-sur-Mer, 2015)
- Lavalou, Armelle, 'Entretien, Au Pays Des Lumières Horizontales.', *L'Architecture D'aujourd'hui (Revista)*, Junio (1993), 80–124
- Maderuelo, Javier., *La Idea de Espacio En La Arquitectura y El Arte Contemporáneos, 1960-1989*, ed. by Akal, 1st edn (Madrid, 2010)
- Maderuelo, Javier, *El Jardín Como Arte : Actas : Arte y Naturaleza*, ed. by Diputación Provincial de Huesca (Huesca, 1998)
- MADERUELO, Javier, 'Marcar, Ocupar, Tallar y Transformar El Territorio]', in *APHA (Revista)* (Lisboa: APHA – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2006), p. 13
- Maíllo Fernández, José Manuel, *Prehistoria III. Tras La Huella de Los Primeros Artistas.* (España: UNED, 2016) <<https://canal.uned.es/mmobj/index/id/47824.html>>
- Noguchi, Isamu, *Isamu Noguchi : A Sculptor's World* (New York: Harper & Row, 1968)
- Norberg-Schulz, Christian., *Nightlands : Nordic Building* (Cambridge Mass.;London: The MIT Press, 1996)
- Norberg-Schulz, Christian., and Gennaro. Postiglione, *Sverre Fehn : Opera Completa*, 1st edn (Milano: Electa architettura paperback, 1997)
- , *Sverre Fehn : Works, Projects, Writings, 1949-1996* (New York: Monacelli Press, 1997)
- Paz, Octavio, 'El Arquero, La Flecha y El Blanco', *Revista Vuelta*, 117 (1986)
- Per Olaf, Fjeld, and Sverre Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*, 1st ed. (New York: Monacelli Press, 2009)
- , *Sverre Fehn : The Thought of Construction* (New York: Rizzoli, 1983)
- Pérez, Sara, Daniel Villalobos, Darío Álvarez, and Iván Rincó Borrego, *Arquitectura y Paisaje: Carreteras Que Emocionan: Arquitectura y Paisaje En La Noruega Contemporánea.*, ed. by Universidad de Valladolid ; Real Embajada de Noruega en España (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017)
- Raquejo, Tonia, *Land Art*, 1st edn (Madrid: Nerea, 1998)
- Rincón Borrego, Iván Israel, 'Sverre Fehn: La Forma Natural de Construir' (ETSA, Universidad de Valladolid, 2010)
- , "'The Skin, the Cut, the Bandage". Legado y Crítica En Sverre Fehn.', in *Critic|all, I International Conference on Architectural Design & Criticism* (Madrid: ARKRIT Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica, 2014), p. 1113 <www.arkrit.es>
- Schulz-Dornburg, Julia., *Arte y Arquitectura : Nuevas Afinidades = Art and Architecture : New Affinities*, 1st edn (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, GG., 2000)
- Suzuki, Yuichi, and Toyo Ito, 'De Lo Ecléctico a La Fusión', *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, 2 (1997), 18–24 <<https://doi.org/1136-9647>>
- Taylor, Jennifer, 'Transferencia Intencional: Toyo Ito y La Tectónica Metafórica.', *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, 1997, 7–17 <<https://doi.org/1136-9647>>
- Torreblanca, Andrea, Arely Ramírez Moyao, Luigi Amara, and Pilar Carril, 'ENTRE LA IDEA Y EL ACTO', in *Primer Acto = First Act*, ed. by Museo Tamayo, 1ª ed (México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012), p. 213
- Utzon, Jørn, and Federico. Climent Guimerá, *Utzon Handmade* ([Palma de Mallorca]: Consejería de Vivienda y Obras Públicas / Colegio Oficial de Arquitectos de las

Islas Baleares, 2009)

Utzon, Jorn, and Moisés Puente, *Jorn Utzon : Conversaciones y Otros Escritos*
(Barcelona: Gustavo Gili, 2010)

Venturi, Robert, *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura* (Barcelona: Gustavo
Gili, 1978)

Wagstaff, Samuel, 'Talking with Tony Smith: "I View Art Something Vast"', *Artforum*.
(Revista), 1966, p. 58



Michael Heizer. *Double Negative* (1969-1970), Overton, Nevada. Fotografía Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. Foto cortesía de Virginia Dwan. /// Peter Zumthor. *Termas en Vals*. Suiza. 1994-97. El concepto utilizado por Zumthor para diseñar los baños y el spa, fue crear una estructura excavada en la roca en forma de cueva o cantera /// João Luís Carrilho da Graça. *Puente Peatonal sobre "Ribeira da Carpinteira"*. Covilha, Portugal (2009). Photo ©Fernando Guerra fg+sg /// Heatherwick Studio. *Zeitz Museum, MOCAA. Fase de derribo, vista aérea de los silos*. Ciudad del Cabo. Sudáfrica. Proyecto 2001-2017. Photo © Heatherwick Studio.

5. EL CORTE: HERRAMIENTA OPERATIVA EN EL ARTE, LA ARQUITECTURA Y LA OBRA CIVIL

"A las líneas preexistentes de diferentes orígenes que hacen evidentes las modificaciones sufridas por el terreno, la arquitectura superpone un corte claro, que distingue la naturaleza del artificio y declara la imposible reconciliación entre ellas en el momento en que transforma la primera en espectáculo para el segundo... La arquitectura denuncia la relación conflictiva que mantiene con la naturaleza, con la que convive sobre la base de los compromisos que la necesidad impone al construir."¹

Sverre Fehn

¹ Francesco Dal Co. Ensayo "Entre tierra y mar. la arquitectura de Sverre Fehn". Ver Christian. Norberg-Schulz and Gennaro. Postiglione, *Sverre Fehn : Works, Projects, Writings, 1949-1996* (New York: Monacelli Press, 1997). Op. Cit., p. 11

Para Sverre Fehn;

“el impulso del hombre es expresar, y cualquier forma de expresar encuentra, a su vez, los límites en la naturaleza.”²

En consecuencia, y tal y como expresó en alguna entrevista;

“el mundo intelectual se encuentra con el paisaje, y en ese duelo nace la belleza.”³

De este modo S. Fehn no entendía la naturaleza como una unidad de inspiración formal, sino como elemento que condicionaba las posibilidades de la idea inicial del proyecto, confrontándola con la naturaleza y determinando de esta manera las posibilidades de la arquitectura. Así pues, el mundo interior e intelectual del arquitecto determina la idea, la cual se enfrenta inexorablemente a la naturaleza, confrontándola, determinando sus posibilidades, y en consecuencia, es en esta encrucijada donde comienza a concretarse la arquitectura;

“... en este punto, debemos alejar el sentimentalismo; no hay que estropear el paisaje. Cuanto más precisos seamos, cuanto más feroz sea el duelo que se establezca, mayores serán tanto el acento puesto sobre la naturaleza como el impacto de la narración arquitectónica. La arquitectura no debe adular a la naturaleza; en los espléndidos jardines japoneses hay una brutalidad sin límites.”⁴

La configuración de la arquitectura, determinada a partir de la idea y tomada como concepto o metáfora que rige nuestros diseños, se ve configurada por la *confrontación* con la naturaleza, intentando crear siempre una cierta tensión entre la naturaleza y la intervención del proyecto, de este modo para Sverre Fehn, *“la arquitectura gana legibilidad y los arquitectos descubren la historia que tienen que contar.”⁵*

En el concurso para el museo Wasa en Estocolmo (1982), S. Fehn, utiliza el concepto “corte” como grieta, hendidura o vacío en el terreno, en donde el tiempo y la memoria nos remiten a un hecho histórico que nos relata el hundimiento del navío Wasa, considerado como una de las joyas de la flota Sueca del S.XVII, y hundido poco después de su botadura en 1628 en la bahía de Estocolmo. La propuesta de S. Fehn denominada “incisión”, nos remite a la idea de lugar, ofreciendo un nuevo espacio al barco, que permanece vivo, entre la memoria y la vida a través de una mirada donde la presencia del objeto nos remite al testimonio de otro tiempo, mientras recorremos el lugar “en torno a las cosas muertas”.

² Fjeld Per Olaf and Sverre Fehn, *Sverre Fehn : The Thought of Construction* (New York: Rizzoli, 1983). Op. Cit., p. 148

³ Sverre Fehn en una entrevista publicada en Skala, 1990. Ver; Norberg-Schulz and Postiglione. [1997]. Op. Cit., p. 286

⁴ Norberg-Schulz and Postiglione.[1997]. *Ibid.*

⁵ ‘Sverre Fehn’, *L’Architecture d’aujourd’hui*, 1993, p. 85. También en la Tesis Doctoral de; Borja López Coteló, ‘Sverre Fehn. Desde El Dibujo’ (A Coruña, 2013), pp. 216–20.

“En la profunda oscuridad de la tierra los objetos hablan. Ya en la superficie son traídos a la luz de la soledad. ¿Existe una soledad mayor que la de la momia egipcia expuesta en la nublosa Londres tumbada en el mundo sin sombras de la luz fluorescente? Todo lo robado las profundidades de la tierra anhela recuperar la magia de la historia. Los objetos pueden nacer de nuevo y encontrar su espacio en este nuevo contexto. El arquitecto, a fin de que los objetos puedan encontrar este espacio, debe residir en los objetos, así como las palabras viven en el alma del actor.”⁶

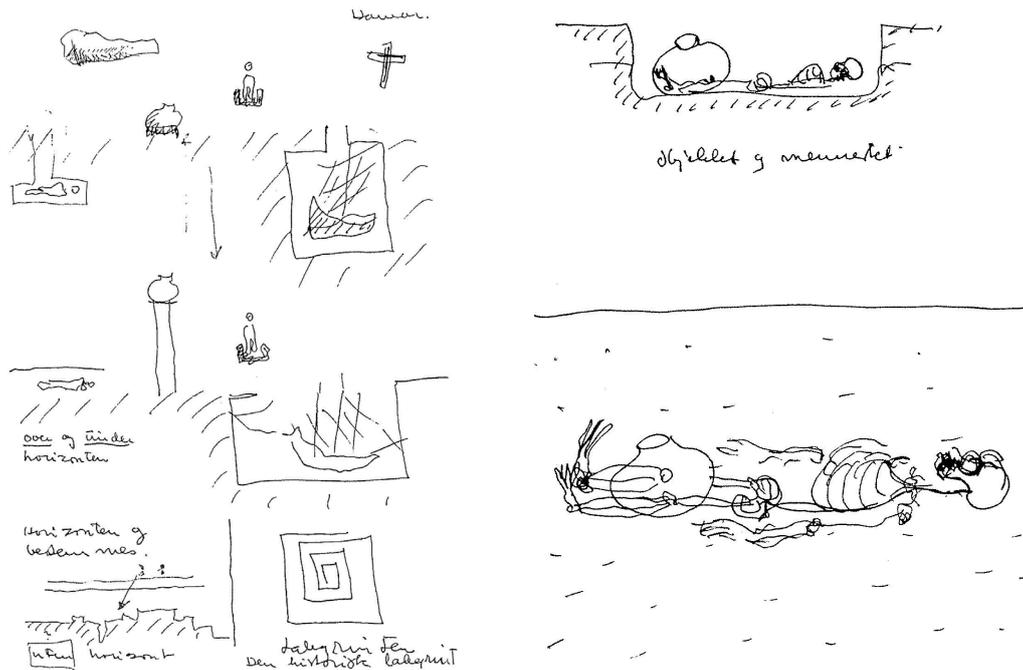


Fig. 5.01.⁷

Fig. 5.02.⁸

Para S. Fehn el lugar apropiado para el barco era el mar, y en consecuencia propone para el concurso “un corte en el terreno”, un museo enterrado bajo el nivel del mar, en el que sitúa el barco en el centro de la “escena” de un gran volumen iluminado cenitalmente por lucernarios. Una rampa, recorre perimetralmente el espacio a medida que desciende en vertical y alrededor del velero. Plantea un espacio expositivo a diferentes cotas, donde el recorrido forma parte indivisible del objeto que se expone.

⁶ Sverre Fehn, ‘The Dance Round Dead Things’ (Helsinki). En Marja-Riitta. Norri and Maija. Kärkkäinen, *Sverre Fehn: The Poetry of the Straight Line* (Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992).

⁷ Sverre Fehn, ‘Sverre Fehn : Above and below the Horizon.’, *A + U; Architectura and Urbanish*, 1999, p. 42. También en; Juan López de la Cruz and José Manuel López-Peláez, *El Dibujo Del Mundo* (Madrid: Lampreave, 2014), p. 124.

⁸ «El objeto y el hombre», 1992, Fjeld Per Olaf and Sverre Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*, 1st ed. (New York: Monacelli Press, 2009), p. 109. También en; Cruz and López-Peláez, p. 134. Ibid.

“se ha seccionado la superficie de la tierra y concebido espacios sin sombra. En mi proyecto para el museo Wasa, la embarcación y el escenario de la muerte de los hombres y sus objetos continúan su viaje bajo el horizonte.”⁹

“..., pasarelas y rampas de hormigón conducirán al visitante a través de los mástiles y el velamen, plegándose sobre sí mismas hasta desembarcar a los pies de la quilla del buque, pasando de la luz a la oscuridad, de lo más leve a lo más pesado, para ocupar el inquietante espacio de la nave hundida y recorrer así la memoria es naufragio a través del corte, hilo de Ariadna cifrado en el espacio arquitectónico que pele la mirada y el cuerpo hacia las profundidades.”¹⁰

De esta manera S. Fehn devuelve de forma simbólica al lugar al que pertenece, bajo las aguas del mar, lugar del que ha sido sustraído, hundiendo el museo a modo de trinchera en la Tierra.

⁹ Per Olaf and Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*. Op. Cit.

¹⁰ Iván Israel Rincón Borrego, “The Skin, the Cut, the Bandage”. Legado y Crítica En Sverre Fehn.’, in *Critic|all, I International Conference on Architectural Design & Criticism* (Madrid: ARKRIT Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica, 2014), p. 1113 <www.arkrit.es>. Op. Cit., p. 980

5.1 El corte y el Land Art

Como hemos visto los artistas del Land Art, estaban influidos por los antiguos monumentos prehistóricos como Stonehenge, Carnac, las líneas de Nazca, los túmulos creados por los Nativos Americanos, etc., todos ellos poseían una gran escala y dimensiones poco comunes a las esculturas exhibidas hasta ese momento por los museos. Michael Heizer experimentó estos paisajes prehistóricos desde su infancia de mano de su padre, visitando numerosos restos arqueológicos, y que a la postre le servirían para proyectar en sus obras escultóricas en el desierto una íntima conexión con el pasado. Se especializó en realizar grandes “cortes” en la superficie del desierto, que con el paso del tiempo, estaban destinadas a desaparecer por la propia acción climatológica y erosiva del propio ambiente sumada al paso del tiempo, asumiendo ya de antemano el carácter efímero de sus obras. Consciente de ello explicaba;

“a medida que lo físico se deteriora, prolifera lo abstracto, intercambiando puntos de vista”¹¹

M. Heizer indaga en sus primeras obras en el poder transformador de la naturaleza. Considera la tierra como el material con más potencial porque es el origen de toda materialidad. Sus obras reflejan un lenguaje que deja patente el diálogo permanente con el paisaje en el que se inscriben sus obras a través de un vocabulario en donde queda patente la destreza en el manejo en las propiedades físicas de la tierra; densidad, volumen, masa, conjugados con la escala, la forma, el vacío, y todo ello en un entorno paisajístico donde el horizonte (al igual que en la arquitectura de Sverre Fehn), siempre está presente en las obras del artista.

Sus primeros “cortes” o excavaciones transforman el territorio del desierto para crear obras carentes de materialidad, como refleja en la serie *Nine Nevada Depressions*, previas a la exposición “Earthworks” de 1968. El artista crea una relación entre el tiempo, espacio, lleno y vacío en relación directa con el horizonte paisajístico como límite de la obra, (reflejado claramente en las fotografías que posteriormente expone). Las formas excavadas en la superficie del lecho seco del lago en el desierto de nevada desaparecerán lentamente con el paso del tiempo conforme sean reclamadas y abandonadas a los poderes atmosféricos, donde el poder transformador de la naturaleza condiciona y caracteriza a la propia obra; “El tiempo se pone en relación con la escala humana, que parece minúscula en proporción con la inmensidad de la naturaleza.”¹² Por esto M. Heizer, es consciente de la rapidez con la que la naturaleza se apropiará de la obra. Su principal interés se centra en la transformación y el deterioro gradual a través del tiempo como proceso natural en el que el medio (lago y desierto), acabarán borrando las huellas de su intervención en el paisaje. Los rectángulos, los bucles, y las zanjas, serán fotografiados durante varios años para documentar fotográficamente su disolución.

¹¹ Michael Heizer, ‘Artforum’, *Diciembre* (New York, 1969), pp. 32–39.

¹² Francisca Pérez Barber, ‘ARTE - URBANISMO - MEDIO AMBIENTE EN LA COMUNIDAD VALENCIANA.’ (Universidad Miguel Hernández, 2008), p. 173.



Fig. 5.03. Michael Heizer. Michael Heizer. Rift (fisura). Serie; Nine Nevada depressions, n.1, 1968. Línea quebrada, zanja o excavación en el lecho seco del lecho de un lago Jean Dry, en el desierto de Nevada.

Fig. 5.04. Michael Heizer. Isolated Mass, Circumflex. Serie; Nine Nevada depressions, nº 9. Massacre Lake, Nevada. 1968. Zanja en forma de lazo o bucle curvo y excavado en la tierra. Dicho bucle separa el círculo interior del resto del paisaje. En esta obra se realiza un desplazamiento de 1'5 t. tierras del lecho del lago seco, sus dimensiones son de 366 x 36 x 3 m, y situada en Massacre Dry Lake, Nevada.

Fig. 5.05. Michael Heizer. Dissipate. Serie; Nine Nevada Depressions nº 8, Black Rock Desert en Nevada. 1968 M. Heizer excava una serie de rectángulos en la superficie seca del lecho de un lago, colocando distintas piezas de madera en su interior, estas zanjas rectangulares son de 365 x 30,5 x 30,5 cms que ocupan un área de unos 14 x 15 m. La colocación de estos rectángulos es un proceso aleatorio, se basa en un patrón obtenido mediante el lanzamiento de una serie de cerillas sobre un trozo de papel.

Posteriormente, en 1969, Michael Heizer continuó realizando excavaciones, zanjas y “cortes” en el suelo del desierto de Nevada, dando un paso más allá y experimentando así con el espacio vacío generado, su relación con la masa extraída del suelo y el lugar natural. Un ejemplo es su obra; *"Displaced/Replaced Mass"*, (1969). En esta obra, el artista, vació un espacio rectangular de terreno, en el que posteriormente situaría en su interior una roca de grandes dimensiones que trasladó desde High Sierra (California), rememorando así a los antiguos monumentos prehistóricos como el conjunto megalítico de *Stonehenge*, el menhir de *Champ-Dolent* en la Bretaña Francesa, los *Moais* de la isla de Pascua, o incluso el Coloso de Memmon en Egipto, gigantescas masas de piedras que ha sido extraídas del terreno para posteriormente volver a ser emplazadas e instaladas en paisajes carentes de ellas, y que nos remiten a procesos propios de la Ingeniería Civil.



Fig. 5.06a. Michael Heizer. Displaced/Replaced Mass 1:1, 1969. Foto; [MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura]

Fig. 5.06b. Michael Heizer. Displaced/Replaced Mass 1:1, 1969. Germano Celant, Michael Heizer, Milan, Fondazione Prada, 1997, p.163.



Fig. 5.07. Iglesia Bieta Ghiorghis (Iglesia de San Jorge). Valle de Lalibela. Etiopía, XIII d.C.

Bieta Ghiorghis, diseñada en forma cuadrada de unos 25 m de lado y una altura de 12 m. Para poder construirla bajo tierra, fue necesario picar sobre roca basáltica unos 3400 m³, preparando así el terreno preciso donde posteriormente se colocaba la Iglesia. Actualmente, Bieta Ghiorghis es la Iglesia Ortodoxa Etíope que mejor se ha conservado hasta nuestros tiempos. El conjunto de las iglesias de Lalibela está dividido en dos grupos y comunicados entre sí gracias a túneles, pasadizos y trincheras.

Fig. 5.08. Templo de Kailasa en Ellora. India, VIII d.C.

El complejo religioso dedicado a Shiva, un dios hindú, incluye un santuario, con habitaciones interiores también talladas en una ladera del monte, y simbolizando el monte Kailasa, morada del dios Shiva en el Himalaya.

Fig. 5.09. Budas gigantes del valle de Bamiyan, Afganistán. siglo V-VI d. C.

Pero en un sentido más estricto, y debido a esa correlación lleno-vacío que utiliza el artista, estas obras también nos remiten a algunas arquitecturas excavadas en la roca, como la iglesia Bieta Ghiorghis (Iglesia de San Jorge), construida por los cristianos coptos y situada dentro del conjunto de iglesias del Valle de Lalibela (Etiopía, XIII d.C.) con planta de cruz griega, cuyo volumen podría asimilarse a un cubo de 12 m de lado excavado en su mayor parte bajo el nivel del terreno y esculpido directamente sobre la roca volcánica. También podríamos hacer referencia aquí al templo de Kailasa en Ellora (India, VIII d.C.), al santuario de Al Khazneh, en el enclave arqueológico de Petra del reino Nabateo, en Jordania, (siglo I a. C), o los dos budas excavados en la roca del Valle de Bamiyán en Afganistan, (siglo V-VI d. C).¹³

Todas estas “esculturas”, fueron configuradas a base de conformar el vacío, pues sus artesanos escavaron en la roca hasta dar forma a un vacío que dejaba en su interior una construcción monolítica, que posteriormente excavaban para hacerla funcional al destino para la cual se había ideado. Paralelamente a estas “arquitecturas” excavadas en la roca, las esculturas de M. Heizer, dejan patente que es posible construir con el vacío, es decir transformar la idea funcional del sólido-masa de la escultura tradicional, por el vacío-espacio, para experimentarlo como “sustancia material”.

“Las obras "paisaje" de Heizer y Chillida, pueden referirse a estas originales construcciones porque presentan el vacío y la materia como partes necesarias de una misma unidad que está estrechamente vinculada con el lugar natural. La unidad lleno-vacío que aparece en todas estas obras presenta a la contemplación los aspectos correlativos del ser que el logos sólo puede concebir cuando una forzosamente términos opuestos, llámense "vacuidad-plenitud", "vida-muerte" o "instante-eternidad". Los vacíos de sus obras nos desvelan ese algo "otro", correlativo al mundo material, que se resiste a ser concebido por la lógica; hacen

¹³ Gilles A. Tiberghien, *LAND ART*, ed. by Editions CARRÉ, 2nd edn (Lyon, France, 2012), pp. 65–67.

Donde, Gilles A. Tiberghien relaciona visualmente el buda excavado en la roca del valle de Bamiyan, en Afganistán, con *Displaced / Replaced Mass* de M. Heizer.

presente el espíritu de un modo análogo a cómo lo debieron presentar, en la prehistoria, las piedras alzadas y los monumentos megalíticos.”¹⁴

Las obras de M. Heizer al igual que las vistas en diferentes culturas y sociedades, transitan a través del “corte” por esta dualidad lleno-vacío, positivo-negativo, etc., y por tanto nada nuevo a descubrir. Son creaciones, que nos representan de forma visible y palpable una recreación de un pasado reflejado en la obra del presente; que nos hablan de culturas pretéritas que siempre han estado aquí, y que nos “desvelan ese algo”, esa “sustancia material” incluida en el “todo” Gestáltico que unifica la obra con el contexto.

Double Negative, fue otra de las grandes y geniales obras realizadas por M. Heizer entre 1969-70, en la meseta del río Virgin, cerca de Overton, Nevada. Obra, que refleja claramente la idea de “corte” de sverre Fehn, asociada a un lenguaje rico en connotaciones ya vistas y empleadas previamente en los proyectos de arquitectura e ingeniería.

Su forma final, consiste en una línea de corte en el terreno en dirección norte-sur, a modo de gigantesca zanja, de 412 x 15,2 x 9,1 metros aproximadamente, excavada entre el límite de la coronación de la meseta y el inicio de las cárcavas erosionadas por la acción del agua en el terreno, y en cuyos extremos hay dos trincheras que penetran en las capas geológicas del terreno de la meseta desértica compuesto por riolita y arenisca. Mueve en total unas 17.500 m³ que corresponden a unos 44.500 T.¹⁵ el terreno excavado de las dos trincheras norte-sur se va terraplenando sobre el barranco, dejando abierto un enorme corte prismático en el terreno que puede recorrerse desde el interior, a la vez que es visible a vista de pájaro como se muestran en las fotografías.

Esta obra lineal, más propia de la ingeniería civil, (y no precisamente por su precisión, tamaño y su geometría, o porque se emplee maquinaria pesada para su realización), está compuesta por dos trincheras excavadas en el terreno con sus correspondientes terraplenados sobre el barranco, no llegándose a tocar, aunque si permitiendo una continuidad visual entre las dos partes de la obra, pero la vez muestra una discontinuidad en el propio recorrido interior de la misma del observador que la experimenta, dado que el barranco se abre paso impidiendo que las dos partes terraplenadas se lleguen a tocarse. Su centro geométrico queda pues, en medio del barranco y suspendido en el aire, como un punto imaginario e inaccesible.

La propia obra debido en parte a su gran dimensión, demanda una experimentación y una contemplación del espacio generado a través del recorrido de la misma.

¹⁴ Manuel De Prada Pérez de Azpeitia, ‘Componer Con Vacío. Notas Sobre La Configuración Del Vacío En El Arte y La Arquitectura.’, in *Cuaderno de Notas.*, ed. by ETSAM Departamento de Composición Arquitectónica, 2003, pp. 57–84 (p. 65).

¹⁵ Los datos de geometría, y volumen están extraídos de; José Manuel Álvarez-Campana Gallo, *Revisión de Las Dimensiones de La Escultura Monumental Double Negative (1969-70)*, *Earthwork de Referencia Del Patrimonio de Land Art Norteamericano En El Desierto*, VIII C Ongreso Internacional Sobre Patrimonio Geol Ógico y Minero (Mieres, Asturias, España, 2007).



Fig. 5.10a, b. Michael Heizer. *Double Negative* (1969-1970), Overton, Nevada. Fotografía por Sam Wagstaff, 1970. El Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles, 2005. © J. Paul Getty Trust.

Fig.5.10c Michael Heizer. *Double Negative* (1969-1970), Overton, Nevada. Fotografía Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. Foto cortesía de Virginia Dwan.

Lleno-vacío, positivo-negativo, adición-sustracción, simetría, superposición, linealidad, duplicación, forma parte aquí, de un lenguaje cuyo vocabulario contribuye a la unidad formal del conjunto de la obra. Incluso algunos, críticos como el arquitecto Javier Maderuelo, van mucho más allá, y hablan en esta obra, de la pérdida del centro de la propia escultura dado que es un punto “suspendido en el vacío” y no accesible en la propia obra;

“... este punto central, suspendido en el vacío, no lo podemos ocupar con nuestro cuerpo, por lo tanto, no podemos experimentar la obra desde su centro contemplando a un lado y a otro los desmontes que forman la obra...”

Double Negative, declara la excentricidad de la posición que ocupamos respecto a nuestros centros físicos y psicológicos, ya que tenemos que mirar al otro lado del barranco para ver, como a través de un espejo, el espacio que ocupa. La extensión territorial del propio barranco tiene que incorporarse al recinto formado por la obra.”¹⁶

¹⁶ Javier Maderuelo, *El Espacio Raptado : Interferencias Entre Arquitectura y Escultura* (Madrid: Mondadori España, 1990), p. 64.

5.2 *Arquitectura y obra civil; idea, corte y concepto*

Resulta curioso comprobar que del mismo modo conceptual con el que opera el Land Art a través del “corte” en el territorio con sus desplazamientos de masas, a través de un lenguaje sencillo de lleno-vacío, lo vemos reflejado también de una forma muy visual en obras arquitectónicas relativamente recientes y que han comenzado a configurarse de forma análoga a como lo hicieron las obras artísticas anteriormente citadas. A modo de referencia, nos podrían servir la *Casa en Oxnard* de Steven Holl, y los *Baños Termales de Vals*, de Peter Zumthor.

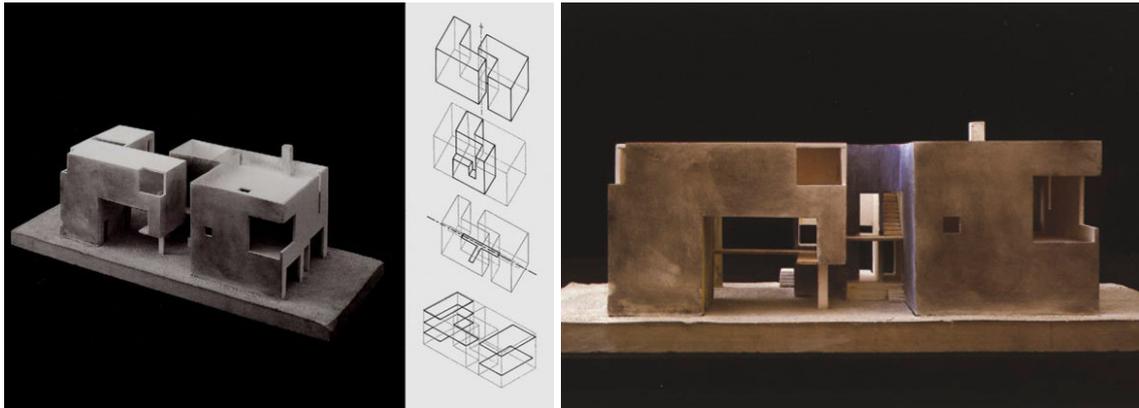


Fig. 5.11a,b. Steven Holl. *Casa en Oxnard*, California, EE.UU., 1988. Maqueta y croquis de operaciones de desplazamiento del volumen prismático, generando vacíos y llenos en la forma final. © EICroquis, Steven Holl 1986-96. n° 78. Madrid 1996. pp.58-61

La *casa Oxnard*, de **Steven Holl**, es una de las obras de mayor valor conceptual dentro de su carrera profesional. La luz y el espacio como elementos configuradores del “corte” entre los dos volúmenes, fueron las ideas generadoras del mismo. La configuración del edificio se basa en la macla de dos volúmenes atados por un espacio central de comunicación generando un vacío a cielo abierto y separando de esta manera el volumen de noche y el volumen de día en dos cuerpos distintos entrecruzados en forma de L, maclándose entre sí, y expresando la dualidad de noche y día, la unión entre los opuestos mediante un vacío que a través de la luz genera un espacio de unión tectónica entre los dos volúmenes.

Otro edificio interesante de analizar aquí en relación al “corte” y al contexto como elementos configuradores del proyecto en relación al contexto, es el pétreo edificio de los *Baños Termales en Vals*, de **Peter Zumthor**, pudiéndose interpretar como hemos visto anteriormente, como una aproximación a un ideal de unidad mediante la ordenación, disposición y configuración del vacío a partir de un contexto que incorpora a la obra desde la idea inicial.

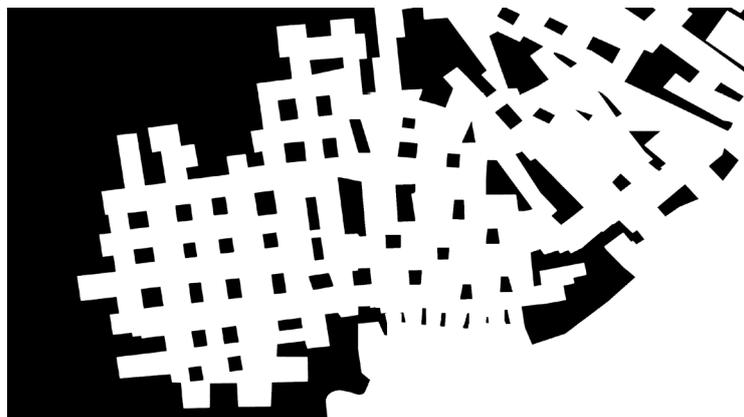




Fig. 5.12a, b. Cava Arcari, Zovencedo. Italia. Levantamiento de planos interiores de la Cava para la intervención arquitectónica en la misma, de David Chipperfield Architects, © Arquitectura viva 2018 nº 20. pp.28-31. Fuente; <https://davidchipperfield.com/>

La Cava Arcari, cantera de piedra excavada en la roca y situada en las colinas próximas a Vicenza, que proporcionó durante siglos la pietra bianca con la que se construyeron las famosas villas de A. Palladio nos recuerda de alguna manera al concepto utilizado por P. Zumthor para el diseño inicial los Baños Termales de Vals. Su “laberinto” geométrico desarrollado en planta durante siglos de extracción han dado como resultado unos espacios que nos recuerda y seduce con la fuerza del contraste entre pares de contrarios, en un lenguaje de intenso vocabulario; sólidos-vacíos, luz-oscuridad, verticalidad-horizontalidad, regularidad-irregularidad, y que hoy vemos en el boceto conceptual para los baños Termales conformado por sus tres materiales básicos, Piedra de gneis, vacío y agua.

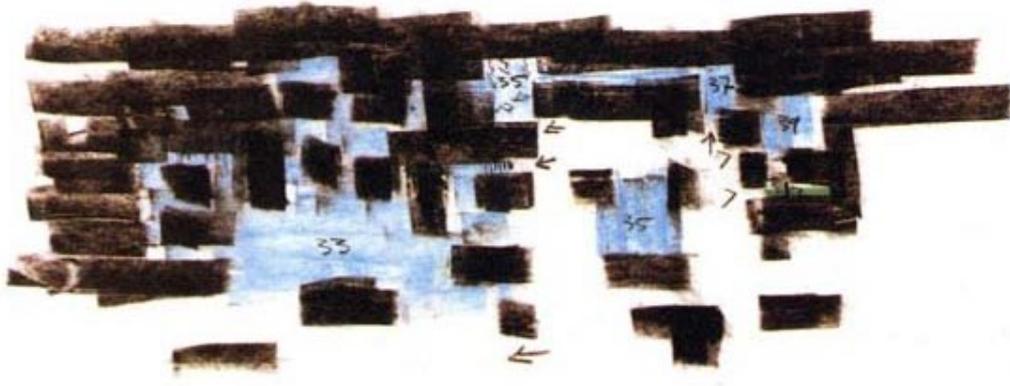


Fig. 5.13. Peter Zumthor. Terme di Vals. Suiza. 1994-97. El concepto utilizado por Zumthor para diseñar los baños y el spa, fue crear una estructura excavada en la roca en forma de cueva o cantera. Inspirado por el contexto natural del entorno. La sala de baños fue ubicada bajo la cubierta natural del terreno, de hierba, podríamos decir que simula una roca horadada, en la ladera, en definitiva, de trata de construir con piedra, dentro de la montaña. Las Terme di Vals se construyen a partir de losas gneis extraídas de una cantera local cercana valle arriba. Esta piedra se convirtió en la inspiración para desarrollar su diseño, tratada como elemento configurador y primordial del edificio.

La idea tal y como nos cuenta P. Zumthor parte de experiencias y sensaciones primarias de contacto con el agua la piedra tal y como se encuentran en la naturaleza, y del baño en sus aspectos lúdicos e íntimos;

“John Cage contó en una de sus conferencias que él no es un compositor que escucha la música en su mente y entonces la escribe. Él tiene otra forma de hacer las cosas. Él ensaya conceptos y estructuras y entonces tiene que tocarlas para ver cómo suenan. Cuando leí

esto recordé cómo recientemente habíamos desarrollado en mi estudio un proyecto para unos baños termales en las montañas, no formándonos imágenes preliminares del edificio en nuestras mentes y adaptándolas a continuación al encargo, sino esforzándonos por responder preguntas básicas que surgían de la localización del lugar dado, del objeto del proyecto y de los materiales de construcción —montaña, roca, agua— que en principio no tenían contenido visual en términos de arquitectura existente.”¹⁷

“(…) Había emoción por la naturaleza mística de un mundo de piedra en el interior de la montaña, por la oscuridad y la luz, por la reflexión de la luz sobre el agua, por la difusión de la luz a través del aire saturado de vapor, por los diferentes sonidos que el agua produce en la piedra que la rodea, por la piedra caliente y la piel desnuda, por el ritual del baño.”¹⁸

Toda la montaña es un inmenso manantial y el agua discurre valle abajo entre las piedras y cae por las laderas. Sin embargo, P. Zumthor propicia que el encuentro con el agua se haga en “*un mundo de piedra en el interior de la montaña*”, de este modo se organizan en una sola experiencia los tres elementos de cuya interacción con el cuerpo surge el proyecto: un “*corte*” en la montaña propicia el vacío interior en el que la piedra, el agua y la luz se mezclan para configurar el proyecto. La excavación se hace mediante el vaciado de grandes bloques ortogonales, de forma similar a como se haría en una cantera, de manera que el propio edificio se encaja de forma natural y lógica en el vacío generado en la montaña. El mismo P. Zumthor nos lo explica;

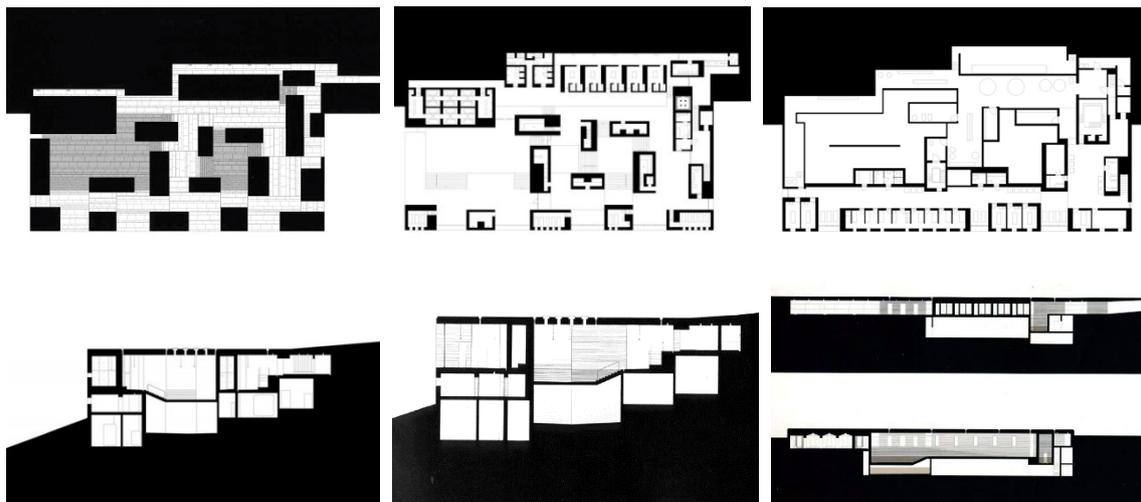


Fig. 5.14a,b,c. Peter Zumthor. Termas en Vals. Suiza. /// Nivel superior. Estructura de bloques del nivel de baño con diseño de pavimento /// Planta superior, Acceso y baños /// Planta Inferior, nivel terapia.

Fig. 5.15a,b,c. Peter Zumthor. Termas en Vals. Suiza. /// Sección Transversal F /// Sección Transversal G /// Sección Transversal Longitudinal A, por túnel de comunicación /// Sección Transversal Longitudinal B, por escalera-rampa.

“Desde el principio -nos relata P. Zumthor- fuimos conscientes de la naturaleza mística de un mundo de piedra en el interior de la montaña, de la luz y la oscuridad, del reflejo de la luz sobre el agua, de la difusión de la luz a través del vapor, de los diferentes sonidos del agua sobre la piedra, de la piedra cálida y la piel desnuda, del ritual del baño (...) del tacto de la piedra.

¹⁷ Peter. Zumthor, *Pensar La Arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), p. 29.

¹⁸ Peter Zumthor and Yoshida Nobuyuki, *Peter Zumthor.*, ed. by Nobuyuki Yoshida (Tokyo : A+U Pub. Co., 1998), p. 138.

La idea de tallar un enorme monolito y llenarlo de cuevas, zonas excavadas y ranuras para usos diversos también ayudó a definir una estrategia para perforar la masa situada en la parte superior del edificio, para dejar paso a la luz. A los grandes bloques de la planta les corresponde un entramado de fisuras en el techo, de manera que uno de los lados de cada bloque queda bañado en luz cenital (...) La luz natural se filtra a través de las estrechas aberturas existentes entre las losas del techo.

El edificio -continúa P. Zumthor-, establece una particular relación con el paisaje alpino, con su fuerza natural, con su sustancia geológica y su impresionante topografía (...) Montaña, piedra, agua; construir en la piedra, construir con la piedra, construir en la montaña: nuestros intentos de dar a esta cadena de palabras una interpretación arquitectónica, de trasladar a la arquitectura su significado y su sexualidad, guiaron nuestro diseño del edificio y le fueron dando forma paso a paso.

Un espacio interior continuo, como una caverna geométrica, serpentea a través de la estructura de grandes bloques de piedra del edificio, creciendo en tamaño a medida que se va alejando de las estrechas cavernas situadas en el lado de la montaña y se va aproximando a la luz de la parte frontal (...), El mundo exterior penetra a través de grandes huecos y se funde con el sistema excavado de cavernas. El edificio en su conjunto se asemeja a una gran roca porosa (...) Capa sobre capa de gneis de Vals, extraído de una cantera situada a mil metros valle arriba, transportado hasta el lugar de construcción y colocado de nuevo en la misma ladera...”¹⁹

Tras esta descripción del edificio intuyo que para P. Zumthor, cuestiones como el “corte” en sus procesos de diseño mediante operaciones como; “tallar” o “excavar” el terreno, están más vinculadas con el uso del material, con las luces y las sombras, con la textura de los materiales y con otros aspectos como la densidad, la atmósfera del espacio o la cantidad de materia, que con la mera configuración y diseño del espacio. Parece como si las operaciones formales de composición realizadas van encauzadas a diseñar con sencillez una determinada atmósfera, un lugar de características propias vinculadas con el lugar y el contexto de los propios materiales, en definitiva, un diálogo capaz de insinuar y aludir a emociones y sensaciones muy vinculadas con la tierra, algo que por otro lado nos recuerda a las obras de M. Heizer.

El propio P. Zumthor, nos habla en sus escritos de atmósferas, del cuerpo de la arquitectura, de la consonancia de los materiales, del sonido del espacio, de la temperatura del espacio, de las cosas que se encuentra a su alrededor, del sosiego, de la seducción, de la tensión entre el interior y el exterior, de la proximidad y la distancia, del tamaño, la masa y el peso de las cosas, de la luz sobre los cuerpos, de la arquitectura como entorno, y de la coherencia sobre el hacer y el producir arquitectónico, para llegar a que la forma lograda que sea capaz de conmover, características sensoriales que él vincula con el cuerpo de la arquitectura;

¹⁹ Peter Zumthor, ‘Termas En Valls, Suiza, 1994-97’, in *El Croquis 88-89 : Mundos = Worlds* (Madrid: El Croquis, 1998), p. 325 (pp. 268–87) <<http://www.elcroquis.es>>.

“La presencia material de las cosas propias de una obra de arquitectura, de la estructura. Estamos sentados aquí, en este granero, con esta fila de vigas que, a su vez, están recubiertas por esto o lo otro... Este tipo de cosas producen un efecto sensorial en mí. En ellas encuentro el primer y más grande secreto de la arquitectura: reunir cosas y materiales del mundo para que, unidos, creen en este espacio. Para mí se trata de algo así como una anatomía (...) así entiendo yo la arquitectura y así intento pensar en ella; como masa corpórea, como membrana, como en material, como recubrimiento, tela, terciopelo, seda... Todo lo que me rodea. ¡El cuerpo! No la idea de cuerpo, ¡sino el cuerpo! Un cuerpo que me puede tocar.”²⁰

La relación de tamaño entre las piezas y el vacío generado por ellas, la oscuridad de las piezas en donde la luz llega filtrada, frente a la claridad del volumen principal, el contraste entre la textura vertical y la horizontalidad formal, la pronunciada pendiente del terreno frente a la rotundidad formal de la construcción, y la voluntad de generar vacíos en dicha forma a través del movimiento y desplazamiento de elementos macizos, hacen que el proyecto de las Termas de Valls se lea con vocabulario de opuestos, como una composición abstracta de luces, formas y materiales que dan lugar a la configuración del espacio.

Parece en definitiva como si P. Zumthor, a través de su arquitectura, quisiera encontrar una manera de establecer vínculos entre la presencia y la memoria, entre el proceso de mirar y proyectar en el lugar, en definitiva, entre lo tangible y lo intangible. Algo por otra parte que toma de artistas del arte povera como Josep Beuys y que le inducía a la reflexión;

“Lo que me impresiona es el empleo preciso y sensorial del material que hay en esas obras de arte, ese empleo del material parece enraizado es el saber ancestral del hombre y libera al mismo tiempo aquello que constituye propiamente la esencia de sus materiales, carente de cualquier significación culturalmente mediatizada”²¹

P. Zumthor, intenta utilizar de forma similar los materiales, donde en el contexto arquitectónico de esos u otros *“materiales pueden adquirir cualidades poéticas si generan relaciones formales y de sentido en el propio objeto”*, si se logra ese significado del material en el proyecto, eso significa que los materiales pueden adquirir una dimensión artística evocando ciertas resonancias del propio lugar que finalmente dan brillo a la arquitectura.

²⁰ Peter Zumthor, *Atmósferas : Entornos Arquitectónicos - Las Cosas a Mi Alrededor* (Barcelona: G. Gili, 2006), p. 23. del libro que recoge una conferencia impartida por el P. Zumthor en junio de 2003 en el palacio de Wendlinghausen. En ella, el autor reflexiona sobre los ambientes que se crean en los edificios y sus entornos, y ofrecen una atmósfera que les acompaña en el desarrollo de sus vidas. Sus reflexiones relatan esa conexión entre los edificios que plantea y su relación con el entorno.

²¹ Peter. Zumthor, Op. Cit. p. 10.

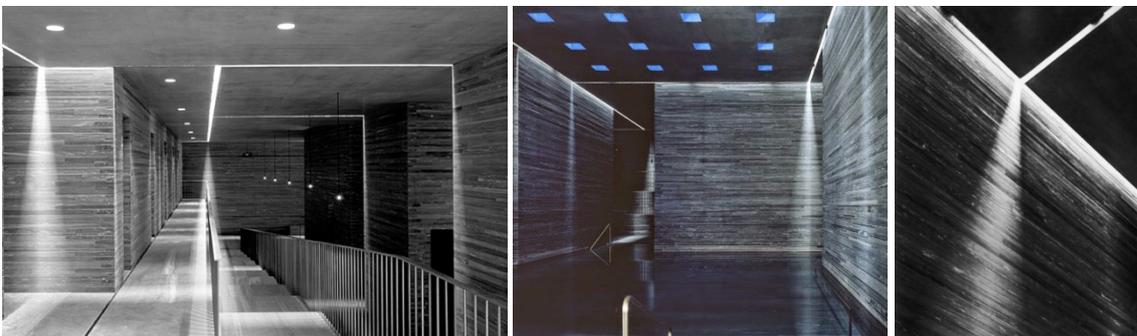


Fig. 5.16a, b, c, d. Peter Zumthor. Termas en Vals. Suiza. 1994-97 /// Fachada principal (este) y Fachada lateral (norte) /// Acceso e imágenes del interior de las Termas de Vals, con detalles de las diferentes ranuras de luz entre los bloques de lajas de piedras.

Evidencia y plasma dicha sensibilidad a través de la combinación de los materiales, y la atmosfera que generan en el conjunto del edificio, expresando la idea del proyecto a través de la construcción, prestando importancia a cada detalle y cada material con el que trabaja, e involucrando a cada profesional que forma parte en el desarrollo del proyecto, mostrándonos que la sensibilidad mostrada en la concepción del proyecto, se expresa por sí misma en la atmósfera final generada en el espacio interior y exterior del edificio, mostrando al arquitecto, ingeniero como maestro de obra y a la obra de arte como artesanía;

“La construcción es el arte de configurar un todo con sentido a partir de muchas particularidades. Los edificios son testimonios de la capacidad humana de construir cosas concretas. Para mí, el núcleo propio de toda tarea arquitectónica reside en el acto de construir, pues es aquí, cuando se levantan y se ensamblan los materiales concretos, donde la arquitectura pesada se convierte en parte del mundo real.

Siento respeto por el arte del ensamblaje, por las actitudes de los constructores, artesanos e ingenieros. Me impresiona ese saber sobre la producción de cosas que sirve de base a sus capacidades y por ello intento proyectar edificios que harán

justicia a dicho saber y que sean también merecedores de plantear un desafío a esas actitudes.”²²

Finalmente, su arquitectura nos seduce con la fuerza del opuesto, con su pericia en el manejo de los opuestos, con un lenguaje articulado y penetrante, pero sobre todo, con una arquitectura que nos obliga a transitar en el recuerdo, nos lleva a experimentar de nuevo emociones ya vividas, de experiencias que tienen que ver con lo que cada edificio quiere ser. P. Zumthor nos desvela a través de sus escritos una arquitectura basada en la abstracción de imágenes de su niñez;

“Cuando me pongo a pensar en arquitectura -nos relata P. Zumthor-, emergen en mí determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo como arquitecto; contienen el saber que, con el paso del tiempo, he podido adquirir sobre la arquitectura. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella. Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara, que agarraba cuando entraba en el jardín de mi tía (...) Recuerdo el ruido que hacían los guijarros bajo mis pies, el suave brillo de aquella madera de roble en la escalera, siempre bien fregada, y todavía retengo en mis oídos como la pesada puerta de la calle se cerraba tras de mí, y recorro el sombrío pasillo y entro en la cocina, el único espacio de la casa realmente luminoso (...)

Recuerdos de este género, contienen las vivencias arquitectónicas de más hondas raíces que me han sido dadas a conocer, y constituyen los cimientos de los estados de ánimo y las imágenes arquitectónicas que trato de sondear mi trabajo como arquitecto.

Cuando me pongo proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido en viejos casi olvidado recuerdos, intento preguntarme: que exactitud tenía en realidad la creación de aquella situación arquitectónica; qué significó entonces para mí, y en qué podría servirme de ayuda volver a evocar aquella rica atmósfera que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas, donde todo tiene su lugar y su forma justa.”²³

De la misma manera nos sigue dando pistas sobre su forma de componer y crear la arquitectura en otro de sus escritos para la revista A+U, en el capítulo; “Componer con espacio”, número dedicado de forma íntegra a la obra de P. Zumthor;

“Con esta idea en la mente comienzo a esbozar los primeros planos y secciones de mi proyecto. Dibujo diagramas espaciales y volúmenes simples. Intento visualizarlos como cuerpos precisos en el espacio, y siento que es importante que yo perciba exactamente cómo estos cuerpos definen y separan el espacio interior

²² Peter. Zumthor, *Ibid.*, p. 11.

²³ Peter. Zumthor, *Ibid.*, Cap. "Una Intuición de las cosas" (1988), En busca de la arquitectura perdida. pp. 9-10.

del espacio que los rodea, o si contienen una parte del continuum espacial infinito como si fueran vasijas.

Los edificios que emocionan siempre comunican un sentimiento intenso de su calidad espacial. Abraza el misterioso vacío al que llamamos espacio y de una forma especial, lo hacen vibrar.”²⁴

Como hemos visto para P. Zumthor el proyecto de las Termas de Vals, es una apasionante armonía entre conceptos opuestos, una sinfonía abstracta entre los elementos que configuran el espacio; la luz, la forma y los materiales que conforman el proyecto, consiguiendo de esta manera vincular la memoria de su niñez con las atmósferas que recrea, más que de la interpretación en sí misma. Dicho de otra manera, parece obvio que este proyecto nos retrotrae más al mundo interior de la memoria de Zumthor, al universo de las sensaciones fijadas en su persona a lo largo de su vida, que al campo de la comprensión o de una “posición teórica” de la arquitectura, tantas veces innecesaria.

Pero para P. Zumthor objetivar el proceso de mirar, le sirve no solo para componer su propia arquitectura, sino para indagar en sus vivencias y descubrir en sus recuerdos una manera de crear vínculos entre la presencia y la memoria, entre lo tangible y lo intangible, que desemboca en un lenguaje de intenso vocabulario que nos seduce con la fuerza del contraste entre pares de contrarios. Para él proyectar es una categoría de pensamiento, donde el vacío, la materia y la luz, son una de sus experiencias vividas y traducidas a dimensiones arquitectónicas, una transformación de su mundo en una abstracción que vuelca sobre el espacio arquitectónico, donde al final lo que cuenta es el talento para traducir todas esas vivencias en un lenguaje efectivo, para después desplegar ese lenguaje en la creación de un edificio con vida.

Negando así una mera ilustración de una posición teórica creada de forma artificial, una perspectiva apriorística que lo único que hacen es establecer cortinas de humo retóricas sobre los objetos críticos, describiendo los rasgos superficiales del “traje a medida” de moda en ese momento, y alejándose de la anatomía fundamental de la arquitectura donde reside la esencia perene.

Para William J. R. Curtis, (crítico de arquitectura y arte), la buena arquitectura como la de P. Zumthor, nace del hombre y no de su retórica, cada proyecto desarrolla su propia presencia, sus propias ideas arquitectónicas subyacentes, su propio orden, un valor perdurable en el tiempo con implicaciones ocultas y que abre la mente a nuevas experiencias del arte;

“La arquitectura se comunica en silencio, a través de sus propios medios; en realidad, afecta a todos los sentidos mientras que invoca también dominios invisibles. Como con la personalidad humana, la primera impresión establece un «aura», un cierto carácter, pero las profundidades de la obra de arte son gradualmente reveladas a lo largo del tiempo. Con tiempo, también, los conflictos y los usos inesperados de un edificio empiezan evidenciarse. Ningún plano o

²⁴ Zumthor and Nobuyuki. Op. Cit.

fotografía puede suplantar esta experiencia directa de las formas, de los espacios, los materiales, la luz, la secuencia, el ritmo, etc.; y aun así, estas otras clases de documentación pueden en ocasiones mejorar la propia lectura de la obra. Con todo, el principal argumento para la reflexión procede de la experiencia de la cosa misma.”²⁵

Así como las obras de M. Heizer, Walter de Maria, y de otros artistas del Land Art, se han interesado por la inmediatez de la experiencia en sus obras pasando de un estado al opuesto, en ciertas arquitecturas como las Termas de Valls, la experiencia de la materialidad de las lajas de *roca de gneis*, en el espacio arquitectónico a menudo se traduce en inmaterialidad. Paul Valéry sugería que *“a veces uno tiene que mentir para decir la verdad”*, pues efectivamente muchas veces en el arte, tanto en la escultura, como en la arquitectura vista, *la levedad es muchas veces la mejor manera para explorar su opuesto, el peso.*

“Hay una especie de presencia adusta en algunas de las mejores obras recientes que exploran simultáneamente la ambigüedad, la densidad, la translucidez del material y el orden extremo a extremo de una silenciosa abstracción. Estoy pensando en edificios como los “geológicos” Baños en Vals de Peter Zumthor en los Alpes suizos (1997), con sus Lajas de piedra y sus tiras de luz, sombra y agua (...). En estos casos la “materialidad” se convierte en una especie de mecanismo de descarga para las libres asociaciones de la imaginación.”²⁶

²⁵ William J. R. Curtis, ‘Lo Único y Lo Universal: Una Perspectiva de Historiador Sobre Arquitectura Reciente’, in *El Croquis 88-89 : Mundos = Worlds* (Madrid: El Croquis, 1998), p. 325 (pp. 4–20).

²⁶ William J. R. Curtis, *Ibid.*, p. 16.

5.3 Eduardo Chillida y Tindaya; Arte, ingeniería, arquitectura y lugar

Maestro de la escultura en el paisaje a base de esculpir el vacío, el proyecto de Tindaya tiene un origen poético al partir de un verso de *Jorge Guillén*;

“Lo profundo es el aire”

«Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
 La realidad me inventa,
 Soy su leyenda. ¡Salve!»

Jorge Guillén

Después de una visita al Museo del Prado, y estando ya en el hotel Ritz, al poeta francés *Jean Cocteau*, y a *Salvador Dalí*, les preguntaron varios periodistas qué salvarían del Museo del Prado en caso de incendio. J. Cocteau, respondió que hubiera salvado “*el fuego*”, y mirando todos los periodistas hacia Salvador Dalí, como pidiéndole una réplica, respondió en tono surrealista; “*el aire, y específicamente; el aire contenido en las Meninas de Velázquez*”, entendiendo el aire como elemento protagonista de la pintura de Velázquez.²⁷ Parece una burda ocurrencia, pero en realidad S. Dalí ya tenía la respuesta meditada. S. Dalí simplemente intentaba dejar constancia de que Velázquez era el primer pintor moderno, plasmando al mismo tiempo en su respuesta esa aspiración de la naturaleza hacia el “*vacío*” como configurador del espacio. Realmente lo más valioso con que nos podemos encontrar en el Museo del Prado, es para S. Dalí, “*el aire de las Meninas*”, eso sí, entendiendo ese aire como representación pictórica del vacío, del espacio generado en la obra. Un juego volumétrico en el que los espacios vacíos adquieren una importancia absoluta, y aunque en ocasiones queden ocultos, son la verdadera esencia de la obra, a pesar de que como ocurre con la música, el valor intangible del vacío no se pueda contemplar, aunque sí sentir, del mismo modo que ocurre en la naturaleza.



Fig. 5.17a,b. Eduardo Chillida Juantegui. *Lo profundo es el aire, C/ Cadenas de San Gregorio. Valladolid. 1982.*

²⁷ Joaquín Soler Serrano, *Salvador Dalí En 'A Fondo' (1977)* Joaquín Soler Serrano *Entrevista Al Pintor de Figueras.* (España) <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-salvador-dali-programa-fondo-1977/388736/>>.

Si lo más valioso de las Meninas es el aire, lo que hizo E. Chillida -para homenajear a Jorge Guillén fue apresarlo entre sus paredes de acero, roca o mármol ese aire, ese vacío al que Dalí tan acertadamente llamó "el aire de las Meninas". Así se alza silenciosa. Lo profundo es el aire, una escultura homenaje a Jorge Guillén, en Valladolid. Es una y otra vez el vacío recluido, atrapado en el espacio hueco entre los tentáculos de acero, donde E. Chillida supo confinar, exactamente eso: el vacío, lo profundo, ese aire tan característico del verso de Jorge Guillén, del cuadro de Velázquez, que posteriormente E. Chillida intentaría plasmar no sin cierta frustración en el proyecto escultórico para la montaña de Tindaya.

5.4 **Proyecto Monumental Montaña de Tindaya en Fuerteventura. Integración del límite y del horizonte paisajístico como definición de lugar.**

“Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia (...)”

El gran espacio creado dentro de ella no sería visible desde fuera, pero los hombres que penetraran en su corazón verían la luz del Sol, de la Luna, dentro de una montaña volcada al mar, y al horizonte, inalcanzable, necesario, inexistente...

Quizá la utopía no pueda ser nunca realidad. Quizá otros lo consigan en otro lugar. O quizá la escultura, ese espacio amplio y profundo, accesible a la luz del Sol y de la Luna, lugar de encuentro de los hombres, pueda llegar al corazón de la montaña sagrada de Tindaya.”²⁸

El Proyecto escultórico para la montaña de Tindaya de E. Chillida en Fuerteventura, es uno de los ejemplos más destacables desde el punto de vista de la estereotomía de la piedra en la escultura monumental. Proyecto sin precedentes, donde la imbricación con el mundo de la Ingeniería Civil y la Arquitectura es prácticamente total, ya que para desarrollar el proyecto técnico se necesitó implicar a todo un equipo multidisciplinar con técnicos del mundo de la arquitectura, del paisajismo, de la geología, geotecnia, minería, ingeniería civil y medioambiental, telemetría, sismología, vulcanología, modelación numérica, gestión de riesgos etc., y donde participaron ingenierías tan importantes a nivel mundial como IBERINSA, OVE ARUP, Scott Wilson Piesold, etc. Todos ellos coordinados por el equipo del Ingeniero Civil, de **José A. Fernández-Ordóñez** y que posteriormente continuaría la labor su hijo **Lorenzo Fernández-Ordoñez**.

Más allá de explicar todo el estudio técnico del proyecto llevado a cabo para el desarrollo del proyecto de ejecución, y de sus diferentes fases,²⁹ me interesa llevar la discusión del proyecto de Chillida para la montaña de Tindaya, a un terreno más conceptual y ligado a los elementos que configuran el paisaje y que determinan en gran medida nuestra mirada o nuestra forma de mirar el entorno que nos rodea, ligados a un lenguaje muy vinculado no sólo con el Land Art, sino también y tal como vamos viendo, afín con las respuestas que va dando la arquitectura y la Ingeniería en sus intervenciones en el territorio a través de nuestra forma de mirar y percibir el paisaje.

²⁸ Chillida, Eduardo. En: “Proyecto Monumental Montaña Tindaya”, declaración de Eduardo Chillida enviada a la prensa el 27 julio de 1996.

https://elpais.com/cultura/2011/01/18/actualidad/1295305215_850215.html

²⁹ Elena Anaya Díaz and others, *Arquitectura e Ingeniería*, 1st edn (Madrid: Fundación COAM, 2007), pp. 123–35. Lorenzo Fernández-Ordoñez, nos describe en el libro todo el proceso seguido en el Estudio Técnico para determinar la viabilidad del Proyecto para la montaña de Tindaya.

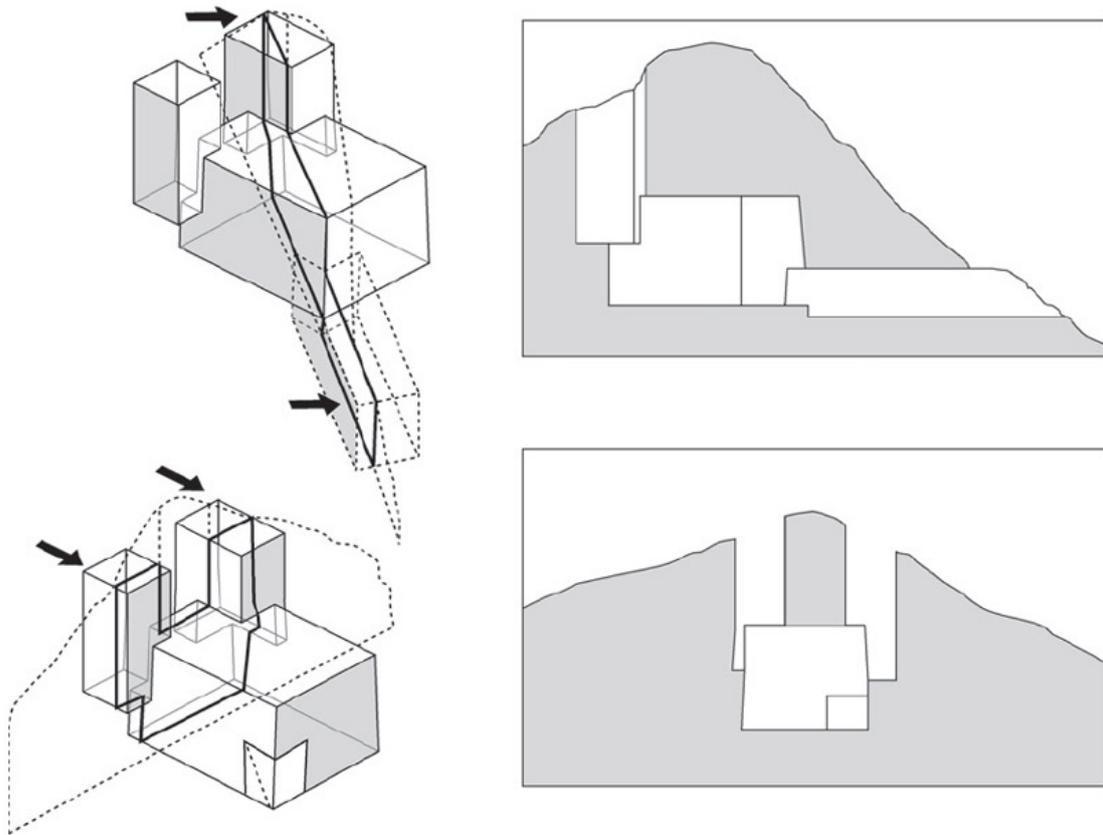


Fig. 5.18a, b, c, d. Eduardo Chillida. Proyecto Monumental Montaña de Tindaya en Fuerteventura, 1994. Plano esquemático del proyecto, Arup Engineering.

Los antecedentes o referencias para la montaña de Tindaya de E. Chillida, como vamos viendo en el presente capítulo guardan una relación directa con las arquitecturas excavadas en el paisaje rocoso, de diferentes emplazamientos, ya sea en el valle de Göreme, o en las chimeneas de las hadas del valle de Zelve, todas ellas en Cappadocia de Turquía, en la Iglesia Bieta Ghiorghis (Iglesia de San Jorge), en el Valle de Lalibela, Etiopía, o bien el Templo de Kailasa en Ellora, la India. Todas ellas se configuran a través de la excavación de la roca, en donde el vacío interior liberado, configura un espacio, donde la luz se convierte en un bien muy preciado. Dicha luz es percibida de forma muy localizada e intensa, a través del hueco, provocando con ello la alteración nuestra percepción de los espacios interiores.

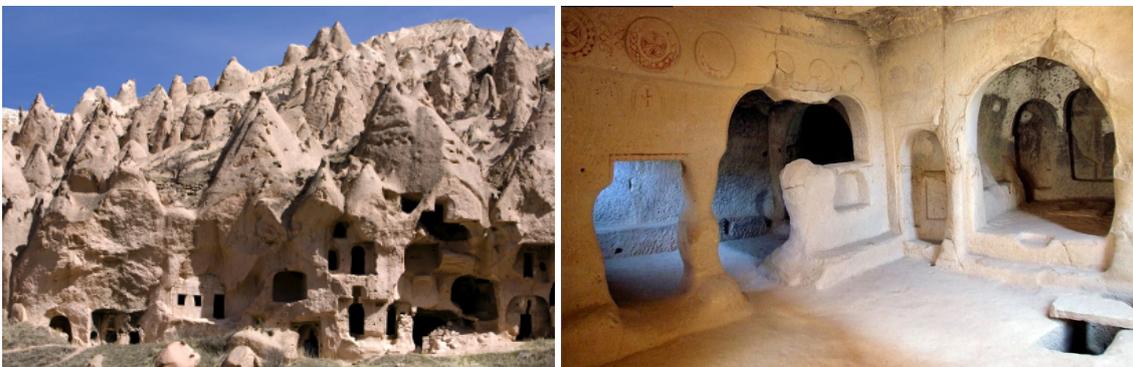


Fig. 5.19a, b. Parque Nacional de Göreme, Nevsehir, La Cappadocia, Turquía, cuenta con más de 350 iglesias excavadas en la roca y decoradas, principalmente, con frescos en la propia piedra. /// Valle de Zelve, Cappadocia, Turquía, Üzümlü kilise (iglesia de Raisin) /// Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1985

Con algunas obras o proyectos del Land Art, como el *Roden Cráter* de James Turrell, ocurre algo parecido. El propio artista trabaja con y sobre la luz, haciendo de ella su seña de identidad y plasmando en esta obra sus reflexiones sobre lo inmaterial al abrir en las entrañas de la tierra un punto de enlace con el cielo, con el universo. Él mismo define su trabajo de la siguiente manera;

*“Mi trabajo es sobre el espacio y la luz que habita en él. Se trata de cómo se puede hacer frente a ese espacio y materializarlo. Se trata de tu visión, como el pensamiento sin palabras que proviene de mirar hacia el fuego”.*³⁰

Con estas premisas y principios estéticos, J. Turrell, busca incansablemente durante un tiempo alguna elevación o cerro en el que se pudiese situar al espectador en el centro desde la cual observar la inmensidad del desierto circundante; *“un lugar que tuviese las cualidades perceptivas de un espacio infinito”*. Así un tiempo después -en 1974-, encuentra *Roden Crater* y empieza a transformar este volcán inactivo en una obra de arte. De esta manera, empieza su proyecto más ambicioso, llevado a cabo en el volcán *Roden*, al noreste de la ciudad de Flagstaff, en Arizona. Él mismo decía que lo modelaba *“para alterar la percepción del tamaño y la forma del cielo. Se podría decir que tengo la pirámide construida, sólo tengo que introducir las estancias”*³¹. En él, J. Turrell ha ido creando, a lo largo de los años, su propio paisaje desde el interior del volcán, escavando una extensa red de túneles, y pequeñas cámaras abovedadas con sus óculos abiertos al cielo, donde la relación del lugar con el espacio y la luz es de suma importancia, adquiriendo la obra así la función de observatorio, de mirador celestial.

La obra indaga en la luz, usado como material, aunque no solo este elemento es importante para él, también trabaja aquí con los límites, los bordes, la importancia del horizonte, del espacio, y el cómo y dónde situar y orientar la obra, para provocar diferentes eventos celestes y visuales que persiguen una experiencia y un cambio natural en la apariencia del cielo del desierto. Así con estos elementos *Roden Cráter* se configura como un observatorio *site-specific* para ver y experimentar fenómenos celestes, lunares y solares.

Por otro lado, el cráter está situado en lo que fue territorio de los *indios Hopi*, una cultura que consideraba al ser humano como parte integral del universo y por tanto, próxima al discurrir de la naturaleza asociada a sus ciclos (nacimiento, vida, muerte), de ahí, que J. Turrell tenga en cuenta estas particularidades a la hora de proyectar y orientar la obra, donde el borde se ha alterado para que coincida hacia los equinoccios y solsticios (elemento que ya hemos visto en otras obras del land Art como; *Sun Tunnels, 1973-76 de Nancy Holt*), teniendo en cuenta además, la alineación del eje de la Tierra, con la estrella Vega. Desde los túneles y las cámaras elípticas abovedadas y escavadas en el interior del cráter, se pueden observar los ciclos solares y lunares, ver capturada la luz de los astros y un fragmento de la bóveda celeste.

El carácter natural del volcán, y la sensibilidad del propio artista, hacen que la obra se integre en el paisaje, pero los elementos con los que J. Turrell juega en la propia obra

³⁰ Georges Didi-Huberman, *El Hombre Que Andaba En El Color* (Madrid: Abada, 2014).

³¹ James Turrell, 'LA FISICIDAD DE LA LUZ', *Circo. Boletín Técnico*, 117 (2004), 10 (p. 10).

como el recorrido, los espacios y la luz, ordenan el espacio de la forma escultórica. A la luz utilizada como material, se le une el aspecto físico y su atención a las relaciones específicas de espacios interiores y exteriores. “La gran ambición de Turrell es revelarnos las extraordinarias propiedades físicas y simbólicas de la luz, uno de los lugares comunes de nuestras vidas, intentando crear un ambiente de éxtasis”³²

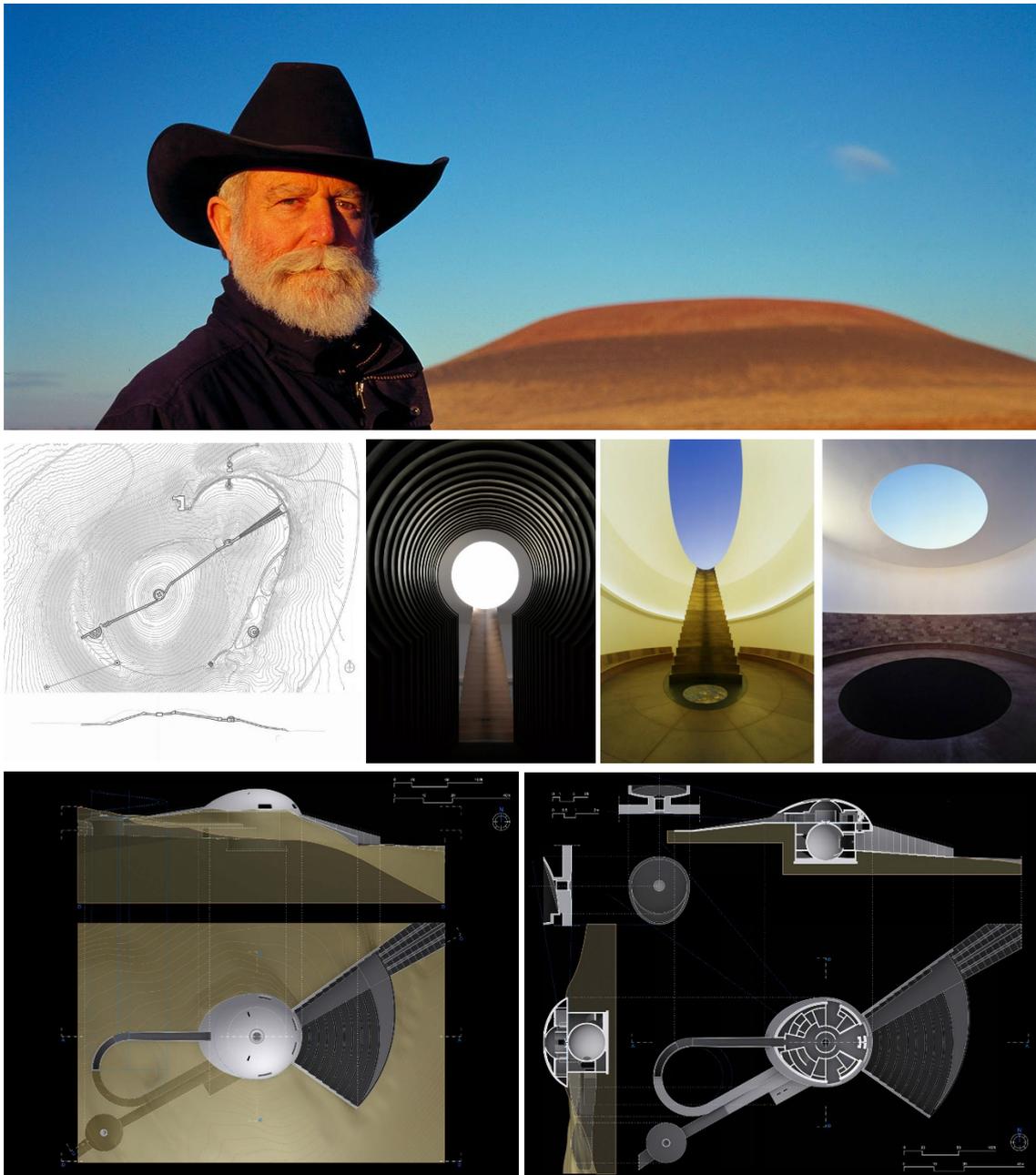


Fig. 5.20a, b, c, d, e, f, g. James Turrell. (1943), Pasadena, California, EEUU /// Roden Crater. Flagstaff, Arizona 1979 /// Plano de Emplazamiento y situación /// Alpha (east) Tunnel /// East Portal /// Crater's eye /// Fularole Space /// © www.jamesturrell.com

Pero quizá la referencia más palpable hacia el proyecto para la montaña de Tindaya sea la pieza de alabastro *Mendi Hutz I*, (*Montaña vacía* en Euskera), E. Chillida dota al vacío que vive en el interior de sus formas como un elemento generador de espacio, que no anula ni compete con la materia, sino que la impregna de coherencia al fusionar los dos

³² Maderuelo, pp. 191–92.

elementos. Por otro lado, la investigación realizada en diferentes obras con modelos a escala, como *el elogio del horizonte* o *el monumento a la tolerancia*, le permiten palpar el tamaño de la obra en relación con la escala humana, poniendo en relación directa las propias dimensiones en relación al hombre, para sorprenderlo, acogerlo o incluso sobrecogerlo. El uso del hormigón en la obra de E. Chillida, vino de la mano del ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez con quien colaboró a partir de 1972 en diferentes obras, y fue quién finalmente colaboraría con él en el desarrollo del proyecto técnico de Tindaya.



Fig. 5.21a. Eduardo Chillida. Mendi Huts I, 1984, alabastro 55 x 52 x 54,6 cm

Fig. 5.22b, c. Eduardo Chillida. Elogio del Horizonte, Gijón, maqueta en acero /// Proceso de construcción de la obra.

El proyecto de E. Chillida para la montaña de Tindaya, consiste en una gran cámara central de unos 50 metros de lado aproximadamente, y un volumen prácticamente cúbico, ya que no está formado por ángulos rectos en los encuentros de sus planos. La cámara central posee dos tipos de embocaduras una horizontal de entrada orientada hacia el oeste, aprovechando una cantera y un camino existente de la propia montaña que dará acceso a la obra, y situada a un nivel inferior al de la cámara central, para no entorpecer las vistas, de tal manera que la línea del horizonte con su perspectiva fijada en el horizonte marino se incorpore a la escultura y sea visible desde dicha cámara central a través de su embocadura de acceso. El mar, otro elemento que para E. Chillida, introduce permanentemente un horizonte cambiante e imprevisible; *“...estoy conectado con la mar como un discípulo con su maestro. La mar está siempre viniendo, viniendo con una fuerte insistencia, luchando. Siempre nunca es diferente pero nunca siempre igual. ¿Por qué la mar está siempre viniendo?”*³³

Las otras dos embocaduras verticales, que sirven para iluminar la sala central, se encajan en las esquinas superiores y opuestas a la de la entrada, una orientada al sur y la otra hacia el norte, y son de unos 25 metros de altura. La embocadura de la luna orientada al norte busca la luz más fría, mientras que la embocadura del sol, en el lado sur, va buscando una luz más cálida. Las dos aberturas cenitales, asoman a la superficie de la montaña a ras de suelo, en las laderas norte y este de la propia montaña. La luz captada por las embocaduras verticales, inciden directamente en la escultura, cualificando el espacio central interior, cambiando con las condiciones atmosféricas, donde la luz captada, manifiesta en todo momento una atmosfera diferente del espacio.

³³ Laurence Boulting, *Chillida* (España: Waveband Film Productions y WDR Köln, Coproducción de RMArts Euskal Telebista., 2010).

También se observa en esta obra, y tal y como hemos apuntado anteriormente, que la barrera entre escultura, ingeniería, y en este caso, podríamos pensar también en la arquitectura, no está tan clara. El proyecto necesita de una componente técnica tan importante que el propio diseño de la obra sobrepasa el acto escultórico en sí mismo, expandiendo sus límites hacia la técnica y hacia un lenguaje rico en conceptos más propios de las obras de ingeniería y arquitectura.



Fig. 5.23a, b. Eduardo Chillida. Proyecto Monumental Montaña de Tindaya en Fuerteventura. Vistas del interior de la cámara central del proyecto, iluminado a partir de las dos embocaduras verticales horadadas en la montaña de Tindaya. Imágenes de la maqueta, 1995.

Aquí, seguimos viendo los mismos indicios de un lenguaje, que se van repitiendo una y otra vez a lo largo del trabajo. Esta obra, bascula su peso, hacia conceptos como el *vacío*, al que podríamos señalar el como elemento principal en la configuración del proyecto estereotómico de E. Chillida, sin perder esa percepción unitaria de la obra entre *masa, vacío, espacio, escala y límites*. Un lenguaje, que a través de toda su trayectoria denota una reflexión sobre el espacio como idea central de su trabajo, dedicado a pensar y a entender el espacio, a recogerlo, a envolverlo y a mostrarlo para experimentarlo.

*“Me sucedió el día que se me ocurrió vaciar una montaña. [...] empecé a pensar y todo era perfecto. Pensé lo siguiente: que hay muchos canteros que trabajan en las montañas, que **cuando sacan la piedra no piensan que están metiendo el espacio dentro de la montaña**. ¿Por qué no les vas a dirigir tú? Les dices cómo tienen que hacerlo y dentro de la montaña quedará un espacio para todos los hombres. Como un templo. Vi la cosa más o menos clara. Será sencillo y hermoso.*

*Un día lo dije por una radio francesa y de pronto empezaron a ofrecerme montañas, desde Finlandia a Sicilia me las ofrecían. Visité varias, pero ninguna me valía. Hasta que, un día, **José Antonio Fernández Ordóñez**, íntimo amigo que trabaja conmigo, y me ayuda a calcular los hormigones, me avisó de que en Fuerteventura acababa de ver una montaña volcánica que debía visitar. Allí estaba, junto al mar, enorme, preciosa. Y además por casualidad, como suceden las cosas; resulta que se estaba explotando una cantera, hiriendo una montaña que era sagrada para los antiguos habitantes. De repente era la perfección porque había aquella gente que tenía ese medio de trabajo, podía seguir con él, sólo que*

*sacando la piedra del interior, haciendo el hueco que yo necesito para esa obra.*³⁴

En la Obra para Tindaya que nos propone E. Chillida, la relación cantera-escultura es distinta a lo que hemos comentado de los planteamientos del Land art, en relación al concepto de límite. *“para mí el espacio, para los otros la piedra”* –comentaba Chillida– Es otra forma de interactuar con la idea de límite entre espacio y materia para generar vacío. El trabajo del cantero resulta esencial en la propia obra, tanto en la ideación de la montaña vacía como a las ideas de los artistas del Land art. Al extraer los bloques, los canteros dejan los huecos, y ello hace posible que la idea del escultor se fije en uno u otro lado de la frontera entre espacio y materia: acentuando el espacio o resaltando la materia, pero siempre solicitados el uno con el otro por la luz que actúa como esencial en la configuración final del espacio.

Retengamos por un momento en nuestra mente algunos nombres y obras del Land art, vistos previamente, en los que se intenta conectar lugares y generar un nuevo concepto del espacio y que en este momento entran en resonancia con el proyecto de la montaña de Tindaya.

Para E. Chillida, el lugar es parte de la obra, es por ello que su obra para de la montaña de Tindaya “encarna el lugar”, el espacio de la obra pasa a ser experimentado, a través del recorrido captado por los sentidos, y unido a la memoria del territorio y de sus aborígenes “Majos”. Los grabados podiformes encontrados en la cima de la montaña están orientados de tal manera que se relacionan con los recorridos del sol, y algunos de ellos, indican la salida y la puesta en los solsticios, e incluso señalan posiciones lunares y de venus, algo que por otro lado ya habíamos visto en los petroglifos de Lascaux, y que denotan un conocimiento astronómico de los aborígenes Majoneros, y que nos revelan lugares sacros, donde practicaban sus predicciones solares e incluso rituales a sus antepasados.

Todas estas connotaciones y reflexiones sobre el espacio, la forma y el vacío, proceden de toda una vida dedicada envolver y a sitiar el espacio, a través de la experimentación, el conocimiento y las posibilidades de los diferentes materiales con los que trabaja a lo largo de toda su trayectoria como artista. La piedra, la madera, el acero, e incluso el hormigón armado, unido a las propiedades intrínsecas del material, se convierten así en la materia prima con la que forja, moldea, y esculpe la masa como medio para pensar, reflexionar, indagar, concebir y finalmente entender el espacio generado entre sus formas. Octavio Paz comentaba sobre la obra de Chillida que *“se conjugan dos direcciones opuestas del arte contemporáneo: la atracción por la materia y la reflexión sobre la materia.”*

Toda esta relación y búsqueda íntima en torno a las posibilidades de la materia, y del espacio generado hacen que estas dos realidades se fundan en una misma unidad, un *“diálogo limpio”*, que hace que la propuesta para la montaña de Tindaya “encarne el lugar”, tal y como nos proponía Martin Heidegger en *Die Kunst und der Raum*, *“El Arte y el Espacio”*, publicado en 1969 con siete litografías de E. Chillida.

³⁴ Soledad Alameda, ‘Eduardo Chillida; Herrero Del Espacio’, *El País Semanal*, 1011 (1996), 132 (pp. 57–80).

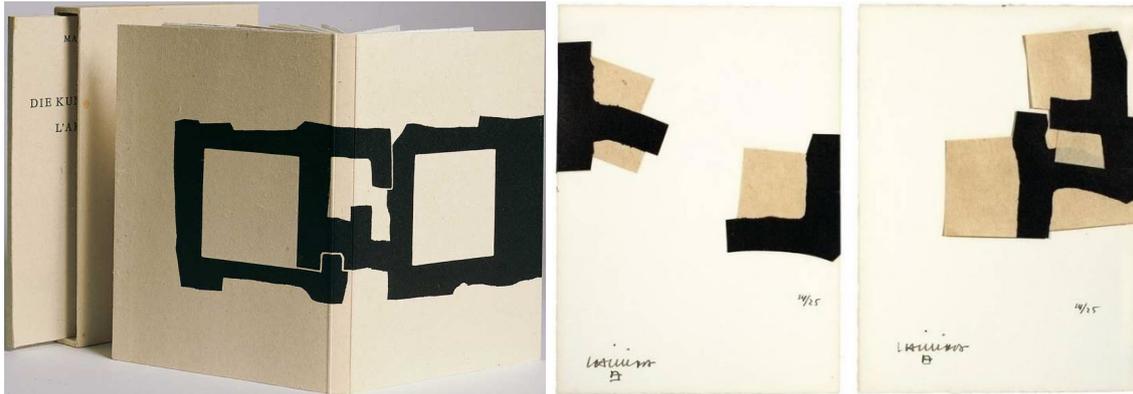


Fig. 5.24a, b, c. Eduardo Chillida y Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum*, "El Arte y el Espacio". 1969

En su libro M. Heidegger nos propone una reflexión acerca del espacio. Parece como si las litografías de E. Chillida y las reflexiones de M. Heidegger, estuviesen de tal manera imbricadas, que susciten un interés y una influencia compartida en torno a la obra de arte pensada a partir del espacio generado por el corte en la piedra, como elemento generador de una nueva visión plástica de la escultura, que indaga y reflexiona en cualidades sensibles e incluso limítrofes con otras disciplinas como podría ser la arquitectura y la ingeniería.

M. Heidegger en su libro; *"El Arte y el Espacio"*, nos describe, tres estados del espacio respecto a la figura plástica; En primer lugar, el espacio dentro del cual se haya la figura plástica, como objeto presente. En segundo lugar, el espacio que envuelve los volúmenes de la forma plástica, donde algunos críticos como Félix Duque lo traducen como *"el espacio involucrado"* por los volúmenes de la propia obra. Y finalmente, **el espacio que como vacío se genera entre volúmenes de la propia forma**, donde **el espacio** -como nos relata M. Heidegger-, **es esencialmente aquello a lo que se ha hecho espacio, lo que se ha dejado entrar en sus fronteras**. Y eso mismo, es lo que pretende poner de manifiesto mediante el corte en la piedra E. Chillida en su proyecto para Tindaya, abrir espacio al Espacio, para que penetre en la montaña y se haga patente.³⁵

Para el Land Art al igual que para E. Chillida, es fundamental este último concepto de M. Heidegger sobre **el espacio**, sobre **el vacío** generado por la "desocupación" de la materia, en donde *José Ángel Valente*, nos apunta a esa misma idea del espacio en la nueva escultura, en donde la escultura tradicional era un arte de ocupación del espacio, y a partir del Land Art y posteriormente en Chillida, la obra de arte; *"...interroga a la naturaleza en su intimidad, es decir, la penetra. Es como si se hubiera desplazado la función de la escultura, que era un arte de ocupación. Y en Eduardo es un arte de desocupación del espacio."* De esta manera, el espacio no es una sustancia limitada, que concreta una cierta influencia en su espacio circundante a la obra como vemos en los museos, sino que pasa a ser continua, permanente e indisoluble de la obra, que interacciona permanentemente con el espectador hasta incluirlo.

³⁵ Martin Heidegger and Jesus Adrián Escudero, *El Arte y El Espacio : Die Kunst Und Der Raum*, ed. by Herder (Barcelona, 2009).

Pero no sólo es esto, para E. Chillida, e incluso para M. Heidegger, el espacio generado en la propia obra tiene que ser pensado a través de la percepción e incluso de la experiencia del **lugar**, del entorno, de la implicación del artista con el paisaje que afecta a la obra, de la forma de mirar, de captar y de absorber a través de la mirada todos los rasgos físicos, materiales y naturales del lugar y del entorno.

"El arte como escultura, -nos dice M. Heidegger-, no es una conquista del espacio. La escultura no sería una confrontación con el espacio. (...), La escultura será una materialización de lugares, que abriendo un entorno y permitiéndolo, mantienen lo libre congregado en sí, lo cual confiere una permanencia a cada cosa (...), La escultura sería encarnación de lugares".³⁶

Y así como en las obras del Land Art; "El lugar es parte de la obra, por ello su espacio ya no es representado sino experimentado. Solo interesa en la medida en que sirve de escenario, para la confluencia de los aconteceres en un instante. El ser y el estar en un presente continuo lleno de sorpresas y experiencias.

El espacio de la escultura de E. Chillida, no es solo el espacio de las tres dimensiones, es además lo visivo, lo sonoro y lo emotivo".³⁷

A toda esta preocupación por la materia, la forma, el espacio y el vacío, se le une la incorporación de la naturaleza y el interés por los límites de todos estos elementos que conforman y ensamblan finalmente como elemento único la obra de arte.

"De la preocupación y la reflexión sobre el espacio – nos comenta Jose Antonio de Ory-, fluye también el interés por los límites. A Chillida le interesan los límites de las cosas, ese terreno donde empiezan a ser y dejan de serlo, donde son y a la vez no son, donde lo que es deja de ser y lo que no era comienza.

Chillida no busca lo estable, lo fijo, no quiere consolidar, sino seguir siempre en la búsqueda, (...) Ahí es donde está la sabiduría, en darse cuenta de que lo importante es el viaje más que el destino, la exploración que el resultado, la intuición que la certeza."³⁸

Los Límites de los elementos que configuran el universo de la obra de E. Chillida, son las confluencias donde se acoplan, se solapan, se articulan, y finalmente encajan las piezas que las componen para pasar a ser una sola, materia fundida sin bordes, sin dobleces, que separen lo que en la obra final pasa a ser un todo, una sola pieza, un solo espacio hecho a la vez de materia y vacío.

Un Proyecto pensado e ideado en los límites de la escultura, arquitectura e ingeniería, más cercano a la periferia donde todo es difuso que a los centros donde todo se ve más claridad, un mundo lleno de ideas y de intuiciones que no busca certezas, sino seguir en el camino de la búsqueda constante.

³⁶ Ibid., Heidegger and Escudero.

³⁷ Patricia Samudio Mariono, 'Intervención En El Paisaje de Tindaya. La Escultura de Eduardo Chillida', *DC. Revista de Crítica Arquitectónica*, 2000, p. 82.

³⁸ Jose Antonio de Ory, 'Chillida, El Desocupador Del Espacio.', *CIRCO*, 151 (2008), p. 6.

“Tengo las manos de hoy, me faltan las de mañana-, avanzar sin cese, tender más que llegar, aproximarse siempre: Hay más o menos inestabilidad; lo que no hay es estabilidad; ¿no será lo único estable la persistencia de la inestabilidad?”³⁹

La reflexión de Chillida sobre la materia con la que trabaja, lo lleva a escoger materiales, como si de un arquitecto o un ingeniero se tratara, en cada obra, en cada proyecto, decide el material con el que trabajar; madera, hierro, hormigón, piedra, etc., buscando sus propiedades, y analizando sus posibilidades como si de un ingeniero se tratara. Con el paso de los años va explorando diferentes materiales, estudiándolos, a veces con ayuda de otros profesionales, como es el caso de **José Antonio Fernández Ordóñez**, ingeniero civil, a quien implica en sus obras de Hormigón armado, y de quien se vale para adecuar la materia a las necesidades de la obra, como en el caso de la Sirena Varada y de Elogio del horizonte. Así la materia con la que trabaja se conforma como parte central de su trabajo, de sus proyectos, donde la naturaleza a través de sus materiales es incorporada al arte. En definitiva, la interacción de la materia, del espacio y de forma, se muestran trascendentales en los bordes, en los límites de la disciplina, donde las cosas dejan de ser, para convertirse en la nueva escultura en el paisaje intuida previamente en el Land Art.

Se hace necesario destacar aquí la relación profesional e incluso artística entre E. Chillida y José Antonio Fernández Ordóñez, a través de lo que ellos mismos se decían el uno del otro, buscando así el entendimiento de lo que ellos pensaban cuando unían sus “fuerzas” entusiasmados por una nueva obra en la que trabajar;

*“La muerte de José Antonio Fernández Ordóñez me ha impresionado y entristecido profundamente. Ha sido un **amigo de calidad inusual. Su entusiasmo y sabiduría me llevaron a abrir algunos caminos que han sido fundamentales para mí en mi trayectoria** y eso no se puede olvidar. Me refiero a mis esculturas de hormigón, hechas en colaboración con él y que están en varias ciudades por el mundo. Esto se ha podido realizar gracias a la calidad que como constructor y como artista ha tenido José Antonio.”⁴⁰*

Su relación se basa una relación mutua y profunda de un ingeniero con un artista, donde juntos exploran y abren un nuevo camino para entender los materiales con los que trabajan a través del Arte, dándoles una nueva dimensión, y siempre trabajando previamente a la obra, con maquetas que les ayudan a configurar la forma, (pensemos por un momento, que en la década de 1960-70, los ingenieros proyectaban sus proyectos, sus viaductos, etc., pensando únicamente en la función, olvidando casi por completo otro tipo de elemento que pudiera configurar la obra con connotaciones ya no artísticas, sino de diseño. -Puro funcionalismo-). J. A. Fernández Ordóñez siempre se opuso a ese binomio Funcionalidad-Forma como objetivo único y primordial en la obra pública;

³⁹ Ory, *Ibid.* p. 6.

⁴⁰ David Fernández-Ordóñez, *La Relación Entre Eduardo Chillida y José Antonio Fernández Ordóñez*, ed. by Universidad de Córdoba (Córdoba, España, 2013) min; 1:20”.

“Los ingenieros a veces olvidamos que la dicotomía funcionalidad-belleza no significa sino la incapacidad de satisfacer lo que las gentes quieren: funcionalidad y belleza. Nadie debe verse forzado a elegir entre ambas. Es necesario superar el viejo lugar común, heredado desde la Revolución Industrial, que equipara lo útil con lo antiestético. El ejercicio de la ingeniería no es cuestión sólo de ciencia, sino también de carácter, finura de percepción, entusiasmo y pureza de emoción. Siempre me opuse a ese veredicto histórico de quienes -desde fuera y desde dentro- trataron de reducir nuestra profesión a una dimensión única, usurpando para nuestra obra y en nuestro testimonio cultural toda cualidad propia que no fuera la puramente técnica. La nuestra debe ser una actitud consciente que ni niegue la técnica ni capitule ante ella.”⁴¹



Fig. 5.25. Eduardo Chillida y José Antonio Fernández Ordóñez. Lugar de Encuentros III. 1972

J. A. Fernández Ordóñez, ingeniero atípico para su época, tenía una visión más global y transversal al arte, a la arquitectura y la ingeniería, de lo que era en su momento la definición de ingeniería en sí misma. Sus puentes así lo atestiguan, el diseño de los pilones, la mezcla de colores y materiales (hormigón blanco y acero corten), e incluso el uso de los espacios inferiores del puente como plaza para la ciudadanía. El Puente de Juan Bravo así lo atestigua, el espacio generado bajo el puente sirve como plaza y a la vez como exposición al aire libre en donde también colabora E. Chillida y J. Miró entre otros artistas.

Para J. A. Fernández Ordóñez, esta tipología de esculturas realizadas, -a partir de unos encofrados realmente complejísima, y suspendidas en el aire, más propios de la ingeniería que de la escultura-, junto a E. Chillida, (*La Sirena Varada*, y el *Elogio del agua* en el Parque de la Creueta del Coll de Barcelona), fueron el despertar hacia una nueva dimensión artística, hacia una nueva vertiente analítica y reflexiva de la obra de arte capaz de trascender y de ser generadora de espacio en contacto con el paisaje en el que se

⁴¹ Ibid., Fernández-Ordóñez min; 4:30”.

insertan, pero a la vez cargadas de un lenguaje artístico, que él consideraba también como propio de la ingeniería;

“..., la llamada Sirena Varada, era una batalla irracional, aparentemente irracional, contra la gravedad; era la gran batalla que ocurre en la vertical entre las fuerzas que bajan y las fuerzas que suben, la misma batalla que existe entre las líneas curvas, entre lo centrípeto y lo centrifugo, entre la convexidad y la concavidad.”⁴²

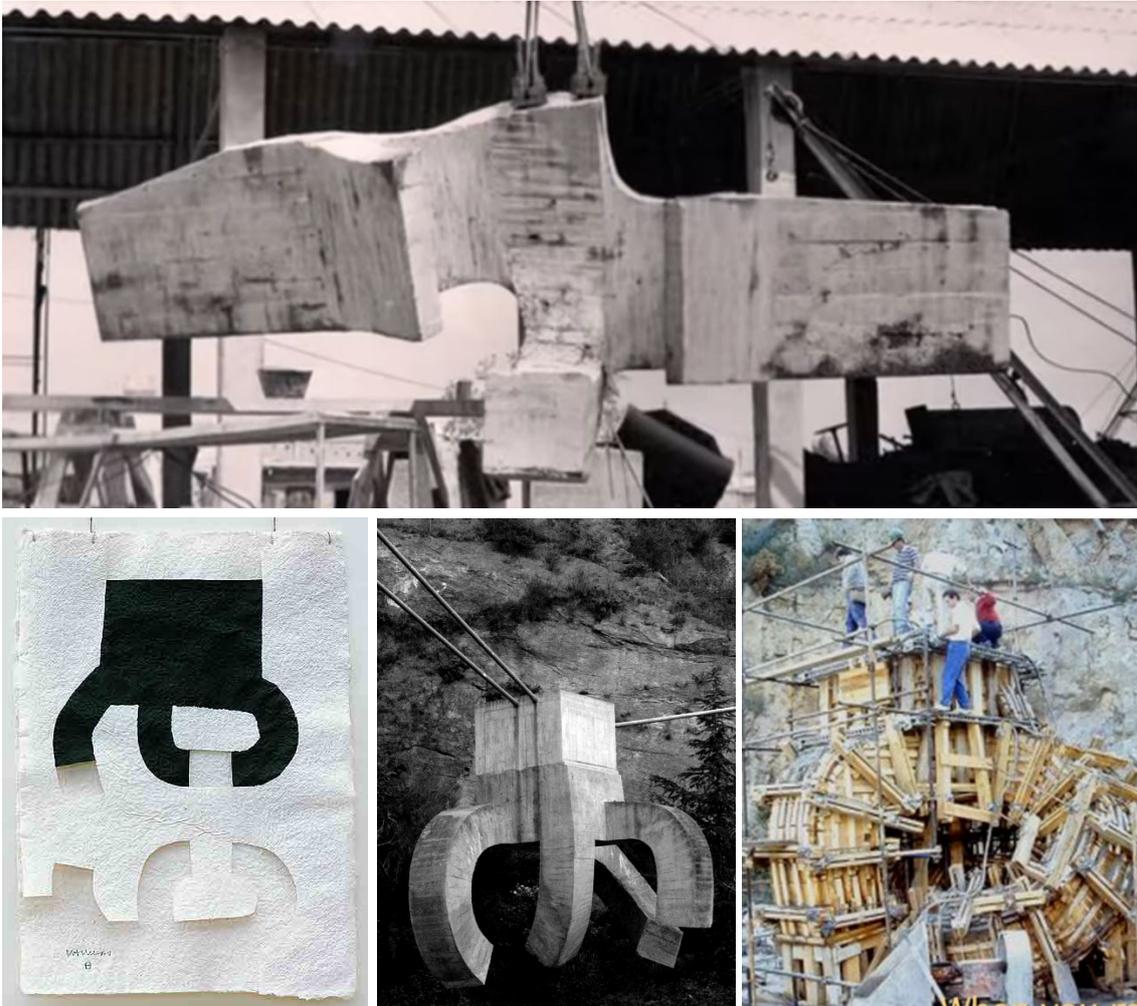


Fig. 5.26. Eduardo Chillida y José Antonio Fernández Ordóñez: Lugar de Encuentros III o La Sirena Varada. Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana, Madrid. Hormigón y cables de acero. Las medidas son 205 x 500 x 180 cm. 1972. La obra se instala en el momento de inaugurar el museo, pero en 1973 se retiró aduciendo problemas de seguridad, aunque más bien fueron ideológicos. Posteriormente en sep'1978 se vuelve a instalar y de ahí su segundo nombre; La Sirena Varada.

Fig. 5.27a, b, c. Eduardo Chillida y José Antonio Fernández Ordóñez: Elogio del agua (1987). Escultura de 54 Tn. de peso, sita en el Parque de la Creueta del Coll, Barcelona, (distr. de Gracia).

Pero no solamente J. A. Fernández Ordóñez traspasa la frontera interdisciplinaria para adentrarse en el mundo del arte, sino que E. Chillida hace lo propio a través del conocimiento, las leyes, y las posibilidades de los materiales, en particular me refiero al hormigón armado como material de trabajo en el mundo de la escultura, material en ese momento denostado seguramente por el uso y abuso en la edificación y en las infraestructuras de las ciudades. E. Chillida Pensaba en el hormigón como material para

⁴² Ibid., Fernández-Ordóñez min; 7:00”.

su escultura con un sentido diferente al habitual, invirtiendo sus connotaciones de materialidad al suspender sus piezas mediante cables tensados al estilo de los puentes atirantados. Así la levitación de sus obras plasmará la inversión del problema, la relación peso-ingravidez, mediante la confrontación de la fuerza de la gravedad con la sustentación de la obra mediante numerosos puntos de anclaje, es decir, una forma muy pesada, al revés de lo que se venía viendo en la escultura, piezas ligeras y apoyadas en su pedestal.

Para E. Chillida, además, el hormigón armado supone un giro en la escultura, un nuevo enfoque lleno de posibilidades, a partir de la comprensión del material en sus posibilidades intrínsecas, y no solo como un medio material para conseguir forma, sino como el resultado de una “batalla” entre un fluido, y una forma-hueco (encofrado), que en un momento se detienen y que reflejan finalmente la resistencia y la tensión a la que ha sido sometido el material;

“... Por eso cuando digo que estoy trabajando con hormigón oigo “¡tú estás loco!, ¡qué barbaridad!, ¡Si el hormigón lo que habría que hacer, es que desapareciera de todas las ciudades del mundo!”

Yo suelo pensar que lo mejor lo que ha pasado con el hormigón es que ha sido utilizado y no sido amado; muy poca gente habrá amado el hormigón como materia que tiene algo que decir por ella misma, por sus propias leyes, por su propia estructura.

..., eso tiene el hormigón creo yo, aunque queda bloqueado después en un punto, pero guarda un recuerdo de que allí ha habido una presión, no sé, una batalla.”⁴³

Este diálogo entre el artista y el ingeniero, ese querer traspasar sus fronteras mutuamente, es lo que genera finalmente ese encuentro, con un nuevo material para la escultura, en una dimensión desconocida para ambos, pero que al final, da como resultado el fruto de esa colaboración mutua; el Hormigón Armado como material dignificado en la escultura de E. Chillida.

“ayudar a Eduardo, -comenta J.A. Fernández Ordóñez-, colaborar con él en la realización de sus grandes esculturas de hormigón tan diferentes y misteriosas, me ha enseñado, por ejemplo, que las leyes y propiedades del hormigón son más complejas que lo que suponen las normas y los prontuarios, y me ha acercado -a través del ejemplo- a esa ingeniería aún no corrompida, en su aire esencial, a la que todavía sigo aspirando.”⁴⁴

Comentaba J. A. Fernández Ordóñez en una entrevista para el diario El País, que “Los grandes artistas son los que mejor comprenden la ingeniería”, y no le faltaba razón, él pensaba que tanto el arte como la técnica debían estar al servicio de la verdad, de la

⁴³ Ibid., Fernández-Ordóñez min; 8:00”.

⁴⁴ Eduardo Chillida and José Antonio Fernández Ordóñez, *DISCURSO DEL ACADÉMICO HONORARIO ELECTO EXCMO. SR. D. EDUARDO CHILLIDA* (Madrid, 1994).

vida que los envuelve y se vinculan, de lo contrario la obra se alejaría de la vida para convertirse en algo irreal, sin sentido y totalmente desvinculado de la sociedad a la que sirven. Quizá solo estaba relatando su vínculo con la obra de Chillida, o quizás no, pero en todo caso, él siempre forjó “puentes” entre el arte y la ingeniería, aproximando, acostando, y caminando por los límites y las fronteras que circundan la profesión, redundando así en un proyecto común;

“Pienso que el caso de Chillida es muy revelador. Es un hombre que se ha aproximado a la ingeniería con la prudencia, la grandeza y la, profundidad que le caracterizan. Yo he aprendido más de hormigón trabajando a su lado que durante veinte años de profesión casi siempre monótona y poco creativa”⁴⁵

Finalmente vemos que en la obra de E. Chillida, y especialmente el proyecto para la montaña de Tindaya, nos propone una intervención a partir de la reflexión y el análisis pormenorizado del paisaje en el que se involucra la obra. Pensar la “escultura” a partir de la experiencia del lugar le lleva a interiorizar la lectura que hace del contexto para posteriormente encajar la obra como resultado de una forma de mirar, de percibir el entorno. La sensibilidad hacia la memoria del pueblo Majonero y hacia su legado prehistórico en forma de grabados podiformes encontrados en la cima de la montaña, hace que el proyecto escultórico sea ubicado lo más alejado posible de la zona donde se encuentran los grabados, procurando que las embocaduras estén bien orientadas y tengan el menor impacto posible. Como ya vimos la luz del sol y de la luna captada por las embocaduras buscan diferentes sensaciones y graduaciones espaciales en el vacío interior generado en la roca de la montaña.

Por otro lado, Tindaya aporta un lenguaje rico en conceptos vistos en el Land Art, pero también en otras disciplinas limítrofes con el arte como la arquitectura y la ingeniería del s. XX, donde se trabaja la escala y el espacio como materia, donde el material en bruto es el vacío, tomado como volumen generado al excavar la roca. Así la materia trabajada y dotada de cualidades como la luz, genera el espacio y forma a la vez. De esta manera el vacío se trabaja a partir del volumen extraído y de la luz que finalmente dotará al espacio de tensión, de gravedad, de consistencia, en definitiva, de una atmósfera que cualificará al espacio dotándolo de unidad entre percepción y sentidos.

La escala es otro elemento utilizado en el mundo de la ingeniería y la arquitectura, y que tanto en el Land Art como en la obra de E. Chillida es una constante por superar los límites físicos de la obra a través del territorio, insinuando una influencia y una progresión en lo que le rodea. Si bien las obras vistas se sirven de la gran escala, los métodos de intervención se valen de técnicas propias de la ingeniería y de la arquitectura. En Chillida la escala es un elemento esencial, sus obras fluctúan entre pequeñas, grandes piezas a muy grandes intervenciones como en el peine de los vientos, y en el caso de Tindaya. En las primeras, la escala las podríamos explicar a partir de una correlación de los objetos con el ser humano, aunque no siempre es una cuestión de dimensiones, en la gran escala, la obra nos conmueve por las relaciones que somos

⁴⁵ Alfonso Pérez García and José Antonio Fernández Ordóñez, ‘Los Grandes Artistas Son Los Que Mejor Comprenden La Ingeniería’, *EL PAÍS* (Madrid (España), 29 September 1978) <https://elpais.com/diario/1978/09/29/sociedad/275868021_850215.html>.

capaces de establecer a partir de la experiencia visual y sensorial; *“la amplitud y la profundidad de pensamiento y de sentimiento no tienen relación con una dimensión física.”*⁴⁶

Así la gran escala en E. Chillida e incluso en R. Serra, se configura como una entidad intelectual entre la forma y el sujeto que experimenta la obra en un continuo espacio-temporal. Robert Smithson lo explica de la manera siguiente;

*“La escala depende de la capacidad de ser conscientes de la realidad de la percepción. Si uno se niega a liberar la escala del tamaño, se queda con un objeto o un lenguaje que parece cierto. Para mí la escala opera en la incertidumbre (...), el tamaño determina el objeto, pero la escala de terminal arte”*⁴⁷

Así la escala está ligada a la materialidad de la roca, a la luz del sol y de la luna, a la aprehensión del “espacio involucrado” en relación a uno mismo, pero también a un lugar, un momento preciso de la experiencia personal en relación a la obra y al punto de vista del observador. Así la gran escala y el espacio se configuran como una sustancia ilimitada y continua, que llega a interactuar con el espectador hasta incluirlo, tal y como ocurre en algunas arquitecturas futuristas, construidas para el cine, como en el caso de *Blade Runner 2049*.

La película “Blade Runner 2049” estrenada en oct.’17, nos recuerda, y se vincula con el proyecto de Tindaya, no solo por la gran escala diluida en la atmósfera que emplea con enorme destreza en el interior de la morada del villano, la Wallace Corp. (pero también de los exteriores urbanos de la película), ver imágenes (fig.35 a,b,c,d), sino que unida a una pureza estética de materiales (principalmente mármol de travertino y hormigón visto), a una simplificación espacial de sus geometrías (incluida la simetría espacial empleada a partir del proyecto de los arquitectos Barozzi Veiga), y a un simbolismo histórico que despierta una cierta relación con arquitecturas ya conocidas y referenciadas intencionadamente en nuestro subconsciente, hacen que la comprensión de los espacios interiores de la Wallace Corp. sorprendan al espectador, despertando y evocando emociones, en ese diálogo entre la obra artística y quien la contempla. Apuntalando así, lo que Ozenfant declara en su libro “Los fundamentos del arte moderno”;

“LA ARQUITECTURA LIBRE (o mejor, LA ARQUITECTURA QUE HA CONQUISTADO LA LIBERTAD) ES ESCULTURA. Llamemos arquitecto (auténtico) al que concibe edificios con la exclusiva finalidad esencial de crear belleza: monumentos votivos, templos, arcos triunfales, tumbas, etc. Ése es aquí tan libre como el poeta, el músico, el pintor y, por analogía, su principal misión consiste en evocar emociones

⁴⁶ Reinhardt, Ad. “Doce reglas para una nueva academia” (1957), en; Op. Cit., Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual Al Arte de Concepto (1960-1974) : Epílogo Sobre La Sensibilidad ‘Postmoderna’ : Antología de Escritos y Manifiestos* (Torrejón de Ardoz : Akal, 1994), p. 370.

⁴⁷ Op.Cit., Robert Smithson and Jack D. Flam, *Robert Smithson, the Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 147.

en nosotros. Cualquier medio es, por lo tanto, válido y legítimo, si logra provocar fuertes sentimientos.”⁴⁸

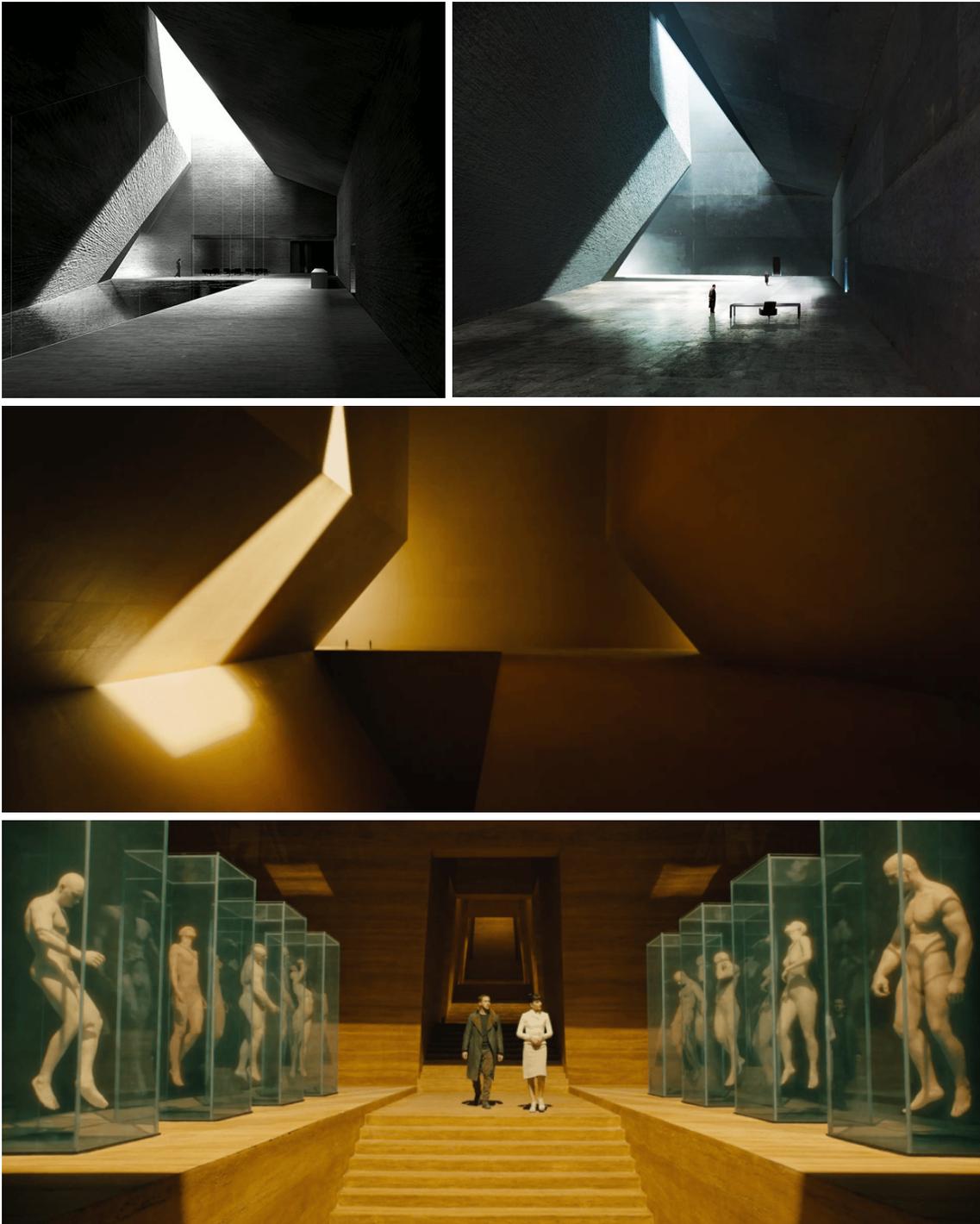


Fig. 5.28. Proyecto del estudio Barozzi Veiga. Diseño del concurso de arq. para el Museo de Neanderthal en Piloña, España. 2010

Fig. 5.29. Peter Popken, (director de arte). Diseño conceptual para Blade Runner 2049, a partir de la imagen del proyecto de arquitectura del despacho Barozzi Veiga.

Fig. 5.30a, b. Denis Villeneuve, Director de Blade Runner 2049, (2017). Interior del Wallace Corporation. Imagen Trailer de la película.

⁴⁸ Amedee Ozenfant, *Foundations of Modern Art*. (New York: Dover, 1952). Citado por; Eugenio Battisti, 'El Significado Antropológico de Lo Colosal: Del "Land Art" Al "Minimal Art"', *Astrágalo: Revista Cuatrimestral Iberoamericana*, 2001, p. 18.

Si a todo esto añadimos en Tindaya, la incorporación y la integración del límite, y del horizonte paisajístico y marino a la escultura hacen que el lugar forme parte indisoluble de la obra, así el espacio experimentado y vivido a través de los sentidos y de la percepción espacial, se transforma en un vínculo directo de la tierra con el hombre. De esta manera y tal y como nos dice Heidegger la obra no sería una conquista del espacio, sino la *“encarnación del lugar”*, *“Una encarnación que, cuando abre un paraje y lo custodia, mantiene lo libre reunido a su alrededor, presta permanencia a cada una de las cosas, y otorga al hombre un habitar en medio de ellas.”*⁴⁹

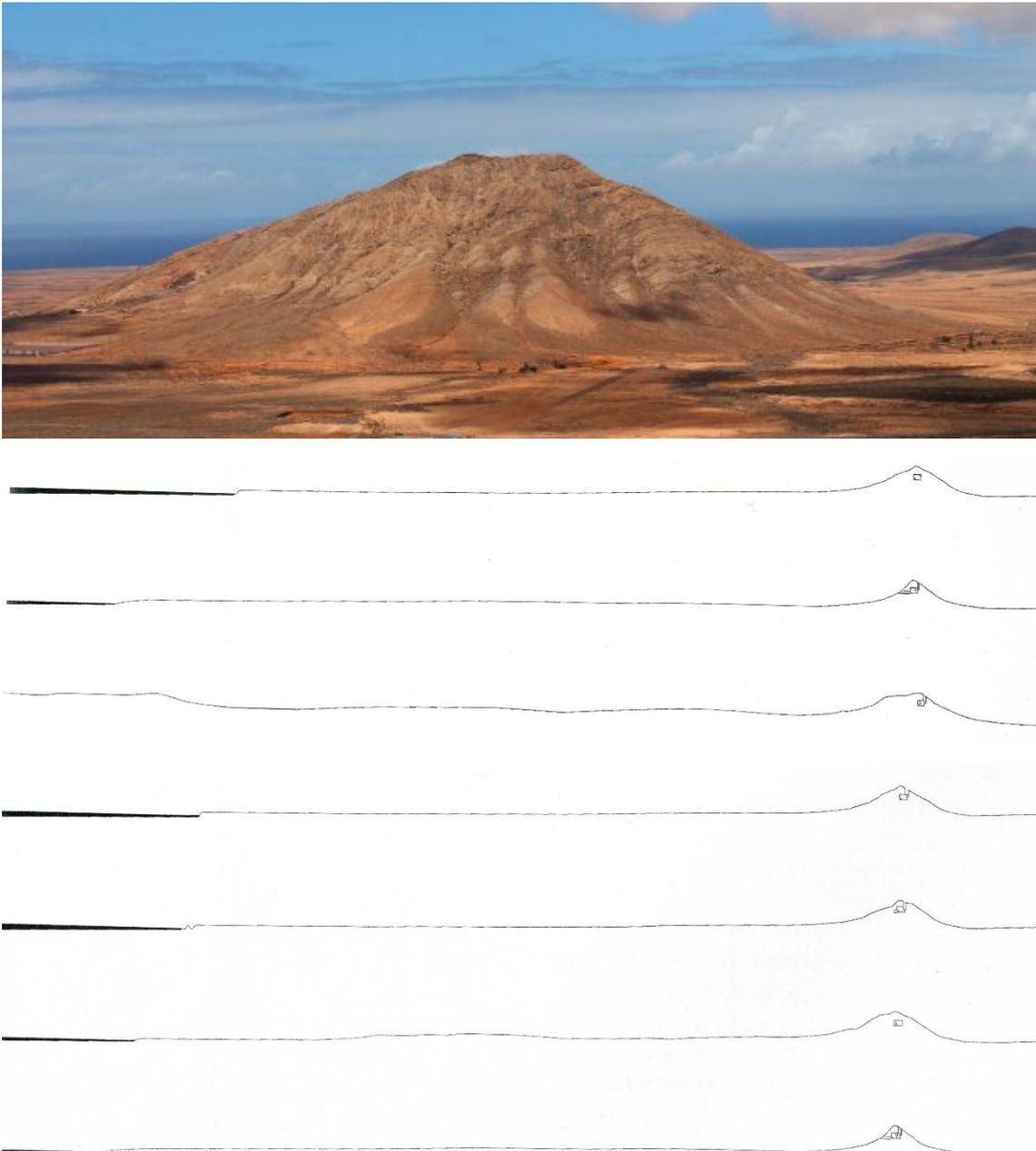


Fig. 5.31a, b. Eduardo Chillida. Secciones longitudinales del proyecto para Tindaya donde se muestra la relación entre la escultura en la montaña y su encaje en el entorno. Municipio de La Oliva, isla de Fuerteventura, Islas Canarias, España. 1993 ///© International Landscape Architecture, Barcelona: Francisco Asensio Cerver, 1997: p. 82-83

⁴⁹ OP. Cit., Heidegger and Escudero, p. 16.

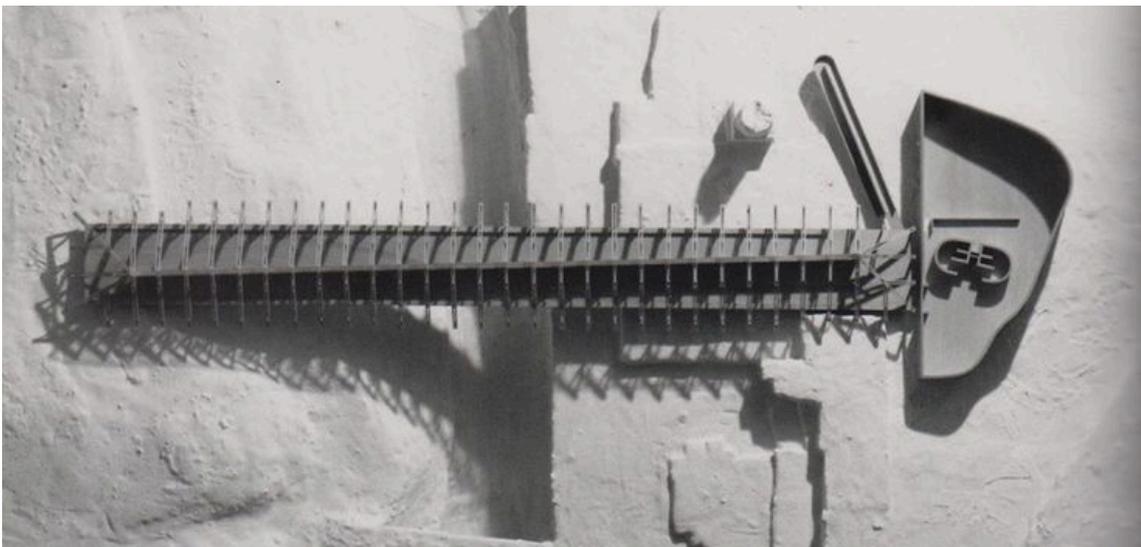
En definitiva, podríamos expresar que el proyecto de E. Chillida para Tindaya, configura “lugar”, tal y como lo entiende Heidegger, trascendiendo el espacio material que ocupa, ampliando su radio de acción y de influencia, y donde la naturaleza, es incorporada a la obra de arte formando un todo como punto culminante del esfuerzo del ser humano, abriendo de esta manera, un nuevo paisaje, permanente e indisoluble de la obra que interacciona con el espectador hasta incluirlo.

5.5 El Corte de Sverre Fehn y su legado en el proyecto

Todas estas obras escultóricas, transitan a través del concepto del “Corte” propuesto por Sverre Fehn, y codificado en las hendeduras del terreno que alberga la memoria y el tiempo, así sus proyectos se configuran como un proceso de sutura y restitución de los lugares que en algún momento albergaron esa memoria, que él pretende restituir en su arquitectura.

Uno de sus proyectos que mejor expresa esta idea es el proyecto para el Museo Minero Bergverksmuseum, de Røros, 1979-80. El proyecto el proyecto consiste en un puente en forma de barco, que atraviesa un gran corte en el terreno por el que discurre el río. El proyecto se posiciona perpendicularmente al curso del río, donde su estructura parece más bien la columna vertebral fosilizada de un reptil. Las costillas estructurales bien seriadas y protagonistas del “puente”, parecen más bien las cuadernas del esqueleto o estructura del barco, y donde esta estructura nos recuerda aquí, pero a la vez en toda la obra de S. Fehn, a aquella definición de Louis Kahn, según la cual, la estructura posee una función generadora de espacio. Pero no solo es eso, sino que además aquí la estructura se articula como principal argumento expresivo que articula todo el proyecto. Siendo la así la estructura el elemento proyectual esencial en su arquitectura. S. Fehn declara;

“La estructura es mi modo de expresión, es como un lenguaje, como cuando un poeta debe eliminar lo excesivo para mostrar la esencia. Si una narración, que podemos llamar arquitectura, no tiene estructura, carece de significado. La arquitectura también tiene algo de irracional, sí, pero una idea irracional debe estar basada en una estructura racional.”⁵⁰



⁵⁰ Henrik Steen, ‘An Interview with the Norwegian Architect’, *Living Architecture Scandinavia Design*, 15 (1997), p. 211.

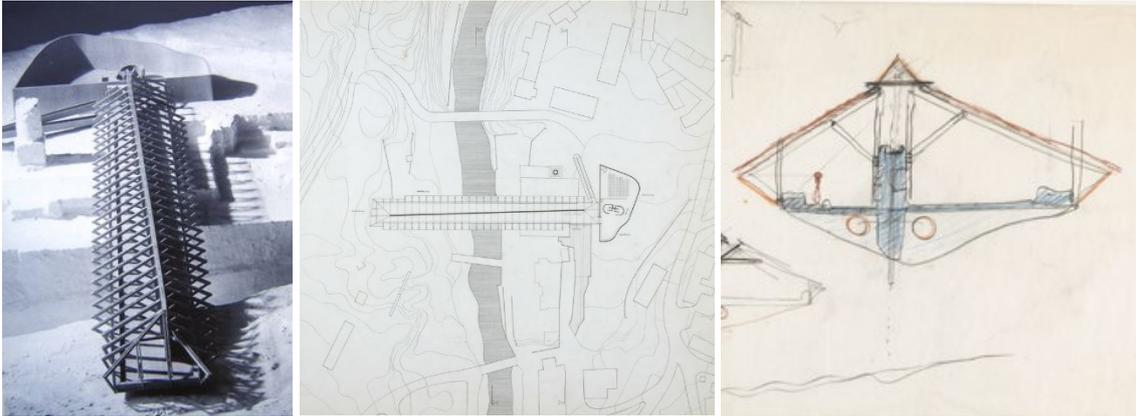


Fig. 5.32a, b, c, d. Sverre Fehn. Proyecto no construido para el Bergverksmuseum, Roros. Norway. 1979-80.

Peter Olaf, en su libro "The Pattern of Thoughts", nos describe el proyecto de la manera siguiente;

"Este proyecto revela una fuerte relación entre luz natural y estructura que, en consecuencia, indica la posibilidad de un espacio único. No falta nada, pero tampoco sobra.; la arquitectura es completa. La línea sencilla del edificio tiene una complejidad arquitectónica que encuentra su expresión en una repetición estructural precisa y abocinada. Su implantación urbana a modo de puente habitado conforma el museo. Como la arcada de un puente, conecta dos lugares de características distintas: las abiertas planicies de las tierras altas y el pueblo minero de Roros. Se extiende por el paisaje abierto al mismo tiempo que refleja la actividad urbana."

El legado de un S. Fehn, es palpable entre en los numerosos de alumnos de la AHO de la cual fue profesor durante su dilatada trayectoria académica. *Snøhetta, architecture, landscapes, interiors and brand design*, hace hincapié en la idea incorporando con sus proyectos el legado de S. Fehn, mediante el cual, la arquitectura vehicula la memoria del lugar y sutura las heridas del paso del tiempo, haciéndose eco de una extraordinaria sensibilidad hacia el paisaje, heredada de su maestro.

5.6 El Museo encajado en la montaña y el concepto de "corte" M. Heizer en la obra civil.

El **Petter Dass Museum**, es una de esas obras de Snøhetta, que, a través del "corte", vehicula su arquitectura hacia la memoria del lugar, haciendo gala de una extraordinaria sensibilidad y vínculo con y hacia el paisaje, que aquí nos recuerda a los procesos y al lenguaje conceptual ya empleado por M. Heizer en su obra "Displaced/Replaced Mass", (1969) e incluso en *Double Negative* (1969-1970).

Situado en la localidad de Alstahaug (Noruega), el proyecto para el museo se configura y articula a partir de la idea del "corte" y vaciado de roca en la montaña como forma de ocultar e integrar el edificio del nuevo museo en el extraordinario paisaje que lo circunda, y camuflado en la propia "piel" de la tierra.

Para implantar el edificio se realiza un corte y vaciado en la montaña de 70 x 15,5 m., de manera que el nuevo volumen generado para el edificio se encaje en esta "grieta" vaciada, y equilibre la masa extraída de roca, dejando en sus laterales dos estrechos pasajes escalonados en el que se aprecia la roca desnuda producida por el corte, e incorporada al edificio por una gran cristalera en planta baja. Por otro lado, los extremos frontal y posterior del museo enmarcan sus pistas hacia el cielo y el mar, por un lado, y hacia la Iglesia por el otro, creando así un vínculo visual y conceptual entre pasado,

presente y futuro representados por el cielo-paisaje, el museo y la Iglesia parroquial en la cual Peter Dass ejerció como pastor.

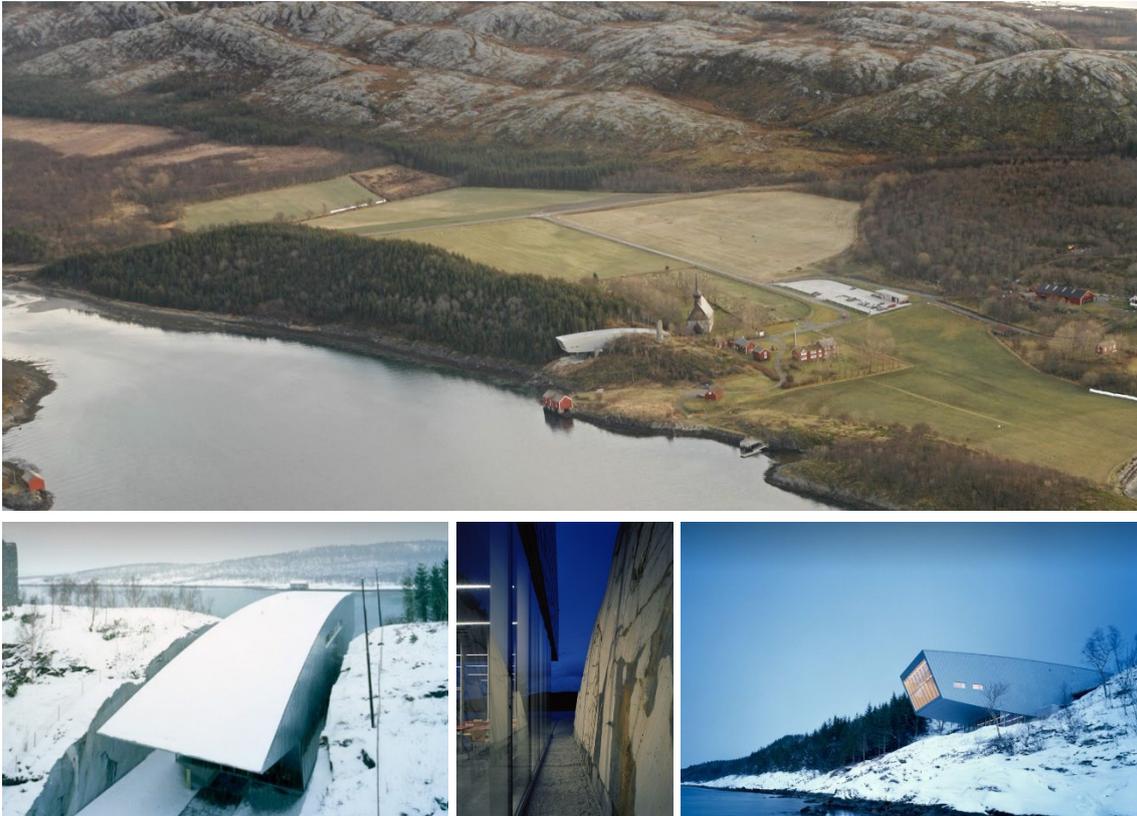


Fig. 5.33a, b, c, d. Snøhetta, architecture, landscapes, interiors and brand design. Proyecto para el Petter Dass Museum, Alstahaug, Norway. 2001-07. Fuente; <https://snohetta.com/projects/38-petter-dass-museum>

La integración del edificio con el entorno paisajístico, se logra -como vemos en las fotos- en mayor medida en el periodo invernal, cuando la nieve se hace presente, dejando la curvatura de la cubierta del edificio con un manto blanco -como si se tratase de la ladera de la montaña circundante-, apenas percibido por las grietas de corte en la roca desnuda, por la iluminación exterior de la misma, y por el gran voladizo del edificio al mar.

Esta sensibilidad que de *Snøhetta*, muestra a medida que el proyecto se aproxima y se vincula al paisaje, ya lo hemos visto en el Pabellón del reno salvaje Tverrfjellhytta. Como ya hemos visto en el capítulo anterior, la extraordinaria sensibilidad, en el empleo de materiales hace que se refuerce la idea de vínculo entre memoria, lugar y tiempo.

Del mismo modo, la calidad y la durabilidad de los materiales, así como el contraste entre ideas definidas por su contrario y en contraste permanente, vistas en materiales, formas e incluso en la percepción háptica que tenemos de ellos y empleados en sus acabados interiores y exteriores, hacen que el proyecto y el mismo usuario creen sus propios vínculos emocionales con el paisaje vinculándose a él.

5.7 Trazar conexiones, atar el territorio, mirar el paisaje.

Puente peatonal de la *Carpinteira*, es una de esas obras vinculadas al concepto de “corte” de S. Fehn, codificado en la abrupta geografía del terreno, sobre el que João Luís Carrilho da Graça, traza en el aire una línea quebrada en el aire (como si de un alambre se tratara), que vincula al territorio y al paisaje, implantando así un trazo, un rasgo, una pauta en el paisaje, estableciendo con él, un intenso diálogo. Así, el principal concepto que despliega aquí sería el de establecer nexos con el territorio y con el entorno paisajístico a partir de una profunda consciencia del lugar, poniendo de manifiesto una forma de mirar ligada a los elementos que caracterizan la geografía y topografía como base de los recorridos y asentamientos humanos.

João Luís Carrilho da Graça, en su texto *“Metamorfosis”*⁵¹, despliega una forma de entender el territorio, señalando la importancia de leer en el territorio sus líneas y puntos notables, ya que están en la base de los recorridos y los asentamientos humanos. De esta manera en su texto, traza con líneas y puntos imaginarios en nuestra mente, los recorridos más utilizados desde los albores de la humanidad, como si de un proceso de decodificación se tratara, a partir de una “radiografía histórica-geográfica” del territorio.

Así, las *“Líneas de Cresta”* o de cumbre, se configuran como los recorridos o caminos, que unían los puntos más altos entre los valles, básicamente por dos motivos puramente prácticos; por la facilidad para viajar a un nivel más o menos constante, sin atravesar valles ni ríos, y por el dominio visual hacia el territorio a uno y otro lado de la divisoria. Los *“Promontorios”* cuya topografía les garantizaba un dominio visual, y acceso único, que les daban una ventaja de control y autoridad sobre el territorio circundante.

Posteriormente, surgen los itinerarios a *“media ladera”*, como un sistema secundario de redes que nace por la necesidad práctica de relacionar los puntos notables del territorio duplicando los recorridos que cruzaban los itinerarios primarios.

Los *“valles”*, en los que surgen recorridos a lo largo de los mismos, ya sea en paralelo, o perpendicular a las líneas de agua, cruzándolas para conectar los puntos notables del territorio y dan como resultado las líneas de vaguada. Así todos estos recorridos, (o podríamos decir, “infraestructuras viarias” iniciales), configuran y trazan los primeros límites de subdivisión territorial.

Y finalmente las líneas de “Catastro”, se ve reflejada en la base de la construcción de la ciudad a partir de sus recorridos y asentamientos;

“Las líneas, geográfica y topográficamente consagradas a recorridos de travesía y acceso, tienen necesariamente un carácter más público y tienden a registrarse físicamente sobre el territorio y a definir los límites y la estructura formal del espacio antropizado. Tienden a construir una matriz permanente y reconocible que marca tanto el espacio rural como la forma de las ciudades.”

⁵¹ João Luís Carrilho da. Graça and others, *Carrilho Da Graça : Lisboa*, 1st edn (Lisboa: Dafne Editora, 2015), pp. 24–30. Texto originalmente publicado en *Jornal Arquitectos*, nº 206, mayo-junio de 2002. pp. 8-11

*Es una red, una retícula distorsionada que registra en formas irregulares la adaptación entre la necesidad de recorrer y atravesar, y la geometría y naturaleza de los terrenos atravesados*⁵²

El texto, enuncia la construcción de los núcleos rurales, (o incluso ciudades como Lisboa), a partir del desarrollo de estos elementos, de estas redes geográficas que lo traspasan y lo configuran. De esta manera concibe el territorio como un verdadero patrimonio que contiene la impronta depositada por el hombre a lo largo del tiempo, y constituye una construcción sensible al medio y tallada como si de un tatuaje se tratara en la corteza terrestre; “conserva registrada la continuidad de nuestra presencia sobre un cierto espacio, y una lectura atenta de lo que ya está inscrito en ella y de sus características básicas estructurantes”⁵³. Además, establece una conexión entre el hombre y el territorio que antropiza, en una especie de memoria, de sintonía ancestral con el territorio, en la que la ciudad ha conseguido construirse con el paso del tiempo. J. L. Carrilho da Graça, trabaja -al igual que S. Fehn-, “con la piel de la tierra, y le das forma con el objetivo de mostrar aquello que se oculta en ella”.⁵⁴

Así pues, el territorio se muestra como una realidad que se propone analizar para comprender y posteriormente construir sus proyectos ya sean civiles o arquitectónicos, aunque todo ello desde una idea simbólica y personal del paisaje a partir de una forma de ver, de mirar y de observar el territorio.

Una vez comprendida esta forma de aprehensión y de análisis del territorio, la relación entre sus proyectos y la geografía que los rodea, se nos muestra en dos estratos. Por un lado, a través del diálogo formal que establece con la topografía, con las líneas de agua, las líneas de cumbre, la vegetación, los caminos, etc., que podríamos ver como un análisis del contexto formal y geométrico del territorio, -que se muestra reflejado a partir del acto de configuración, e implantación proyectual-, y por otro lado, a través de una forma de canalizar la mirada donde establece una relación, un nexo de unión entre sus espacios, sus recorridos y el territorio, transformando y vinculando así sus proyectos con el paisaje.

La permanencia para J. L. Carrilho da Graça, es uno de esos conceptos primordiales en su trabajo, sobre los que asienta y sedimenta una manera de proyectar en el territorio. Las evidencias de caminos, veredas, carreteras, etc., estructuran el territorio y muestran su huella física en la geografía de la ciudad y del paisaje, poniendo de manifiesto los elementos analizados en su texto como las *Líneas de Cresta*, los *Promontorios*, los *caminos a media ladera*, *valles* o *vaguadas*, y las *líneas de Catastro*. Así todo este análisis del contexto territorial donde interviene en sus proyectos muestra un entorno de relaciones complejas entre la topografía y la ciudad.

⁵² Ibid., Graça and others, p. 29.

⁵³ João Luís Carrilho da Graça, entrevista de Rui Barreiros Duarte, “Manifesto de relação com o território”, en *Arquitetura e vida*, nº 35, febrero de 2003, pp.35

⁵⁴ Op. Cit., Sverre Fehn, *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997).

El *Puente peatonal sobre el vale da Carpinteira*, conecta el centro histórico de Covilhã, con las áreas residenciales periféricas al otro lado del valle. Establece un nexo de unión territorial, un camino del deseo, que supone un gesto, un trazo, una pauta sobre el paisaje, que fija un recorrido y que responde a una lectura y un análisis del contexto urbano y topográfico en el que se inserta. La idea se conjuga a partir de la necesidad de un nexo de unión para peatones, que concrete la superación de la abrupta topografía, conjugado en todo el recorrido con un diálogo permanente entre la el usuario final y el paisaje.

Este puente, proyectado por João Luís Carrilho da Graça arquitectos y la ingeniería, AFAconsult, de sitúa en la ciudad de Covilhã, Portugal, y ocupa un promontorio desde el cual se domina visualmente tanto la serra da Estrela hacia el norte, como la planicie -la cova da Beira- hacia el sur. Tanto la topografía como la morfología de la propia ciudad determinan la estrategia de diseño, y la forma en planta del proyecto.

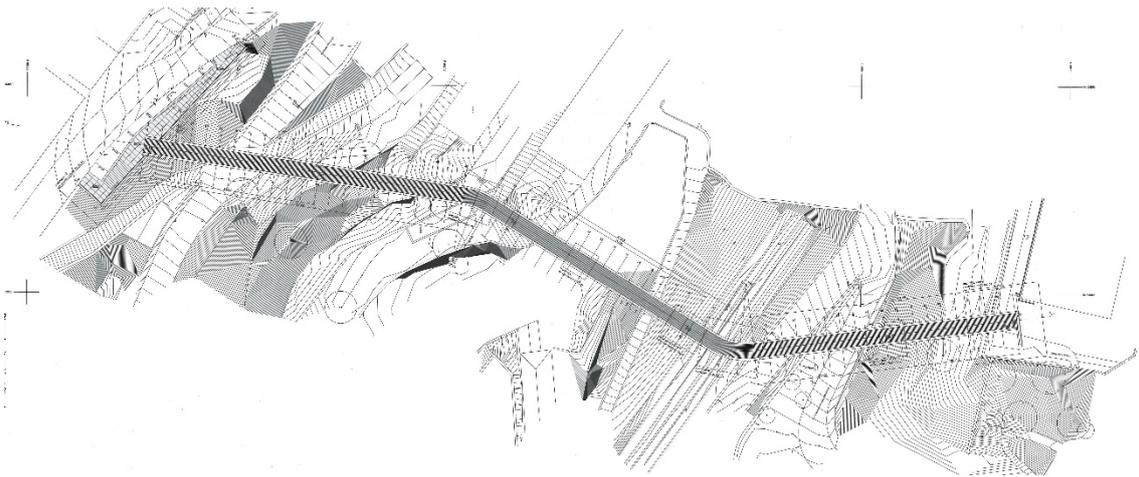


Fig. 5.34a, b. João Luís Carrilho da Graça architetos + AFAconsult. *Puente Peatonal sobre "Ribeira da Carpinteira"*. Covilha, Portugal 2009. *Plano de Emplazamiento y Plano de Situación*, Revista *el Croquis* nº 170, 2014. Planos © ElCroquis editorial. / <http://jlca.pt/covilha>

El dominio visual sobre el paisaje inmediato y territorial se intuye en el promontorio donde se sitúa la ciudad, y se manifiesta evidente en la propia pasarela, que se inscribe en el paisaje como una línea que posibilita un movimiento a la misma cota para atravesar del valle. La vocación del proyecto es la de establecer nexos con el territorio a partir de

un análisis del contexto urbano y del trazado de las calles y carreteras de la propia ciudad. Así el proyecto dirige la mirada al contexto en el que se integra, vinculando su forma gestual en planta a la ciudad y al territorio que la acoge, ampliando el campo de relaciones que existe entre esta y lo que les rodea. El puente fija un recorrido, canaliza la mirada del usuario y constituye una plataforma desde la cual se puede dominar el paisaje.



Fig. 5.35a, b, c, d, e. João Luís Carrilho da Graça arquitetos + AFAconsult. Puente Peatonal sobre "Ribeira da Carpinteira". Covilha, Portugal 2009. Plano de Emplazamiento y Plano de Situación, Revista el Croquis nº 170, 2014. Photography ©Fernando Guerra fg+sg - fotografia de arquitectura. / <http://ilca.pt/covilha>

El puente formalmente define un trazado en tres tramos rectos unidos por una curva y una contra-curva en forma de U, a 52 m. de altura por encima del cauce del río, y con

una longitud de 220 m. de largo. El tramo medio es perpendicular a la ladera, con dos puntos de inflexión en cada extremo, en curva y contra-curva y donde los dos extremos rectos se orientan a los puntos de conexión con la trama urbana predeterminada. Las dos “curvas” del tablero en U, están inflexionadas en puntos diferentes a los encuentros entre tablero y pilar, lo cual le confiere una especie de movimiento serpenteante de extraordinaria belleza.

Estructuralmente el tablero de la pasarela está conformado por una base y dos vigas paralelas revestidas por los laterales exteriores de acero de 1,75 m. de altura y separadas 4,40 m. de ancho en sección U. Los apoyos se realizan en cuatro pilares, los dos centrales rectangulares y revestidos en acero con la misma dimensión exterior del tableado, clavados a ambos lados del río y dibujando una forma de “π”, perpendicular al cauce del río y los dos restantes, circulares, menores porque van clavados en los tramos laterales, en hormigón Armado y revestidos por bloques de granito (jardineras), formal y materialmente están “desvinculados” a la estructura metálica (la idea es que una vez que en las jardineras crezca la vegetación, los pilares queden disimulados y paradójicamente desvinculados del puente, y simultáneamente casi invisible en la lectura del valle).

Al pasear por el puente, la carcasa metálica exterior, se transforma en un pavimento y antepechos interiores con un acabado cálido y blando en madera de azobé. Por el exterior el color en los pórticos metálicos es blanco en sus caras exteriores (a ambos lados), y negro en el intradós, así el puente se percibe visualmente como si fuese “una hoja de papel en el aire”, un pórtico “sin espesor”, un abstracto imposible sobre el valle y el paisaje. Produciendo un intenso contraste formal entre la naturaleza del valle de la *Carpinteira* y el puente. Así el puente nos invita no solo a cruzarlo, sino a experimentar un lugar, un *camino del deseo*, un espacio construido en el aire, que antes nos estaba vedado y que ahora nos revela un paisaje.

5.8 ¿Puede un arquitecto de-construir la arquitectura desde el arte? Gordon Matta-Clark; "cuttings"

"Pensemos que todo construir es en sí un habitar. No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan."⁵⁵

"La relación del hombre con lugares y, a través de lugares, con espacios, reside en el habitar. La relación hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensando en su esencia.

Cuando reflexionamos, en la manera que acabamos de hacerlo, sobre la relación entre lugar y espacio, pero también sobre la relación entre hombre y espacio, resulta que se ilumina la esencia de las cosas que son lugares y que nosotros llamamos construcciones."⁵⁶

"Pero, ¿de qué otra manera pueden los mortales responder a este llamamiento si no es intentando por su parte, desde sí mismos, llevar el habitar a la plenitud de su esencia? Los mortales consiguen esto cuando construyen desde el habitar y piensan para el habitar."⁵⁷



Fig. 5.36a, b. Dennis Oppenheim. Beebe Lake Ice Cut, 1969. Exhibition "Earth Art", Andrew Dickinson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca/New York 1969. Photo © Catálogo de la exposición EARTH ART.

⁵⁵ Martin Heidegger, Arturo Leyte Coello, and Jesús Adrián, *Construir, Habitar, Pensar = Bauen, Wohnen, Denken* (Madrid (España): La Oficina, 2015), p. 19.

⁵⁶ *Ibid.*, Heidegger, Leyte Coello, and Adrián, p. 41.

⁵⁷ *Ibid.*, Heidegger, Leyte Coello, and Adrián, p. 51.

Los inicios artísticos de Gordon Matta-Clark, fueron realmente premonitorios de lo que vendría después. Hijo del artista surrealista chileno Roberto Matta (colaborador de Le Corbusier), con la pintora Anne Clark, y ahijado de Marcel Duchamp, marcaron en su formación quizá inconscientemente un ambiente intelectual de vanguardia que a la postre desembocaría en un camino realmente “destructivo”. Al terminar sus estudios universitarios de arquitectura en la Universidad de Cornell (Ithaca), realiza una colaboración como ayudante en la obra “Beebe Lake Ice Cut / accumulation cut” de Dennis Oppenheim, para la exposición “Earth Art” (Ithaca, 1969), donde utiliza una motosierra como herramienta de trabajo para cortar las capas de hielo. La relación que en ese momento establece con Dennis Oppenheim e incluso con Robert Smithson marcará sin lugar a dudas un vínculo profundo con la naturaleza, el medio ambiente y los nuevos influjos artísticos del Land Art, huella que marcará su futura proyección artística en el ambiente del SoHo Neoyorquino.

La corta, intensa e impactante carrera artística de G. Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978), vino en gran medida determinada por sus cortes en los edificios sobre los que actuaba. Sus primeros “cortes” a gran escala; *Splitting*, (1974), *Conical Intersect* y *Day’s End, Pier, 52* (1975), insisten en el propio cuerpo de la arquitectura a partir de su “destrucción” y deconstrucción; si rasga, recorta, rompe, despedaza y extrae fragmentos de muros con gestos puramente geométricos en sus intervenciones sobre los edificios en los que actuaba, fue de alguna manera para revelar los espacios intermedios ocultos por sus estructuras. Parece como si quisiera vaciar la arquitectura para mostrar y dejar patente el elemento estructural oculto y negado por tiempo. Así, sus “cortes” fueron grandes gestos con los que pretende crear una revolución a partir de los procesos propios de la arquitectura y la ingeniería civil, dotándose de un lenguaje que debía ser desaprendido, invertido y alterado para mejorar la vida en las ciudades.

G. Matta-Clark, desarrolla su corta vida como artista después de la irrupción del minimalismo, el arte conceptual y el Land Art, inspirándose en todos ellos, pero desarrollando su propia idea y práctica artística de su trabajo en lo que él y otros artistas denominaron “*anarquitectura*”⁵⁸, una actitud en contra de la especulación urbanística ligada a la arquitectura y la política que se hacía de ello, pero también una actitud en contra de los límites sociales establecidos fruto de un pensamiento funcionalista, mecanicista y socialmente determinista. Sus cortes están vinculados al arte conceptual, incidiendo sobre la manipulación de la forma y la materia para *transformar la sustancia* de la obra mediante acciones y procesos de una idea o un concepto, elemento que nos recuerda a *Joseph Beuys*.

⁵⁸ Richard Nonas, carta al IVAM, agosto de 1992, en; Gordon Matta-Clark and others, *Catálogo de Exposición; Gordon Matta-Clark : [IVAM, Centre Julio González]*, 1ª ed. (Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993), p. 190. “sabíamos que tenía que ser una especie de nombre “anti”... Pero eso parecía demasiado fácil. Y no teníamos nada claro qué debía ser la última mitad -el aspecto cultural al cual enfrentar el “anti”-... La arquitectura no fue el punto de partida de ninguno de nosotros, ni siquiera para Gordon. Pero pronto nos dimos cuenta, sin embargo, de que podía utilizarse la arquitectura para simbolizar toda la realidad cultural que pretendíamos atacar, y no sólo la propia construcción o “arquitectura”. Ése era el contexto en el que Gordon dio con el término Anarchitecture. Y eso sugiere, quizá, el sentido que todos le dábamos.”

Cuarenta años después de su muerte, solo nos queda la memoria de los lugares que nos dejó. Vemos como su obra está íntimamente ligada a la destrucción y derribo de la misma, sobrepasando los límites del arte y discurriendo por caminos propios de la arquitectura e incluso de la ingeniería. Muestra aparente indiferencia hacia lo permanente, perviviendo en nuestra memoria gracias a los pocos fragmentos de edificios o a los documentos fotográficos y audiovisuales que se conservan, dado el carácter efímero de sus obras, -ya que los edificios sobre los que actuó fueron desmantelados poco después y con ellos su obra-, situándose en un estado atemporal, en un *“fino borde”* como a él le gustaba decir, que dialoga intensamente con el presente de muchas obras de las arquitectura, ingeniería y arte actual.

Su trabajo incidía sobre el espacio como *“sustancia”* que queda entre los materiales, sus cortes y la luz que los atravesaba, un *“espacio”* social y políticamente crítico, atravesado por su energía y su esperanza. Su práctica artística fue tan trasgresora, que por aquel entonces era considerada como *“experimental”*, dado que no tenían como finalidad la producción de obras para los circuitos mercantilistas y elitistas de las galerías de arte, sino que buscaban denunciar e incidir en los problemas habitacionales de las clases obreras, a través de lo cotidiano, de la naturaleza, de la ciudad, de la arquitectura e incluso a la ingeniería civil. Incidiendo con sus *“cortes”* en una denuncia social sobre *“la relación inversa entre el desarrollo urbano y el desgaste de los lugares históricos”*⁵⁹

*“El trabajo con estructuras abandonadas comenzó con mi preocupación por la vida de la ciudad, uno de cuyos principales efectos secundarios es la metabolización de los edificios antiguos. Aquí, como en muchos centros urbanos, la disponibilidad de estructuras vacías y abandonadas era un excelente recordatorio textual de la falacia vigente de la renovación a través de la modernización”*⁶⁰

Sus intervenciones más significativas a través de *“cortes”* a gran escala, empezaron con *Splitting*, (1974). Una complicada intervención de G. Matta-Clark en un edificio unifamiliar (a punto de derribar), de planta rectangular, con un semisótano y dos alturas ubicado en Englewood, un barrio de mayoría negra de Nueva Jersey, el cual estaba siendo demolido como parte de un proyecto de renovación urbanística.



⁵⁹ Pamela M. Lee. *“Objetos improprios de la modernidad”*, en; Robert. Pincus-Witten and Darío. Corbeira, *Construir... o Deconstruir? : Textos Sobre Gordon Matta-Clark*, 1a ed. (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000), p. 117.

⁶⁰ Gordon Matta-Clark, propuesta sin fecha ni destinatario, en; Pincus-Witten and Corbeira, p. 117.



Fig. 5.37a, b, c. Gordon Matta-Clark. *Splitting*, 1974. 332 de Humphrey Street, Englewood, Nueva Jersey, EE.UU. Photo © Catálogo de la exposición GORDON MATTA-CLARK. 2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La intervención empezó a partir de un simple corte transversal por la mitad a la totalidad del edificio, corte realizado a motosierra y con herramienta manual, de 1 pulgada de ancho que seccionaba todas las superficies estructurales (forjados, tabiquería, escaleras, carpinterías, etc.) del mismo, partiendo la vivienda por la mitad. Para provocar una separación más evidente del corte, en una segunda fase, realiza un rebaje (biselado) del zócalo de cimentación de 1 pie provocando un asiento de la mitad posterior del cuerpo, con el objetivo de que el edificio se inclinase y el corte se abriera verticalmente provocando una separación en cuña más evidente, permitiendo la entrada de luz solar derramándose en cada una de las estancias interiores lindantes con el corte.

Poco a poco sus cortes -plasmados previamente en bocetos, esquemas y modelos de cada una de sus intervenciones- se fueron complejizando, lo que antes era un plano de corte limpio que rasgaba a todo un edificio, ahora se convierte en una superficie esférica o cónica que penetra al edificio para vaciarlo, con lo cual, la sensación de colapso estructural se volvía cada vez más patente.

G. Matta-Clark intenta vincular en sus trabajos el arte con la vida cotidiana, denunciando los problemas sociales a través de sus obras. Su preocupación por poner de manifiesto lo que ha quedado desfasado, obsoleto o improductivo para el sistema, le sirve para dar visibilidad y denunciar problemas urbanísticos en la ciudad, que lejos de solucionar problemas arruinan vidas, barrios y comunidades que son borradas de la memoria colectiva *“creando una condición deshumanizada a nivel tanto doméstico como institucional”*. Su reacción *“contra la deformación de los valores (éticos) bajo el disfraz de la modernidad, renovación, planificación urbana”*⁶¹, la plasma con grandes gestos radicales a escala arquitectónica, como forma de denuncia y compromiso social dando visibilidad a estos problemas como forma de entender, a todos aquellos afectados.

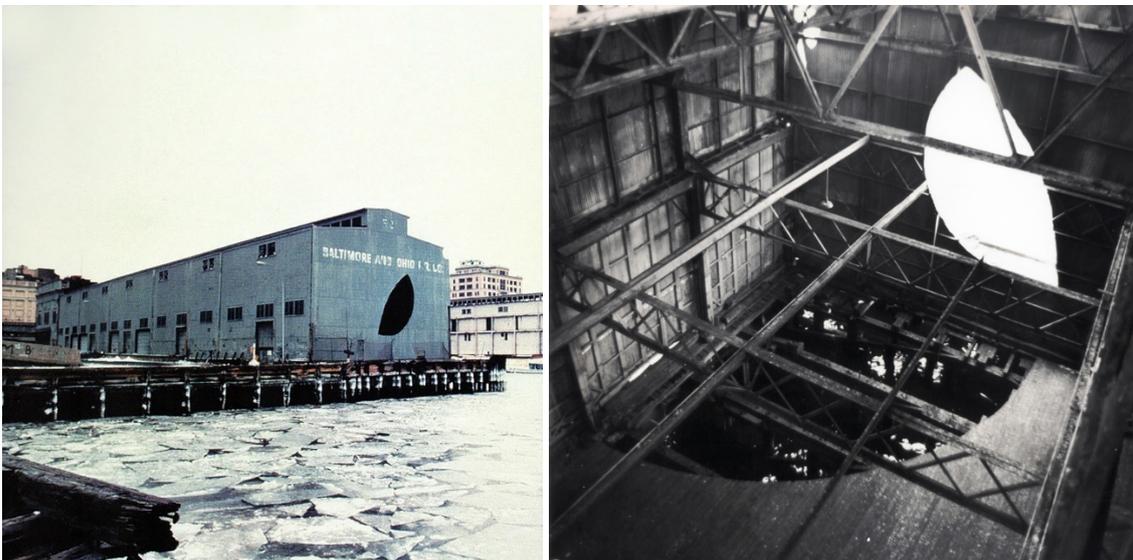
Day's End (1975), fue una obra creada a mediados de los setenta, en una zona -en aquel momento- periférica de la ciudad, en la que estaba prevista su reurbanización. Después del abandono de las industrias portuarias, y su consecuente traslado a New Jersey o otras zonas periféricas. La nave escogida por G. Matta-Clark fue un inmenso hangar ferroviario abandonado, descrito por él mismo como *“una de las últimas estructuras*

⁶¹ Donald Wall, 'Gordon Matta-Clarks's Building Dissections.', *Arts Magazine*, 1976, 74–79.

*clásicas decimonónicas de acero y zinc”, un edificio industrial abandonado pero que conservaba en sí mismo la memoria de un pasado próspero. Así, poco a poco, G. Matta-Clarck a través de sus procesos de “destripado” de sus edificios, se convierte en pionero de intervenciones *site-specific*, utilizando nuevamente sus “cortes” como metáforas artísticas que de alguna manera cartografían un *lugar* y una realidad que fijará en la memoria colectiva como denuncia social; “Cuanto más conozco un lugar concreto, más quiero subyugarlo. (...), ya sabe, hay que elegir el lugar adecuado en el momento idóneo, antes de que haya ocurrido ya todo.”⁶²*

La obra consistió en tres cortes que funcionan a modo de óculo en las fachadas y el suelo, fruto de la interferencia de la nave con una circunferencia y dos esferas de diferente diámetro;

“Una abertura en forma de vela proporciona acceso al río. Una forma similar a través de la cubierta ilumina directamente sobre esta abertura al mediodía. Durante la tarde, el sol brilla a través del ojo de gato como un rosetón en la fachada oeste, primero un rayo de luz, luego la luz fuertemente definida continúa vagando en el muelle hasta que está totalmente iluminado al atardecer. En la parte inferior hay otro gran corte circular que abre el suelo en la esquina suroeste y deja a la vista del agua turbulenta del río Hudson. El agua y el sol se mueven de manera constante en el muelle durante el día”⁶³



⁶²Entrevista de Liza Bear a Gordon Matta-Clark, mayo de 1974, en; Gordon Matta-Clark and Gloria. Moure, *Gordon Matta-Clark* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006), p. 177.

⁶³ Bahar. Beslioglu and Centre canadien d’architecture. Centre d’étude., *The ‘Programmatic Experimentation’ in the Work of Gordon Matta-Clark* (Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2010), p. 156.

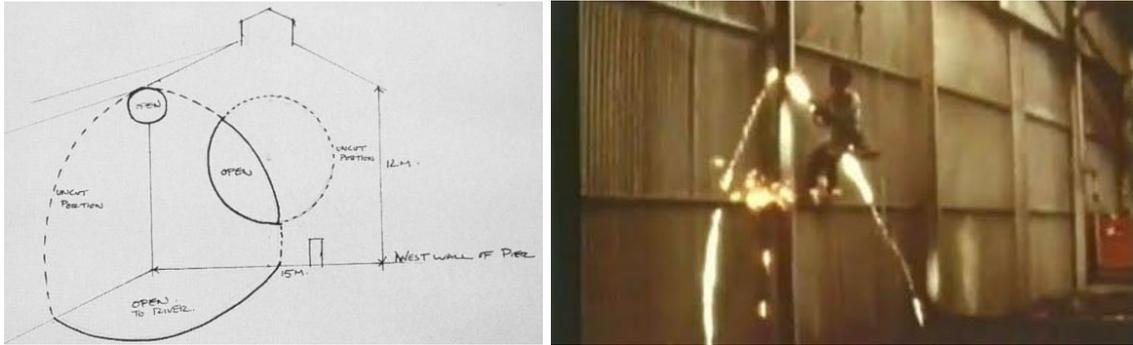


Fig. 5.38a, b, c, d. Gordon Matta-Clark. Day's End – Pier 52, 1975. a) Muelle 52, b) interior de la nave con los cortes realizados, c) dibujos previos de la intervención, d) G. Matta-Clark ejecutando la intervención y suspendido en el aire con un soplete de acetileno cortando las fachadas por el interior de la nave. New York, EE.UU. Photo © Catálogo de la exposición GORDON MATTA-CLARK. 2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Pp. 202-213

Esta visión de la propuesta fue filmada en película de 16mm, y recoge el recorrido del sol en el interior de la nave a través de los óculos cuando la luz del sol penetra y se filtra por los recortes de la fachada como si de una catedral y sus ventanales se tratara.

La intervención se debía desarrollar y filmar en el tiempo, provocando distintos escenarios a medida que la tierra cambiaba su posición a lo largo del año, pero la policía precintó su intervención “ilegal” el mismo día de la inauguración, y no pudo ser. A partir de aquí, pasó a ser un “delincuente” y no pudo volver a trabajar en New York hasta tiempo después. De todos modos, Day's End, resistió dos años antes de ser demolido y a la postre sería la obra más duradera de Matta-Clark.

Después de que la policía precintase Day's End, G. Matta-Clark viaja a París para realizar una de sus intervenciones más importantes en su corta trayectoria artística; *Conical Intersect*, (1975). Intervención que llevaba tiempo planteando desde que supo que el distrito de *Les Halles-Plateau Beauborg* (París), iba a ser demolido y reurbanizado para la construcción del nuevo hito de la arquitectura High-Tech de vanguardia, *Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou*, obra de los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers y del ingeniero estructural Peter Rice (Ove Arup & Partners). A priori una batalla fratricida entre lo impuesto por novedoso -vanguardista- y lo vetusto que reivindica la memoria social del lugar en sus últimos y desgarradores instantes de vida fruto de la “orgía de la modernidad GeneralGaullista”⁶⁴.

G. Matta-Clark realiza *Conical Intersect* para la *IX Bienal* de París de 1975. Él mismo nos la describe como un trabajo “interesante como contrapartida no monumental del grandioso esqueleto a modo de puente del Centro Georges Pompidou, justo detrás”;

“CONICAL INTERSECT. 1975, 27-29 Rue Beaubourg, París. Dos modestas casas construidas en 1699 para los señores Lesseville, al parecer una residencia para él, y otra para ella. La forma, concebida como un contrapunto no monumental al imponente telón de fondo del Centro Pompidou, es la de un cono truncado cuyo eje central está situado a unos 45 grados respecto a la calle y cuya base forma un hueco de cuatro metros de diámetro en la fachada norte de dichos edificios. Durante dos semanas de abundante polvo y yeso, a medida que se cortaban las

⁶⁴ Matta-Clark and Moure, p. 183.

paredes y los suelos, la acción dio lugar a un espacio escénico a modo de anfiteatro que quedaba visible para los transeúntes”⁶⁵

“Conforme iba menguando su circunferencia, el cono se retorció a través de paredes y suelos, hasta salir por el tejado del ático de la casa contigua. Aquella forma hueca vino a ser un “espectáculo de luz y sonido” para los transeúntes o una extravagante norma nueva de sol y aire para los inquilinos”⁶⁶

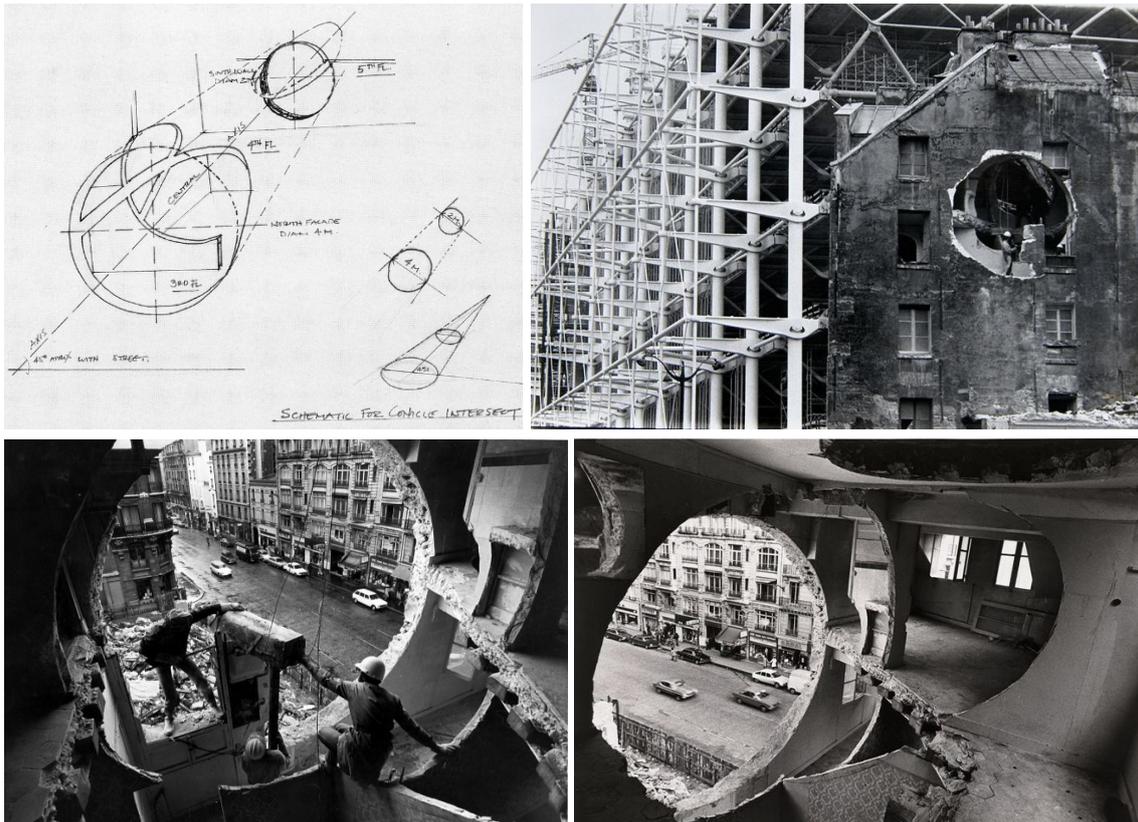


Fig. 5.39a, b, c, d. Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*, (1975). a) Boceto esquemático de la intervención, b) Intervención con el nuevo Centro Georges Pompidou detrás, c) Trabajando en fachada lateral, d) Propuesta final. 27-29 Rue Beaubourg, París, Francia. Photo © Catálogo de la exposición GORDON MATTA-CLARK. 2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 183-199

Con *Conical Intersect*, G. Matta-Clark nos propone un nuevo vacío a golpe de martillo motosierra y cincel. Un paso más allá en sus cortes fruto de la interferencia a una superficie cónica con un edificio a punto de demoler tomado como soporte de su intervención. Un gran residuo tomado como soporte, como escenario al que se le practica sin anestesia cirugía de guerra. Una sensación dolorosa, desgarradora y dramática a la que se le imponía una nueva ideología, una nueva doctrina postmoderna plasmada en una gran mole High-Tech, que Gordon definía como “novísima tela de araña cultural” y que dictaría los diseños del “nuevo arte” para el pueblo y en qué entorno debía regenerarse por imposición política.

Pero Gordon y su intervención, marcan un nuevo lugar, provocando así un debate que permanecerá en la memoria histórica y social, marcando su prevalencia con su contexto

⁶⁵ Ibid., Matta-Clark and Moure, pp. 186–87.

⁶⁶ Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes sept.'1977, en Ibid., Matta-Clark and Moure, p. 256.

y entorno más inmediato, denunciando “de este modo que la intervención de G. Matta-Clark podría ser considerada como un comentario de la naturaleza transitoria del ámbito urbano, al tiempo que deja en un segundo plano la violencia implícita en los desplazamientos sociales”⁶⁷

La idea entre el límite de lo público-privado, llegaría dos años más tarde con *Office Baroque (1977)*, en la ciudad de Amberes (Bélgica), la primera idea consistía en un edificio capaz de desprenderse de su fachada, para convertirse en acontecimiento social y sentirse de esta manera observado al estilo de *Conical Intersect* en París, una propuesta parcialmente ensayada en obras anteriores, y que activaba el vacío urbano a través de una arquitectura abierta a la ciudad. Su propuesta; realizar el corte resultante de la intersección del edificio con un cuarto de esfera, (incluyendo la afectación de la fachada), cuyo diámetro fuera casi igual a la altura del edificio, siendo su eje una de las esquinas del edificio.

“La idea original de esta pieza se basaba en el hecho de que el edificio se encuentra en una de las zonas más llamativas de la ciudad, justo enfrente del Steen, la quintaesencia de un enclave turístico donde acude todo el mundo para hacer una foto. Esta obra, como la mayoría de mis otras obras, fue concebida como un exterior de edificio, en el que se habría retirado un cuadrante esférico de la esquina del mismo para permitir que los turistas pudieran ver a su través.

Cuando el Ayuntamiento descubrió lo que planeaba, se cargaron el proyecto. afortunadamente el propietario, MP-Omega N.V. me dejó continuar bajo la promesa de trabajar completamente fuera de la vista del público, en el interior del inmueble. Eso me dio la oportunidad forzosa de desarrollar ideas de ritmo espacialidad y complejidad lo que quizá no hubiese dicho de otro modo.”⁶⁸

Matta-Clark finalmente optó por realizar una serie de cortes a partir de dos superficies cilíndricas de diferentes radios, intersecadas con cada uno de los forjados, paredes y cubiertas, trabajando desde la planta inferior hasta la superior cortando en cada uno de ellos. El cruce entre ambos cilindros generaba en cada planta diferentes formas semicirculares en función de la situación los elementos estructurales con los que se iba encontrando. Gordon Matta-Clark explicaba su intervención en una entrevista de la siguiente manera;

“Los anillos que accidentalmente mancharon el dibujo con una taza de té, me dieron la idea de cómo organizar la intervención mediante dos semicircunferencias de diámetros ligeramente diferentes. El conjunto empezó por la planta baja y el patrón fue constante a través de cada planta hasta llegar arriba. El lugar donde una circunferencia se cruzaba con otra creaba una extraña figura en forma de barco de remos, la cual variaba de acuerdo con las vigas y el espacio disponible en el piso”⁶⁹

⁶⁷ Joshua Decter, ‘Gordon Matta-Clark’, *Arts Magazine*, febrero (1991), 104–5.

⁶⁸ Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes sept. 1977, en Op. Cit., Matta-Clark and Moure, pp. 256–57.

⁶⁹ Cita en; <http://ensembles.mhka.be/ensembles/office-baroque-history-of-the-project?locale=en&mobile=1>

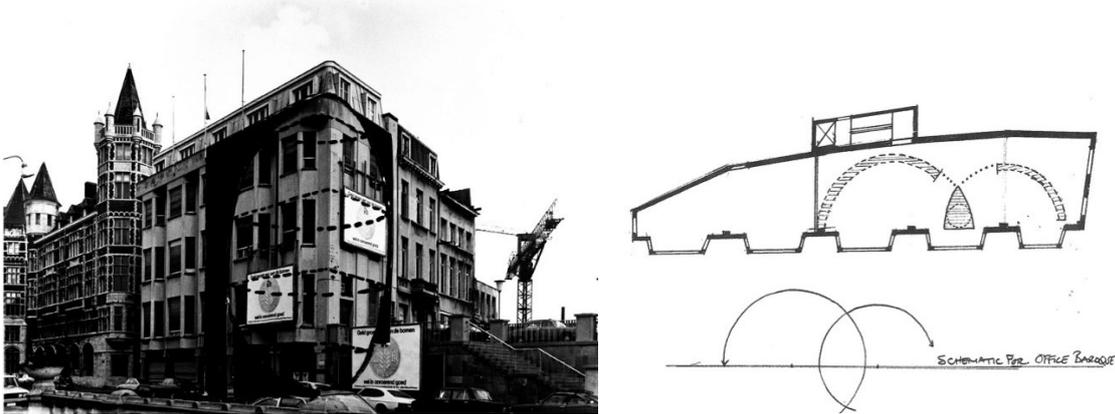


Fig. 5.40a, b. Gordon Matta-Clark. Office Baroque (1977). a) Propuesta inicial. b) boceto de la propuesta realizada. Amberes (Bélgica). Fuente; www.ensambles.org

Ned Symth, uno de sus asistentes escribió: “Solíamos entrar a los edificios que estaban a punto de ser demolidos al sur del Bronx y, sierra en mano, cortar grandes formas geométricas en las paredes, los techos y el piso. Era un trabajo aterrador, con bloques y bloques de edificios derruidos, (...), como si fueran excavaciones arqueológicas”. Es evidente que a medida discurría y pensaba su siguiente obra, los cortes se iban volviendo más complejos y peligrosos, y eso hacía imposible garantizar la integridad estructural del propio edificio, aunque para evitar males mayores, para esta obra contó con la ayuda y el seguimiento durante todo el proceso y duración de François Verresen, un ingeniero civil que supervisó que los cortes realizados en la estructura, no afectaran a la estabilidad del propio edificio.

Las fotografías panorámicas de arriba-abajo y abajo-arriba, producen un efecto tridimensional de alteración física en torno a los materiales sobre la sustracción del suelo, para concebir un nuevo espacio en su totalidad, donde la cámara registra los vacíos recién creados. Así la cámara resultó particularmente importante para poder atravesar el espacio y percibir lo que él mismo denominaba el “corte autobiográfico”⁷⁰, aquel que descubría el proceso estratificado de construcción del edificio como un modo “*articular más el espacio donde la identidad del edificio como lugar, como objeto, quedaba fuertemente conservada y mejorada*”⁷¹, como forma de reivindicar la memoria del lugar.

Sin embargo, sus intervenciones son una metáfora, una intuición de un acto generoso de denuncia. Sus “inútiles vacíos” generados por sus cortes, recortes y sustracciones en sus edificios, transformaron una arquitectura institucionalizada, dogmática e impuesta, en un manifiesto de libertad, y reivindicación de la memoria en tiempos obsesionados con las transformaciones urbanas con hipotecas sociales. Así Gordon y sus “cortes” efímeros, intentan forzar una salida, una vía de escape que conserve la memoria del lugar, fijando en sus películas y fotografías el instante en el que la luz cambiante del sol, que se cuele por sus cortes, conos, círculos y óculos abiertos en sus paredes que dejan paso a la luz, como si de un milagro transitorio se tratara.

⁷⁰ Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark, entrevista de Donald Wall, en; Op. Cit., Matta-Clark and Moure, p. 63.

⁷¹ Entrevista de Liza Bear a Gordon Matta-Clark, mayo de 1974, en; Ibid., Matta-Clark and Moure, p. 175.

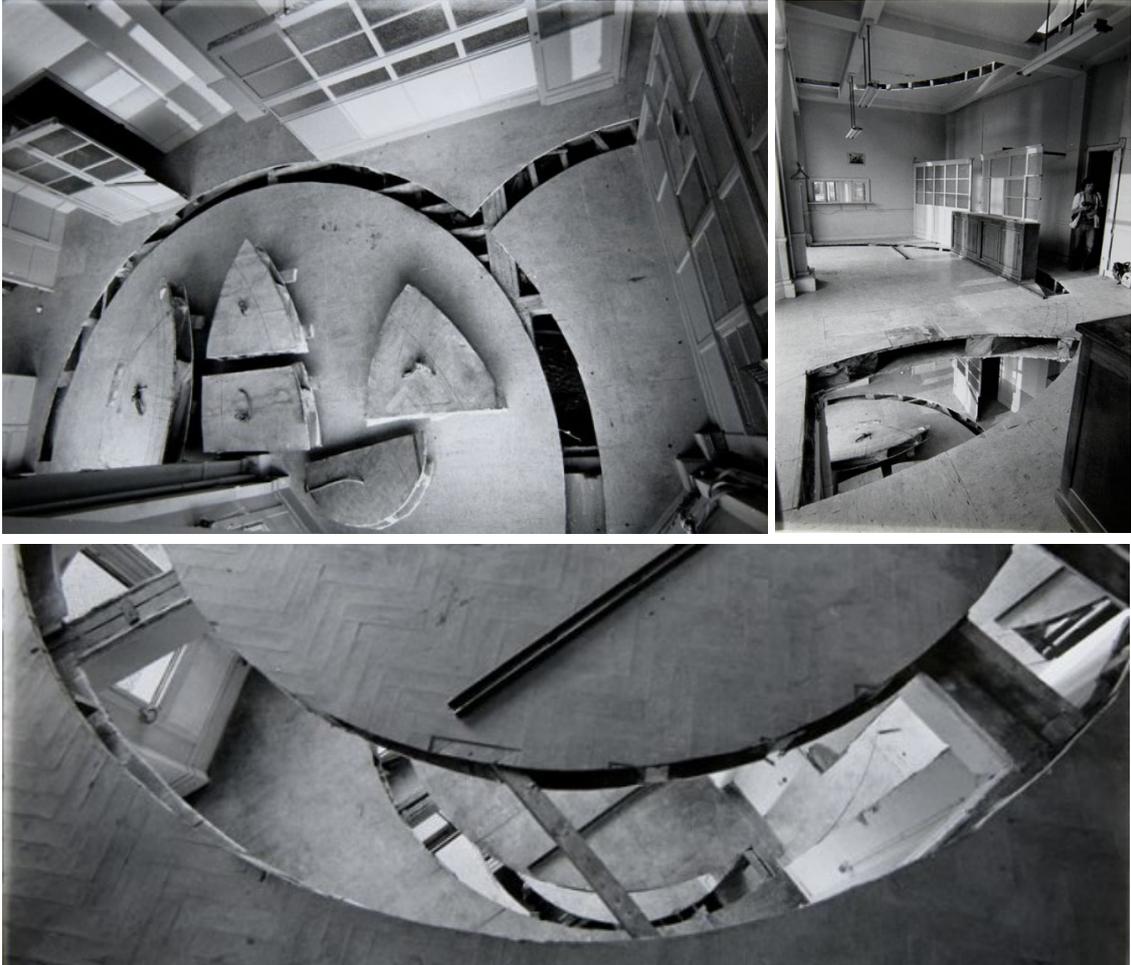


Fig. 5.41a, b, c. Gordon Matta-Clark. *Office Baroque* (1977). Cortes semicirculares en los forjados. Amberes (Bélgica). Fuente; <http://obsessivecollectors.com/gordon-matta-clark-at-macba>

Otro paso hacia delante fue la intervención que realizó en enero'1978 para el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. El propio museo había comprado un edificio adosado de tres plantas de altura para su remodelación y ampliación, pero antes de hacer la reforma invitaron a Matta-Clark para que hiciera una intervención en el, siempre que respetase la fachada original del edificio. La obra se llamaría *Circus; The Caribbean Orange* (1978), en donde Matta-Clark realiza un sinfín de cortes en forjados y tabiques fruto de la interacción e intersección de tres esferas con un diámetro aproximado al ancho del edificio (unos 20 pies), con los diferentes elementos constructivos del edificio. Un eje diagonal que vincula espacial y visualmente las zonas bajas del edificio con las más altas, para que el visitante pueda *experimentar, sentir y comprender, de verdad, de un modo sensorial y físico*.⁷²

⁷² Entrevista de Judith Russi Kirshner a Gordon Matta-Clark. Febrero de 1978, contenida en; *Ibid.*, Matta-Clark and Moure, pp. 317–35.

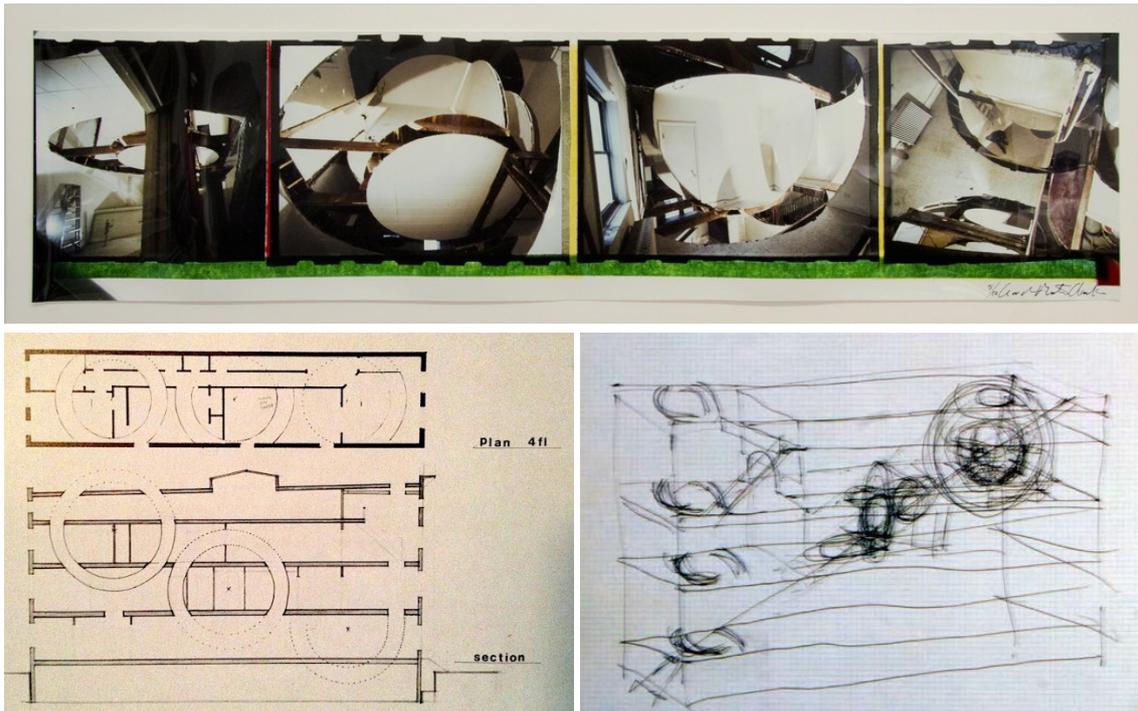


Fig. 5.42a, b, c. Gordon Matta-Clark. *Circus (Caribbean Orange)*, (1978). a) 30.5 × 106.7 cm / Edition 5/10. b) Implantación de Circus sobre plano del edificio. Fuente; <http://grupaok.tumblr.com/post/15244206163/aperture-science-and-the-caribbean-orange>. c) Croquis / boceto original de Circus (Caribbean Orange). Fuente; Tallón, J.A. (2015, pp. 223)

Los cortes principales estaban situados a lo largo del eje diagonal que atravesaba todo el edificio, desde el punto medio del lado menor del suelo de la planta baja hasta el punto medio del lado menor del forjado de cubierta (ver boceto fig. 43b, c). G. Matta-Clark sitúa una esfera vacía al final del eje diagonal, una especie de globo ingravido atrapado en su interior pero que parece querer desprenderse del edificio atravesando la cubierta y que despierta la idea de un espacio en flotación que más tarde intentará llevar al límite en *Sky Hooks (Balloon Building)* y *Time Sphere Launch*.

“Los primeros cortes que se veía al entrar por la puerta principal eran grandes arcos eliminados de la primera, segunda y tercera planta, semicírculos cuyos veinte pies de diámetro abrazaban todo el ancho del edificio. Esta estratificación vertical de las aberturas curvadas implicaba un cilindro que se podía leer de piso a piso y a través del tejado hasta el cielo. El segundo conjunto de cortes estaba situado en el centro exacto del edificio e ilustró la naranja Caribe, una sección horizontal de una esfera.”⁷³

Aquí, todo se vuelven más confuso, sus cortes en los forjados pasan a las tabiquerías, escaleras, puertas, etc., para crear una complejidad espacial libre de materia, que implica una “percepción de la profundidad” de un nuevo espacio que se abre, una complejidad que roza el vértigo y la desorientación a través de vacíos confusos y dinámicos que se alejan de la espacialidad constructiva convencional, para ofrecer una experiencia contrapuesta al uso, la utilidad y la lectura del espacio arquitectónico

⁷³ Entrevista de Judith Russi Kirshner a Gordon Matta-Clark. Febrero de 1978, en J. A. TALLÓN IGLESIAS, ‘GORDON MATTA-CLARK A TRAVÉS DE REM KOOLHAAS Adición a Través de Eliminación’ (UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID, 2015), p. 223.

habitual, para “*volver a definir las situaciones espaciales y los componentes estructurales, (...), sugerir modos de volver a pensar lo que ya está ahí.*”⁷⁴

Así, lo que nos propone G. Matta-Clark, es una nueva forma de “*cuestionar*”, “*reexaminar*” y volver a pensar el vacío a partir de una deconstrucción del espacio tomando como referencia el corte para mostrar su disconformidad “*con la actitud funcionalista*” de la arquitectura.⁷⁵

Al mismo tiempo, al caminar e intervenir en edificios desahuciados, explora una transición arquitectónica hacia la pérdida de la estratificación del plano horizontal, hacia la pérdida de la utilidad, interrogando a las estructuras, a los vacíos entre la materia, a lo efímero del progreso, al desuso, e incluso a la inutilidad del espacio generado. Su acción y su proceso de corte sobre el edificio no es destructora, si no que estudia la estructura antes de cortar y arrancar sus entrañas, asegurándose de no sobrepasar los límites estructurales del edificio antes de su colapso.⁷⁶

Las fotografías realizadas revelan puntos de vista que producen un efecto tridimensional de desorientación sobre los cortes en los forjados y tabiques, registrando los vacíos creados a través del movimiento de la cámara.

En este “*viaje a toda velocidad por la vida*”⁷⁷, -como diría Peter Fend-, G. Matta-Clark falleció cuando estaba inmerso en la búsqueda de estructuras capaces de alcanzar la elevación y desafiar la gravedad a partir de estructuras de edificios existentes. Su nueva línea de investigación seguía la idea de ingravidez de sus anteriores intervenciones, aunque con *Balloon Building*, -Sky Hook- (gancho celeste), quería ir un paso más allá. Inspirado por los dibujos futuristas, las iniciativas de los Constructivistas Rusos y los ideales de principios del S.XX donde las ciudades aparecían llenas de pasarelas, pero también en las últimas tendencias artísticas arquitectónicas de finales de los 60 y principios de los 70 como Archigram, Superstudio, Ant Farm y Haus-Rucker-Co, donde el grupo artístico Vienés Haus-Rucker-Co propone un “nuevo concepto radicalmente nuevo de la arquitectura” con propuestas en línea con las ideas de Matta-Clark a base de cápsulas hinchables, estructuras parasitarias colgadas de los edificios, dispositivos de respiración, etc. Utilizaban estructuras hinchables como prótesis tecnológicas futuristas en intervenciones urbanas como forma de ampliar las fronteras artísticas y arquitectónicas. Así, la arquitectura hinchable por aire afectaba a apéndices portátiles que se diseñaban para alterar las experiencias sociales y perceptivas de los participantes generando nuevas ideas para la arquitectura como desarrollo utópico y crítica ácida de una actividad en su mejor momento.

⁷⁴ Entrevista anónima con Gordon Matta-Clark, Amberes sept.'1977, en; Matta-Clark and Moure.

⁷⁵ Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark, entrevista de Donald Wall, en; Ibid., Matta-Clark and Moure, pp. 59, 65–66.

⁷⁶ “Sus cortes se detenían justo a un paso de realizar la entropía potencial contenida en un edificio (...) pero no permitían que la estructura sobrepasara el punto de irreversibilidad”. En Robert Holloway. “Matta.Clarking”, en Pincus-Witten and Corbeira, p. 219.

⁷⁷ Peter Fend. “Nueva arquitectura de Matta-Clarck”, en; Pincus-Witten and Corbeira, p. 174.



Fig. 5.43. Haus-Rucker-Co, *Ballon für Zwei*, (1967). Fuente; Ortner & Ortner Baukunst.

Fig. 5.44. Haus-Rucker-Co, *Oase No. 7* (1972), in Kassel. Fuente; Ortner & Ortner Baukunst. Con esta intervención el Grupo Haus-Rucker-Co nos propone un oasis personal a modo de globo con un diámetro de 8 metros que sobresalía de la fachada del Museo Fridericianums durante la Documenta de 1972.

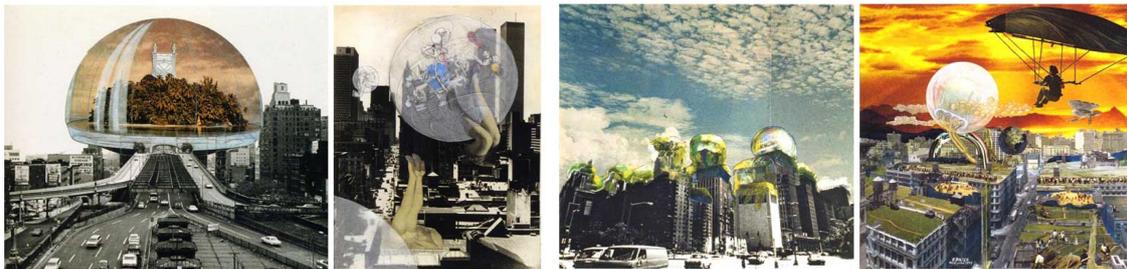


Fig. 5.45. Haus-Rucker-Co, *Down-Town Megastructures*. 1971

Fig. 5.46. Haus-Rucker-Co, *Rooftop Oasis Structures*. 1971-73

Partiendo de sus proyectos anteriores, con estructuras hinchables neumáticas que colonizan las obsoletas estructuras de las ciudades como 1967 *Ballon für Zwei* y 1972 *OASIS N°7* para la Documenta de Kassel, estas dos propuestas a escala urbana representan un anhelo de renaturalización artificial de la ciudad a través de mega-estructuras climatizadas “fullerianas” que proponen naturalezas exhuberantes, antiguas ruinas y programas de ocio, etc.

G. Matta-Clark Ya tenía previsto realizar la primera intervención en un edificio abandonado en Nueva York al que había sido invitado a trabajar. Su propuesta fue *Balloon Building* (1978). La intervención en el edificio estaba dividida en dos fases. Por un lado, se extraería mediante cortes en los diferentes elementos constructivos el volumen de una esfera, cuyo diámetro sería igual a la altura entre la segunda y la planta de cubierta del edificio, y por otro lado, y una vez ejecutados los cortes que desvincularían la superficie esférica de la estructura del edificio, dicha superficie esférica, se desplazaría como una estructura flotante en el espacio vacío generado por los cortes previos en el edificio. Para conseguir éste desplazamiento, trataría de adaptar el funcionamiento de los dirigibles, zepelín, o globos aerostáticos como elementos que formarían parte de la estructura, como elementos liberados de sus anclajes, que sostienen pasarelas y plataformas flotantes formando parte de la nueva metrópolis urbana que él se imaginaba, no en vano -nos cuenta Peter Fend-, Matta-Clarck decía que

la tarea en la construcción consiste en “alcanzar la elevación” para “desafiar la gravedad” y construir pisos, niveles.

“Reconociendo estos aspectos de la fantasía pública, en la que la aeronave se integraba como elemento inmóvil en un terreno edificado, para convertirse, sin una reflexión consciente previa, en parte de la arquitectura, Gordon Matta-Clark llegó sin dificultad a la conclusión: el elemento inflable más ligero que el aire, una imitación del cuerpo como caparazón hinchado pero disciplinado por la piel, debía convertirse en un elemento corriente de la ciudad”⁷⁸

La sensación no podría ser más impactante, una esfera esculpida en el sólido -edificio-, que parece querer desgajarse y desligarse de la que él consideraba una arquitectura institucionalizada y opresora. Su edificio-globo inspirado en fantasías constructivistas y en los ideales de la ciudad de principios de siglo, inspiran una arquitectura ligera que debía elevarse sobre el corte generado en el edificio del cual pretendía desligarse a base de gas o aire caliente, como si de un caparazón de membranas se tratase al estilo Haus-Rucker-Co.

La propuesta, finalmente se quedó en el tintero, un sueño delirante al que trataba de dar respuesta para ir un poco más allá del “corte” y la reorganización del espacio, sin embargo, murió antes de poder llevarla a cabo.

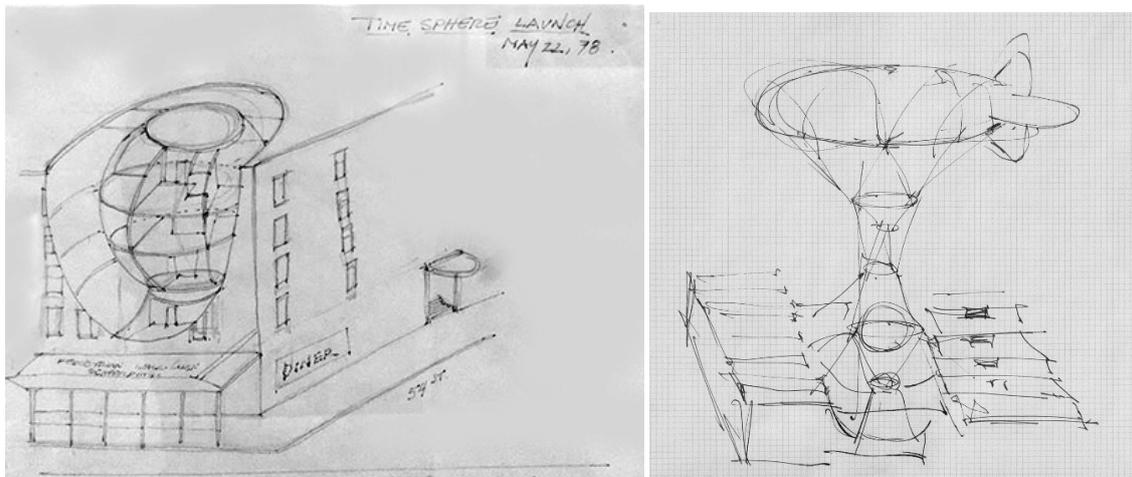


Fig. 5.47. Gordon Matta-Clark. Balloon Building (The Sphere Launch), (may. 22, 1978)., tres meses antes de fallecer, Gordon Matta-Clark escribe a Alanna Heiss una carta con un dibujo de la propuesta final de Balloon Building: un globo recortado que emerge del sólido edificado, mostrando una sensación de ingravidez en el vacío del edificio. El dibujo lleva el título de “Time Sphere Launch”.
Fig. 5.48. Gordon Matta-Clark. Sky Hook, (Study for Balloon Building), (1978). Fuente; Colección MACBA / Fundación MACBA.

¿Pero, desde el punto de vista del “corte”, como elemento generador de su obra, y 40 años después de su muerte, muchos nos preguntamos cuál ha sido la influencia y el legado de la obra de G. Matta-Clark en el arte, la ingeniería, y la arquitectura actual?

⁷⁸ Peter Fend. “Nueva arquitectura de Matta-Clark”, en; Ibid., Pincus-Witten and Corbeira, pp. 174, 180–81.

Darío Corbeira, además, también se pregunta por la huella de su trabajo en otros artistas, así como la influencia en el arte y en la arquitectura que le han sobrevivido.⁷⁹ En *“Designar espacios, Crear Complejidad”*, Darío Corbeira, nos esboza cuáles son las trazas de la obra de G. Matta-Clark en el campo de la arquitectura. Nos expresa que carece de sentido tratar de encontrar cierto rastro de G. matta-Clark en los proyectos arquitectónicos de la actualidad, ya que los vínculos que surgen son puramente formales y vacíos de contenido, véase el caso de Daniel Libeskind, SITE o Diller&Scofidio. Aunque ve un vínculo diferente con los inicios de Frank Gehry apoyándose en las declaraciones de Richard Serra;

“Gehry estaba muy interesado en Smithson y en Gordon Matta-Clark. De hecho, Gehry realiza sus primeras casas al tiempo que Gordon Matta-Clark quita las esquinas de edificios. La inside-outside house, cogiendo el interior de una casa y sacándolo fuera de la edificación, la casa alrededor de la casa, sólo respondía a lo que Gordon Matta-Clark estaba haciendo al deconstruir edificios, así que Gordon Matta Clark influyó mucho en Gehry.”⁸⁰

Donde identifica coincidencias e impresiones, en la acción de partir, de dividir, y de suprimir, en diferentes proyectos de Gehry, que otros establecen;

“Cuando éste revela la estructura física que subyace a los materiales superficiales en edificios encontrados casualmente, (...) En estos proyectos Matta-Clark puso la deconstrucción literal al servicio de la autobiografía arquitectónica, haciendo hincapié tanto en el acto de crear un espacio nuevo como es la acción original de construir que formaba parte de los edificios que utilizaba.”⁸¹

Pese a todo ello sus conclusiones son claras;

“Donde hay que encontrar su sombra más luminosa es en aquellas obras que despliegan y proponen problemas de espacio articulando soluciones innovadoras tanto arquitectónica como socialmente; tematizando las relaciones interior/exterior, arriba/abajo, horizontal/vertical, cóncavo/convexo, contenedor social/contenedor corporal, vacío/lleño, borde/superficie... Matta-Clark situaba en dulce contradicción un sinfín de relaciones que, salvando las distancias históricas, de contexto y soporte, podemos apreciar, ver y leer en las obras de Rem Koolhaas o en los trabajos de MvRdV ...

La posibilidad de establecer posibles influencias o coincidencias formales con otros artistas es prácticamente nula, ...”⁸²

⁷⁹ Darío corbeira. *“Designar espacios, Crear Complejidad”*, en; Op. Cit., Pincus-Witten and Corbeira, p. 166.

⁸⁰ Entrevista de Darío Corbeira a Richard Serra, Bilbao, oct.'1999. en; Ibid.,. Pincus-Witten and Corbeira, p. 167.

⁸¹ Gavin. Macrae-Gibson, *La Vida Secreta de Los Edificios* (Madrid: Nerea, 1991).

⁸² Op. Cit., Pincus-Witten and Corbeira, p. 168.

Aunque termina su artículo con un rayo de esperanza para volver a pensar el arte como idea, como tautología, que nos ayude a volver a pensar el espacio *Mataclarkiano* como soporte, en un artista de referencia al que volver una y otra vez para impregnar la arquitectura actual de nuevas resonancias que nos impidan olvidarlo;

*“Sin eternidad Matta Clark es la luz y el eco que, cual rayo liberador, ha partido y escindido la casa del arte. Iluminándola, aireándola, impregnándola de resonancias de tiempos y espacios de futuro”*⁸³

Estas resonancias y estos caminos del arte de la de-construcción a través del “corte” de G. Matta-Clarck, nos llevan a disquisiciones y a problemas que plantean hipótesis donde se analiza su obra desde un punto de vista *deconstructivista*, haciendo un análisis crítico y profundo de las filosofías *Derridianas* “propias” de la *deconstrucción* y del *deconstructivismo*, aunque el mismo Derrida se encargase de desvincular que la deconstrucción fuese aplicable de forma directa a la arquitectura, ya que se trata desde su punto de vista de un enfoque filosófico de crítica literaria, manteniendo que la *“deconstrucción no es una metáfora arquitectónica.”*⁸⁴

*“El propio Derrida se ha preocupado de rechazar todas las peticiones de una definición precipitada. Si existe una “verdad” sobre la deconstrucción, afirma, es el hecho de que ninguna declaración del estilo de “la deconstrucción es x” puede en modo alguno suponer una justificación o un auténtico poder de explicación”*⁸⁵

Y aunque muchos arquitectos y críticos de arquitectura han señalado a *J. Derrida* como la influencia sobre ciertas arquitecturas, desde mi punto de vista coincido parcialmente con las conclusiones de R. Holloway⁸⁶, donde la *deconstrucción* de J. Derrida hace referencia directa a la lingüística literaria, mientras que la obra de G. Matta-Clarck opera directamente con la estructura física y material de una arquitectura efímera, obsoleta y degradada, tomada como escultura en de-construcción de los procesos de construcción sobre los que interviene, y que aquí muta, propiciando un tránsito, antes de su desaparición, y privándonos definitivamente de la presencia de su escultura del “corte” como espacio en proceso continuo de transformación.

Y al igual que sus obras, -nos escribe *Robert Holloway*-, su *“inoportuna muerte, ... interrumpió bruscamente la obra de un artista que previó y realmente se anticipó al auge de la arquitectura deconstructivista. Parafraseando a Geoffrey Broadbent, “la arquitectura deconstructivista es algo que abunda y que abundará más”. Pero tal vez Gordon Matta Clark estuvo allí primero.”*⁸⁷

⁸³ Ibid., Pincus-Witten and Corbeira, p. 171.

⁸⁴ “Fifty-Two Aphorisms for a Foreword”, en; Jacques. Derrida, Peggy Kamuf, and Elizabeth. Rottenberg, *Psyche : Inventions of the Other. Vol. 2* (Stanford Calif. ;[London]: Stanford University Press, 2007), p. 69.

⁸⁵ Christopher Norris and Andrew E. Benjamin, *What Is Deconstruction?*, Second edition. (London ;Lanham Md.: Academy Editions, 1988), p. 10.

⁸⁶ “Matta-Clarcking”, en; Op. Cit., Pincus-Witten and Corbeira, pp. 224–25.

⁸⁷ “Matta-Clarcking”, en; Ibid., Pincus-Witten and Corbeira, p. 225.

Finalmente G. Matta-Clark a través del corte en sus edificios, nos descubre los “*espacios intermedios*”, “*interesado en la ambigüedad de los espacios negativos entre los elementos que quedan de la estructura, en los márgenes como lugares de creación y de vida*”⁸⁸, fruto de la dejadez y el abandono de una *arquitectura institucionalizada*. Así su forma de creación y generación de “*vacíos metafóricos*” a través de sus “*cortes*”, y “*recortes*”, eran “*huecos, espacios sobrantes, lugares sin desarrollar*”⁸⁹, que generan la apertura de nuevas grietas y huecos que se abren en sus edificios para facilitar la entrada de luz hacia una nueva espacialidad, de manera que la construcción e incluso su deconstrucción tuvieran un carácter configurativo. Esos fueron sus grandes gestos, el legado de una revolución en fraguada en silencio y a gritos desde los procesos propios de la arquitectura, pero diluyendo sus fronteras para crear un nuevo lenguaje que debía ser desaprendido, invertido y transformado, para lanzar un grito a la sociedad y cuestionar de este modo la gestión y la planificación política de la vida y la condición humana en las ciudades.

⁸⁸ “La eternidad a corto plazo”, en; Op. Cit., Matta-Clark and Moure, p. 23.

⁸⁹ Liza Béar, ‘Gordon Matta-Clark: Cortando El Edificio de La Calle Humphrey’, *Avalanche.*, dic. (1974), p. 166.

5.9 El Patrimonio Histórico y el “corte” como memoria y lugar

El legado del lenguaje y los conceptos que desarrolla a través del “corte” *Matta-Clarkiano* los podemos ver en *Rem Koolhaas*⁹⁰ e incluso en muchos de los arquitectos deconstructivistas, aunque muchas veces también se pueden entrever y percibir en la contemporaneidad artística incorporada a ciertos edificios del patrimonio histórico que intentamos recuperar antes de que se pierdan, para encontrar las claves de nuestro pasado histórico y comprender nuestro presente ligado a la arquitectura, a la ingeniería civil y al arte.

5.9.1 Bunker 599

El enorme búnker de hormigón armado forma parte de la línea de defensa militar holandesa, llamada *New Dutch Waterline (NDW)*. Su existencia activa data de 1815 a 1940, y tuvo como propósito proteger el territorio holandés de la invasión enemiga mediante la inundación forzada que describe una línea fluvial en el territorio de más de 80 km, con más de 700 bunkers que se han preservado hasta nuestros días en recuerdo de su uso anterior.

El *Bunker 599* se conservó prácticamente intacto y fue objeto de intervención en el año 2010 por el artista Erick de Lyon (Atelier Lyon), y el estudio Rietveld Landscape (RAAAF), este proyecto lleva la idea del corte “*mattaclarkiano*” en su ADN, al proponer la bisección de esta fortificación, metafóricamente “indestructible” para mostrarnos su interior. La intervención es simple, contundente y a la vez impactante, dando vida a una parte velada y a la vez impenetrable, abriendo el edificio por la mitad mediante dos “cortes” y revelando sus reducidos espacios interiores hasta ese momento ocultos para los visitantes mediante un juego sutil entre masa y vacío, generado a partir del corte y vaciado. Además, unas escaleras y una pasarela hecha a base de placas de hormigón, conduce a los visitantes del *NDW* a través de la sección estructural cortada y vaciada del búnker, hacia un muelle delimitado por dos hileras de postes que se extienden sobre un lago, y que marcan la altura máxima de inundabilidad, conectando la intervención y el paisaje.

⁹⁰ Véase la magnífica Tesis Doctoral de; Op. Cit., TALLÓN IGLESIAS., donde enfrenta el lenguaje artístico de Gordon Matta-Clark con la arquitectura de Rem Koolhaas, abordando el concepto de la adición a través de la eliminación como forma de llegar a una “estrategia del vacío” en la configuración proyectual del espacio arquitectónico, construyendo así, una dialéctica entre la obra de Matta-Clark y la práctica arquitectónica de Koolhaas.



Fig. 5.49a, b, c, d, e. Design & Concept: RAAAF | Atelier de Lyon. Bunker 599. Diefdijk 5 - Highway A2. Realized, 2010. a) Estado original, b, c, e) Corte de la edificación, obra ejecutada. d) Planos de planta y sección. Photography: Klaas Vermaas "Bunker 599" & <http://www.delyon.nl/mk.html> - http://www.raaf.nl/en/projects/7_bunker_599

La división y el corte realizados en el búnker, -y lejos de lo que uno se podría imaginar a priori-, se ha convertido en un polo de atracción pública para los visitantes de la NDW. El proyecto forma parte de una estrategia más amplia de RAAAF y el Atelier de Lyon para que el NDW sea una experiencia accesible para el público en general. Paradójicamente, el monumento Bunker 599 fue declarado monumento nacional después de su intervención, además el proyecto realizado por los estudios RAAAF y Atelier de Lyon han ganado con esta intervención el *Dutch Design Award 2011*, y el *Architectural Review Award 2013*.⁹¹

Como hemos visto en las páginas anteriores, una de las intervenciones más recordadas de G. Matta-Clark, fue *Splitting*, (1974), (fig. 38). Motosierra en mano, logró cortar a

⁹¹ Premio internacional, *Architectural Review Award*, 2013.

La valoración del jurado estaba fundamentada de la manera siguiente; "A pesar de la pequeña escala del proyecto, es muy poderoso. Tiene una mezcla de delicadeza, fuerza e impertinencia, que es raro de observar, y se inserta ingeniosamente en el lugar, conectando el paisaje y el agua. Se destacó claramente por su simplicidad, belleza y capacidad para situarse entre el arte, el paisaje y la arquitectura."
consultable en: <https://emergingarchitecture.architectural-review.com/news/joint-winner-bunker-599-raaf-atelier-de-lyon>

pulso una casa por la mitad, mediante la incisión y el desplazamiento de masa, marcando una brecha en forma de cuña que intenta poner de relieve la profundidad, la separación entre lo privado y lo público, para señalar *“la relación inversa entre el desarrollo urbano y el desgaste de los lugares históricos”*⁹², para abrir conexiones y pasajes insospechados entre los espacios separados, de tal manera que el corte, además de abrir el orden interno de la estructura, crea una conexión con la realidad social circundante como forma de denuncia y de referencia histórica. Además, el carácter irreversible de la intervención, unido a un gesto mínimo, y a un proceso efímero, crean un efecto que queda marcado en nuestra memoria cual rayo de luz que fija y marca el lugar;

*“La acción -nos explicó Matta-Clark- solo representó unos minutos en la historia del edificio. Sin embargo, para mí todas esas vidas enjauladas y obligadas a respetar la estructura de estancias diminutas y repletas de obstáculos quedaron repentinamente inundadas por la luz directa del sol.”*⁹³

Así, la entrada de luz en el espacio cautivo inducido a través del corte, forjaron sus grandes gestos para crear una revolución artística mediante los procesos propios de la arquitectura en un lenguaje que debía ser desaprendido o invertido. Así, *“si Matta-Clark abrió y rompió los edificios fue, entre otras cosas, para descubrir los espacios intermedios anulados por las estructuras opresivas”*⁹⁴ de una arquitectura abigarrada por las instituciones.

Alicia Chester, en su magnífico artículo *“Bunker 599: A Photographic Monument”*⁹⁵ nos establece ciertos paralelismos con *Splitting*. Nos habla del tiempo como elemento efímero en el corte practicado a la casa unifamiliar de G. Matta-Clark, que 3 meses más tarde desaparecería, mientras que la intervención en el Bunker 599 será permanente en el tiempo. Así nos comenta A. Chester;

*“Splitting puede caracterizarse como referencia a la destrucción y alegorizar la impermanencia e imperfección de la vida doméstica, mientras que el corte perfectamente simétrico en Bunker 599 se caracteriza mejor como un gesto redentor que conmemora la historia del sitio a perpetuidad.”*⁹⁶

De esta manera, el visitante, puede detenerse a mirar, abriendo caminos a través de los recuerdos de la guerra hacia un futuro de horizontes temporales más amplios,

⁹² Op. Cit., Idem nota 135

⁹³ “Work with abandoned structures”, texto mecanografiado, ca. 1975, en; Op. Cit., Matta-Clark and Moure, p. 142.

⁹⁴ Tarjeta sin fecha en; Op. Cit., Matta-Clark and Moure, p. 410. “The space between moving objects; the sound between sounds; the space of sound passing; the sound between objects.”

⁹⁵ Alicia Chester, ‘Bunker 599: A Photographic Monument’, 2013
<https://www.academia.edu/5681968/Bunker_599_A_Photographic_Monument>.

⁹⁶ Ibid., Chester, p. 5.

“en un esfuerzo por rescatar el conocimiento histórico de la oscuridad y reutilizar un paisaje militar obsoleto para el uso actual a través de una estrategia de intervención en lugar de preservación.”⁹⁷

Sin embargo, aunque Splitting ya no sea algo físico, el gesto de Gordon trascenderá el lenguaje del arte como gesto disruptivo y atemporal, que hoy día impregna muchas intervenciones proyectuales de la arquitectura, la ingeniería, y el arte, y que indudablemente incorporan una memoria en el proyecto que registra todos estos recuerdos.

No quisiera quedarme en el simple gesto (pero a la vez potente), del corte y vaciado de masa, pero si profundizamos un poco en el lenguaje, vemos como algunas de las ideas que maneja G. Matta-Clark en *Splitting*, están muy presentes en Bunker 599. Para empezar, quizá lo más llamativo y evidente aquí, es el manejo del corte como un proceso propio de la ingeniería civil, e incluso de la ing. de minas, cuando vemos en las canteras a cielo abierto el aserrado de grandes bloques pétreos mediante hilo diamantado. De esta manera, el acto de creación mediante la “destrucción”, (o podríamos decir deconstrucción), en este elemento militar, está provocando por dos “cortes” y un vaciado de masa, que divide la estructura de cuerpo pesado y oscuro, conectando interior-exterior, e invirtiendo la relación luz-oscuridad, como línea de luz que se apropia e “inunda” los espacios interiores, hasta entonces en absoluta oscuridad, para exponerlo y hacerlo accesible al visitante.

Así, el vaciado de masa provocado por el corte, *inserta* – desde mi punto de vista, y tal y como ocurre en *Splitting*-, tres elementos comunes a las dos intervenciones. En primer lugar, genera un nuevo espacio que es capaz de provocar una tensión entre lo excavado, -cortado-, (masa), y lo insertado (luz), en segundo lugar, es capaz de modificar el comportamiento del usuario ante el nuevo espacio, y en tercer lugar, la propia obra es capaz de dialogar con su contexto, vinculándose a él, y estableciendo lazos con su entorno para configurar lugar, vinculado a algo trascendental con evocaciones simbólicas; “la memoria del lugar”. Elementos clave, que nos recuerdan a artistas del Land Art tratados en páginas previas, como son los casos de M. Heizer, en *Displaced/Replaced Mass*, (1969), (fig. 30), donde trabaja con procesos de vaciado y llenado de material ajeno al territorio, y J. Turrell en *Roden Crater*, (1979), (fig. 37), donde utiliza la luz como material escultórico para revelarnos las propiedades físicas y simbólicas de la luz. Los dos, al igual que en las intervenciones tratadas, trabajan igualmente con la *inserción* como elemento para provocar tensión, para modificar el comportamiento del usuario ante el nuevo espacio generado, y finalmente, para dialogar y vincularse a su contexto, en lo que Josep Beuys llamaba “*transubstanciación*”,

⁹⁷ Ibid., Chester, p. 20.

en un proceso de transmisión artístico metafórico y alegórico, donde se producen trasvases de propiedades y significados.

Como elemento final simplemente comentar que ambos procesos están documentados mediante filmación, y que salvo los medios tecnológicos con los que contaban, hay tomas y planos que guardan ciertos aires y aproximaciones que uno quiere ver en el otro, quizá como aquella “memoria,... no deliberada” -que nos recordaba *Alvaro Siza*-, que registra todos esos recuerdos vistos alguna vez,... en algún lugar; *Splitting*⁹⁸ / *Bunker 599*.⁹⁹

⁹⁸ EAI Electronic Arts Intermix and Gordon Matta-Clark, *Splitting* (New Jersey, EE.UU., 1974) <<https://vimeo.com/54421147>>.

⁹⁹ Living Picture Film / ART, *BUNKER 599* (Países Bajos, 2010) <<https://vimeo.com/50229102>>.

5.10 Zeitz Museum of Contemporary Art Africa y el “Balloon Building” MattaClarkiano.

“Somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que asumimos, sin memoria no existimos y sin responsabilidad quizá no merezcamos existir”

José Saramago

Luz, Vacío y Memoria, son conceptos esenciales que se conjugan guiados a través del “corte”, como transición entre la idea como principio conceptual y su propia materialización en el proceso arquitectónico. Una especie de metáfora proyectada que convierte el vacío del atrio central en un acontecimiento significativo, que da sentido al espacio proyectado, y que guía cual hilo de Ariadna la función, la estructura, la estética, y el valor simbólico y social del nuevo Zeitz Museum.

Esta memoria de los lugares abandonados por el paso del tiempo, pero también de ciertos edificios de carácter industrial que han caído en la obsolescencia y el olvido, ocasionalmente tienen esa capacidad de evocar y conjugar un compromiso social -como la frase de J. Saramago-, que junto con una cierta capacidad ideación de la arquitectura y la ingeniería como forma cultural a través de conceptos figurativos como el concepto de “corte” que venimos tratando ligado al arte, hacen aflorar una arquitectura capaz de poner de relieve y en diferentes capas en una especie de cruce entre realidad y simbolismo, entre proyecto y memoria, que nos ayudan a redescubrir toda esa historia viva y patrimonial de nuestro pasado inscrita en la impronta del edificio para catapultarlo hacia un futuro, a través de la innovación proyectual, la cultura e incluso el arte.

En esta línea, las reflexiones de Paul Ricoeur¹⁰⁰ nos invitan a ver, a mirar, a palpar, y en definitiva a experimentar el edificio remarcando que;

“- Recordar es, entonces “proyectar hacia atrás”, en forma contrapuesta a inventar hacia adelante (hacia el futuro) o “proyectar hacia adelante”. El presente se construye como cruce, o entrecruzamiento, o “inversión”, entre memoria e innovación. (Proyecto hacia atrás y hacia adelante)

- La memoria justa, feliz y viva, en el presente, no es ni olvidar todo, ni recordar todo, sino un “trabajo”, que construye la distancia óptima entre el “recuerdo justo” y “la innovación justa”.

- Para recordar, pues, hay que olvidar.”

¹⁰⁰ Paul Ricoeur, *La Memoria, La Historia, El Olvido*, 2a ed. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013).

De esta manera;

“Solamente intercambiando el pasado como proyecto y el futuro como memoria podemos construir una cultura viva.”¹⁰¹

Así pues y tal y como nos recuerda el J. Muntañola citando a P. Ricoeur y G. Gadamer;

“La arquitectura, está, pues, condenada, a buscar en cada proyecto la memoria «justa», «exacta», la que consigue el equilibrio vital entre olvido y recuerdo, equilibrio a partir del cual las relaciones inter-subjetivas encuentran en los edificios y en las ciudades el soporte «justo», «exacto» y «feliz» para decidir y desarrollar las acciones sociales necesarias en cada momento histórico.”¹⁰²

El *Zeitz Museum of Contemporary Art Africa*, nos ofrece esta visión a caballo entre arquitectura-ingeniería y arte, entre memoria industrial y artística, entre innovación y simbolismo, que conjuga elementos proyectuales, visuales e incluso táctiles para redescubrir el espacio y la memoria impregnada en él, a través de la “deconstrucción” unida al concepto de “corte” en este edificio.

Una “*memoria dialógica*”, que Josep Muntañola nos describe, en la cual;

“...defiende que el conocimiento disciplinar no puede definirse “desde dentro” sin abrirse a la situación inter-disciplinar, o inter-textual. Por lo tanto, el significado y el valor cultural de un edificio o de una ciudad no puede saberse “desde dentro”, intrínsecamente, sino solamente desde el análisis de cómo el significado intrínseco se relaciona “extrínsecamente” con toda la cultura, la sociedad, la historia, etc., no específicamente arquitectónica.”¹⁰³

Así estamos ante un proyecto que toma una postura “*dialógica*” que aglutina mundos más allá de la propia simbología arquitectónica o puramente ingenieril y que valora lo “*extrínseco*” para proporcionar una permeabilidad proyectual al dotar al edificio de una renovada funcionalidad sin olvidarse del valor cultural y simbólico, estableciendo con ello nuevos vínculos con la sociedad, la cultura, la memoria y el arte africano.

La construcción original del Silo data de 1921, en el recinto portuario de Ciudad del Cabo. El silo ubicado a la sombra de la Montaña de la Mesa, y en una de las costas más famosas del mundo, almacenó y procesó grano maíz procedente de toda Sudáfrica para su exportación hasta su cierre en 1990. Por su tamaño y su envergadura original, esta infraestructura industrial ha formado parte del horizonte de Ciudad del Cabo desde su construcción.

¹⁰¹ También en; Josep Muntañola i Thornberg, ‘FORMA Y MEMORIA: Arquitectura, Proyecto y Memoria.’, *DPA: Documents de Projectes d’arquitectura.*, 18 (2002), 6–13 (pp. 6–7).

¹⁰² Ibid. Muntañola i Thornberg, ‘FORMA Y MEMORIA: Arquitectura, Proyecto y Memoria.’, p. 7.

¹⁰³ Ibid. Muntañola i Thornberg, ‘FORMA Y MEMORIA: Arquitectura, Proyecto y Memoria.’, p. 8.



Fig. 5.50. Silos de almacenamiento de grano de maíz. Construido en 1921 | Ciudad del Cabo. Sudáfrica. Fuente; www.heatherwick.com

Imaginar al observar con detenido interés las fotos originales del Silo, nos permite agudizar los sentidos y percibir de alguna manera el ajetreo y el ambiente portuario en el discurrir de la vida diaria de este edificio, sus volúmenes, sus sombras proyectadas, sus cambios de luz, e incluso el discurrir de esas nubes huidizas sobre el cielo de la ciudad en un esfuerzo por recobrar la memoria, que poco a poco y con el paso del tiempo va cayendo en el olvido. Con el paso de los años -me gusta imaginar- que el propio edificio se ha cruzado en el camino de algún creador que invadido por la emoción supo sentir y ver en aquella fábrica abandonada una propuesta de proyección hacia el futuro a través de la memoria, la innovación y el arte.

Así, estos tres elementos se conjugan aquí con el conocimiento y la sensibilidad creadora como virtudes que enarbola el artista y que desembocan en una especial preocupación por transformar el paisaje tanto interior como exterior, para humanizar el patrimonio construido y dotarlo a la vez de esa capacidad que sólo tiene el arte, y es la de dotar de “alma”, de ese “algo”, que no podemos definir y que en apariencia es sólo forma, técnica, y pura funcionalidad.

Veinte años después de su cierre, el Silo se ha vuelto a erigir como emblema de la ciudad reinventándose a sí mismo para albergar el *Museo Zeitz de Arte Contemporáneo Africano*, el cual incluye además de las galerías de exposición y conservación del propio museo, un jardín exterior para esculturas al aire libre en la azotea, una librería, un restaurante y un hotel de lujo en las plantas superiores de la torre principal.

El edificio original está compuesto por dos partes bien diferenciadas. Por un lado, una torre de clasificación de grano, de unos 58 m. de altura, que incluso llegó a funcionar como faro para el puerto y la ciudad. Y por otro lado 42 tubos verticales de hormigón de 33 m de altura, cuya transformación supuso sin lugar a dudas el mayor reto técnico en la rehabilitación del edificio. La intervención en el Silo original para convertirlo en el nuevo Museo Zeitz de Arte Contemporáneo Africano, *Zeitz MOCAA*, corrió a cargo de Heatherwick Studio, junto con la ingeniería Arup / Sutherland.

Exteriormente el edificio conserva en su mayor parte la estructura original del Silo, centrando la transformación proyectual en el interior del mismo. Además, la antigua torre de clasificación de grano, que conserva la estructura en cuadrícula original del edificio, se ha reconvertido en hotel de lujo y actúa como una especie de “faro urbano” que, de noche, “ilumina” el puerto y está presente en el skyline de la ciudad.

Interiormente todos los espacios se organizan a partir del corazón del propio edificio, donde nos recibe un espectacular atrio central “abovedado”, el cual ha sido literalmente cortado y vaciado directamente sobre los 42 frágiles cilindros originales, que han tenido que ser reforzados interiormente con una hoja de hormigón armado, configurando así un espectacular espacio de bienvenida iluminado cenitalmente a través de los óculos de los propios tubos tallados, y que en cierta forma nos recuerda a los SkySpace de J. Turrell. Este atrio central actúa como nexo de unión entre las dos partes del edificio, actuando también como núcleo de comunicaciones.



Fig. 5.51a,b. Zeitz Museum, MOCAA. Maquetas de trabajo y desarrollo de la idea principal del edificio, donde se puede apreciar la excavación del atrio central en forma de “grano de maíz”. Ciudad del Cabo, Sudáfrica. Proyecto 2011-2017. Fuente: <http://www.heatherwick.com/projects/buildings/zeitz-mocaa/>

Sin duda ninguna la intervención propuesta por Heatherwick Studio para el atrio central del Silo, nos evoca y nos remite a los “cortes” vistos de G. Matta-Clark en sus diferentes obras (Day’s End, Conical Intersect, Office Baroque, Circus -Caribbean Orange-, Balloon Building -The Sphere Launch-), a través de los cuales, el artista exploró y experimento con edificios abandonados, con el objetivo de focalizar la atención a partir de la *deconstrucción* desde el arte y la arquitectura, llevando la estructura al límite con el objetivo de re-habitar la memoria, transformando el espacio a partir de lo existente, para volver a inocular vida desde el arte, la arquitectura, la ingeniería, para producir nuevos significados a partir de esa memoria que hoy día se me antoja tan necesaria (por escasa), de la propia infraestructura.

G. Matta-Clark y sus cortes, nos descubren los “espacios intermedios”, esos espacios intersticiales que quedan entre y en los márgenes de las estructuras, creando y generando esos “vacíos metafóricos” a partir de sus “cortes” y “recortes” en lugares sin desarrollar, y que con sus intervenciones generan espacios que pueden ser lugares de “creación y vida”. Vacíos y huecos que abre en sus intervenciones para facilitar la entrada de luz en busca de la estructura del edificio capaz de alcanzar la elevación y de desafiar la gravedad como elemento generador de una nueva espacialidad artística.

Así, su obra incide sobre el espacio tomado como “sustancia” entre los materiales en comunión con sus cortes y la luz que los atravesaba. Un “espacio” perforado por su energía, que a la postre acaba configurando una metáfora, una intuición, un acto generoso de denuncia sobre la memoria social del lugar. De esta manera, sus “inútiles vacíos” generados por sus cortes, recortes y sustracciones, deconstruyen y transforman la arquitectura en un manifiesto de libertad creativa, reivindicando la memoria social y cultural, forzando así, una salida, una vía de escape que conserve la memoria del lugar, fijando el instante en el que la luz cambiante del sol, se cuele por sus cortes, por sus “espacios intermedios” -que nos describía Peter Zumthor-, y que hoy de alguna manera se nos antoja ver reflejado en el Zeitz Museum.

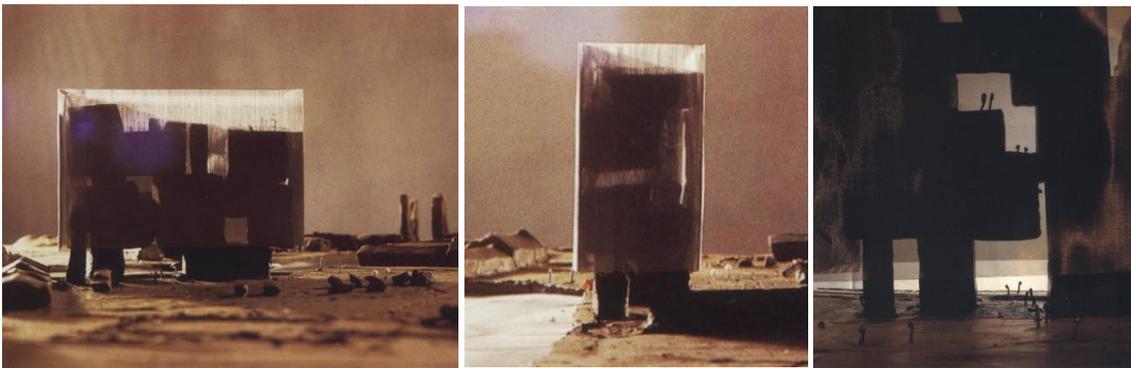


Fig. 5.52a, b, c. Peter Zumthor. Ideas y maqueta para el concurso para el Laban Centre for Movement and Dance, London, 1997. Maquetas de trabajo y desarrollo de la idea principal del edificio, donde se puede apreciar la excavación del espacio intersticial entre la masa de los cubos y la pantalla que hace de fachada del edificio.

“el espacio intersticial entre la masa anatómica de los cubos y la pantalla forman un vacío específico en el que tienen lugar las circulaciones, en el que las plataformas y las rampas abiertas en galería, proporcionan áreas de recreo, encuentro, exposición y vida social. Este espacio proporciona sentido de orientación y comunidad. Permite entender y comprender gran parte de la vida interior del edificio sin importar en qué parte del mismo te encuentres. Funciona como un espacio continuo que fluye alrededor de los sólidos.”¹⁰⁴

Los tubos de hormigón del antiguo silo se tallan para crear un atrio abovedado intersticial, un “espacio intermedio”, que funciona como el corazón del museo actuando como nexo de unión de las dos partes del edificio (torre y silos), a través del cual, se puede acceder a las galerías de exposición dispuestas a su alrededor mediante escaleras y ascensores dispuestos en los tubos de los silos originales. Así, esta especie de “Ballon Building” MattaClarkiano, tomado como atrio central, ha sido literalmente excavado y vaciado con forma de “grano de maíz” gigantesco que provoca que parte de la estructura antigua de silos (unos 4.600 m³ deconstruidos), se eliminen mediante el corte de los mismos a base de radiales y cables diamantados, quedando a la vista una geometría alabeada en forma de ovoide producto de la excavación. Finalmente, los cortes se pulieron para conseguir un acabado pulido que contraste con la rugosidad del hormigón y evidencie la forma del vacío excavado.

¹⁰⁴ Peter Zumthor and Hélène Binet, *Peter Zumthor, Works : Buildings and Projects, 1979-1997* (Basel: Birkhäuser, 1999), p. 299.



Fig. 5.53. Zeitz Museum, MOCAA. Infografía arquitectónica del proyecto donde se puede apreciar la excavación del atrio central en forma de “grano de maíz” como elemento central y generador del edificio. Ciudad del Cabo, Sudáfrica. Proyecto 2011-2017. Fuente: <http://www.heatherwick.com/projects/buildings/zeitz-mocaa/>

Además, cada tubo del silo actúa como óculo cubierto cenitalmente con un panel de vidrio laminado de seis metros de diámetro que deja pasar la luz natural hacia el atrio central para que la luz lo impregne y “excave” este núcleo funcional de comunicaciones.

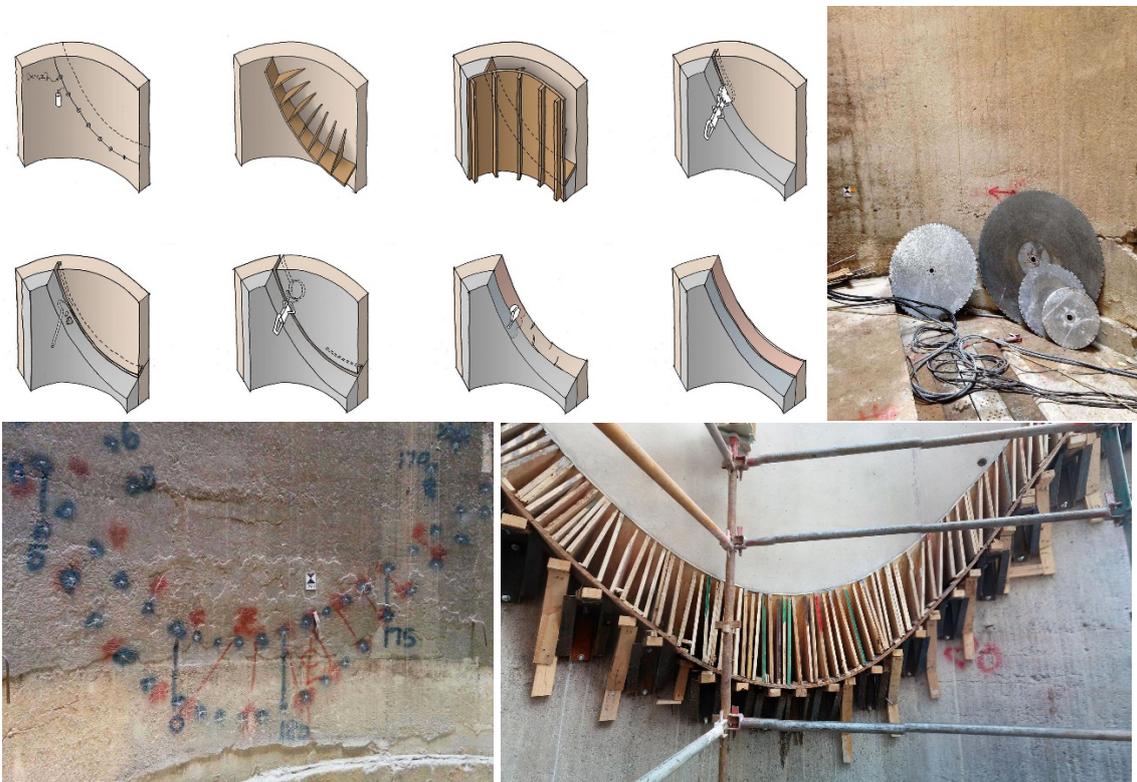


Fig. 5.54a, b, c, d. Zeitz Museum, MOCAA. Proceso de ideación y desarrollo del vaciado mediante corte y refuerzo del atrio central. Ciudad del Cabo. Sudáfrica. Proyecto 2001-2017. Fuente: <http://www.heatherwick.com/projects/buildings/zeitz-mocaa/>

De esta manera la cavidad espacial resultante, se superpone a la estructura industrial existente mediante la excavación y extracción del material sólido para dar lugar al *espacio* que revela en sí mismo esa “sustancia” Mattaclarkiana convertida en energía entre los materiales y sus cortes, en comunión con la luz que los atravesaba, y que sólo toma sentido, cuando los caminamos, cuando los vivimos, cuando tomamos parte en la acción y pasamos de nuestra experiencia sensitiva a la apropiación de los espacios para habitarlos.



Fig. 5.55. Field trip to Gordon Matta-Clark's "Splitting" house, circa 1974. Holly Solomon, Gordon Matta-Clark y un autobús escolar lleno de personas viajan desde el 98 de Greene Street en SOHO hasta Englewood, NJ, donde G. Matta-Clark realiza; "Splitting". Archives of American Art, Smithsonian Institution, From the Holly Solomon Gallery records, circa 1948-2003. Archives of American Art. Fuente; <https://www.youtube.com/watch?v=IHuzeswiTv8>

Fig. 5.56. Zeitz Museum, MOCAA. Visitantes observando el Atrio central. Ciudad del Cabo. Sudáfrica. Proyecto 2001-2017. Fotos; Iwan Baan. Fuente; <http://www.heatherwick.com/projects/buildings/zeitz-mocaa/>

Por otro lado, en todas estas obras analizadas, existe una relación bidireccional y dependiente entre el material y el espacio, de tal manera que lo que le quitamos a uno, le es inoculado al otro, en una especie de trasposición de la “sustancia” pasando del positivo al negativo, del lleno al vacío, del sólido al gaseoso. Así en el mero proceso de excavar hay una transustanciación que transmuta la materia en espacio y la opacidad en luz, para fijar un nuevo espacio cargado de un simbolismo conceptual que proyecta al edificio hacia el futuro evidenciando y poniendo en valor las vivencias del pasado del propio edificio.

Este interés en querer fijar el espacio generado después de estas operaciones de excavación en la materia también está muy presente en la artista Rachel Whiteread (Londres, 1963), interesada en la funcionalidad, los límites y la fijación de la memoria del espacio privado en su escultura, marcan un trabajo y una obra que explora la materialidad del vacío arquitectónico para cristalizar la memoria del espacio habitado y vivido.

En 1993 R. Whiteread realizó la que quizá ha sido obra más importante de su carrera artística: *House*. Una intervención en una de las pocas casas victorianas que quedaban en pie al este de Londres en calle de Grove Road, 193. Y aunque el enfoque artístico era puramente conceptual y simbólico sobre la propia memoria y la fijación de la misma a través del “llenado del vacío” de los espacios habitados, la sociedad de Londinense también quiso ver en su intervención una denuncia social por los desalojos efectuados y la falta de viviendas sociales para la población.

House consistía en rellenar con cemento proyectado todo el espacio interior de una casa de estilo victoriano (como si de una nueva piel interior se tratara), para después retirar las paredes exteriores, fachadas y parte de la estructura (no así los forjados intermedios y parcialmente algún muro), que había servido como encofrado perdido, y así obtener como resultado final el volumen de su espacio interior, en una especie de “negativo” minimalista del espacio arquitectónico congelado en el tiempo. Aunque *House* por diferentes condiciones espaciales, sociales, culturales e incluso temporales, tal y como venimos viendo es mucho más que eso.



Fig. 5.57a, b. Rachel Whiteread. “House”, Grove Road, 193, London. 1993. Photo; © Sue Omerod
<https://www.tate.org.uk> y <https://www.apollo-magazine.com/house/>

Aunque R. Whiteread indagaba en su escultura a gran escala explorando y difuminando (de una forma diferente a Matta-Clark), los límites con la arquitectura y la ingeniería, tenía gran interés en cristalizar y solidificar el vacío operativo del espacio arquitectónico como cruce entre la “innovación” que proponía su escultura y la “memoria” viva de sus espacios. Utiliza el vaciado del espacio interior no tanto para construir su escultura, sino para materializar y solidificar el vacío inherente y envolvente de los espacios privados e íntimos, remarcando la idea de ausencia y estableciendo un vínculo simbólico entre la fuerza de la memoria y la propia arquitectura de-construida.

Así *House* cristaliza herméticamente el vacío a la vez que el tiempo, consiguiendo que su obra cautivase (al menos durante el tiempo que estuvo en pie) al espectador reviviendo la memoria al ser interpretada una y otra vez, por todos los pensamientos, sentimientos, vivencias y memorias proyectadas en ella.

Este proceso de cristalizar y solidificar el vacío operativo del espacio provoca en la casa una especie de analogía entre el hecho materializar el espacio habitable en donde se dieron vivencias pasadas y la memoria que impregna el sólido escultórico. Así ahora, el pasado de *House* es inaccesible, pero no así la memoria que se conserva de ella, donde lo íntimo del espacio fue expuesto al público, quedando el vacío evidenciado por la memoria del pasado.

House, también puede ser interpretada con fines de denuncia social, al ser posteriormente derribada al igual que pasaba con las obras de Matta-Clark, un final común que no hace más que encender y avivar la llama de la memoria para “recuperar” y materializar un pasado que queremos revivir de nuevo, a través de este tipo de trabajos artísticos que ponen en valor la memoria como sustancia artística para proyectarlos hacia el futuro.

De esta manera, memoria, pasado y olvido son elementos comunes que se conjugan cuando echamos la vista atrás y miramos nuestro pasado artístico, arquitectónico, industrial, civil o incluso urbanístico, que van conformando nuestra sociedad a base de capas impregnadas de una memoria espacio-temporal con connotaciones simbólicas y que en muy pocas ocasiones (como vamos viendo en estas páginas), la mirada del creador y del artista se detienen para proponer una acción determinada que sea capaz de traspasar el tiempo y el olvido para renovarse, reinventarse y exponerse con mayor profundidad en relación al pasado y las vivencias acaecidas en ese espacio.

5.10.1 Mirar hacia arriba, mirar hacia abajo, mirar el interior, mirar el exterior. Una mirada acotada de las cosas.

Si G. Matta-Clark a través de sus cortes, recortes y deconstrucciones, indagaba y buscaba esos “espacios intermedios” e intersticiales de estructuras, dirigiendo su mirada hacia el interior indagando en la materia, generando vacíos y huecos en sus intervenciones que se abren a la luz, James Turrell dirige su mirada hacia el exterior, hacia el cielo.

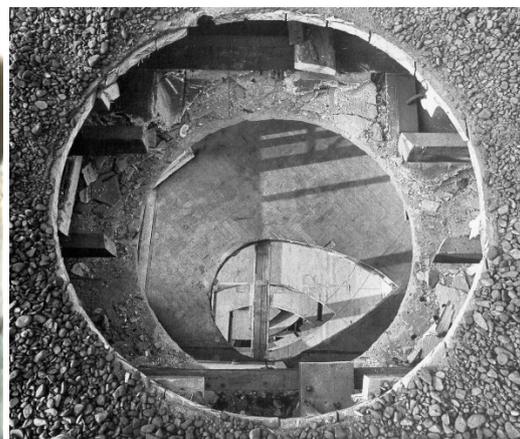


Fig. 5.58. Gordon Matta-Clark. Intervención en Office Baroque (1977). /// Fig. 5.59. Cortes circulares y semicirculares en los forjados. Fuente; <https://www.youtube.com/watch?v=BQYVDL5YWpY&t=1052s>



Fig. 5.60a, b. James Turrell. Roden Crater, Sky-Space (1977-2019). Sky-Space en Ekebergparken, Oslo, Norway. (2013)

Su proyecto más ambicioso, *Roden Cráter* (iniciado allá por 1977 y que a día de hoy parece vislumbrar un final feliz en colaboración Universidad Estatal de Arizona), se encuentra situado en el seno de la concavidad del propio cráter, alterando así la percepción de sus contornos del propio horizonte y del cielo. Sus pasillos / túneles interiores nos conducen irremediabilmente a diversos espacios interiores “*skyspaces*” abiertos cenitalmente mediante “*óculos*” que filtran la luz desde el cielo y provocan una descontextualización del mismo. La obra busca a través de la materialidad de la luz y de la percepción, sintonizarnos con la tierra, con el tiempo geológico y el movimiento de la cúpula celeste, para conectarnos estar en armonía, equilibrio y consonancia con lo infinito de la naturaleza.

"Uso la luz para explorar el significado de la percepción. Hago espacios que proyectan luz y la atrapan. Pero no hago la luz. La luz es un tesoro, una fuente de belleza y maravilla. La propiedad creativa no importa. Es como una sinfonía. ¿Cómo puedes ser el dueño de una sinfonía?"

Turrell para The Guardian, 2015

A los arquitectos nos gusta esa “*danza*” en el tiempo con que la luz juega en nuestros espacios, y aunque con mejor o peor fortuna, siempre la hemos tenido en cuenta como “*materia*” capaz de modificar nuestra percepción del espacio, sabemos que inexorablemente nos remite a ese paso del tiempo e incluso a la memoria de nuestras propias vivencias. El Propio Le Corbusier nos lo recordaba cuando decía que “*la arquitectura es cosa de arte, un fenómeno de emociones, que queda fuera y más allá de las cuestiones constructivas, (...), la arquitectura es el encuentro de la luz con la forma*”. Tadao Ando, e incluso Peter Zumthor no fueron ajenos a ella, nos mostraron la materialidad de la luz y el reflejo de la memoria a través de sus cortes en la *Iglesia de la luz* y la *Capilla Bruder Klaus Field*, una *arquitectura minimalista, cimentada en un mismo sentido que concibe el espacio a partir de la luz*.



Fig. 5.61a, b, c, d. Tadao Ando Architect& Associates. Iglesia de la Luz (1989). Osaka, Osaka Prefecture, Japan. Photo: Naoya Fujii. Fuente: <http://www.tadao-ando.com/>

El valor de la *Iglesia de la Luz*, radica en que es una síntesis entre la arquitectura Moderna y la cultura tradicional japonesa, marcada por la concepción geométrica y volumétrica del espacio y la estrecha relación con el entorno natural, donde la luz juega un papel muy importante como expresión simbólica de la divinidad, organizando todo el espacio en función de ella. Así, la luz, las sombras y el espacio se conjugan para mostrar un espacio simbólico y contemplativo donde el efecto de recogimiento y de evocación invita al visitante al recogimiento y a la reflexión.

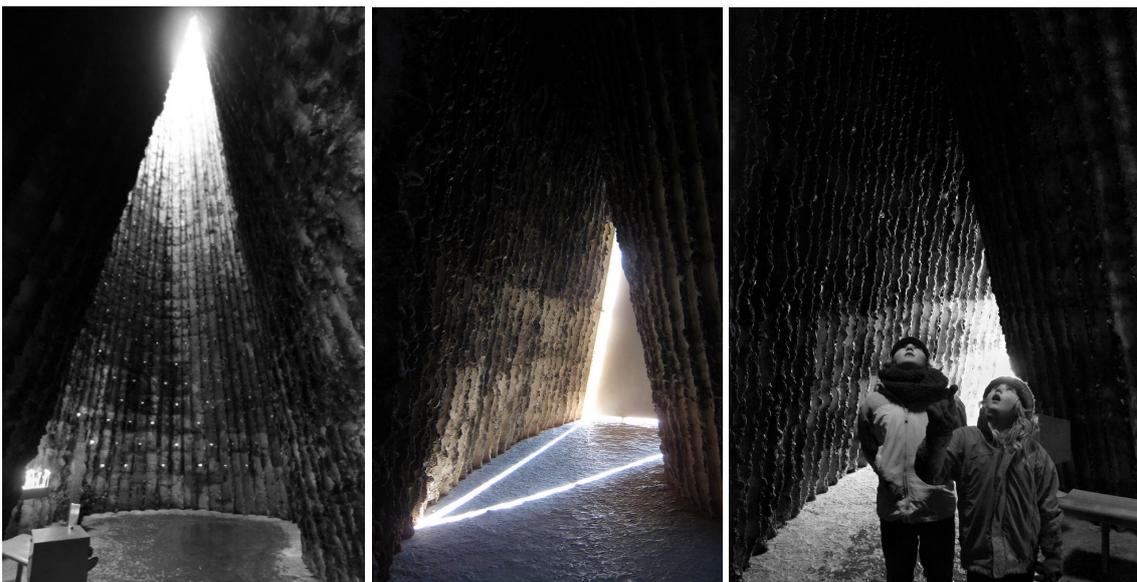


Fig. 5.62a, b, c. Peter Zumthor. Bruder Klaus Field Chapel (2007). Mechernich, Germany. Photo: chris schroeer-heiermann. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/schroeer-heiermann/albums/72157622184950378/with/6722163863/>

P. Zumthor, opera en la misma dirección, aunque con una concepción geométrica y constructiva opuesta, donde el proceso constructivo marca la concepción y configuración en la dualidad espacio-luz. Así, la pequeña Bruder Klaus Field Chapel, se configura volumétricamente a partir de la utilizaron 112 troncos (procedentes de un bosque cercano), como estructura elemental interior, encofrado perdido y colocados a modo “hoguera de San Juan”. Exteriormente y como contrapunto al interior, la geometría es prismática con una abertura triangular -que anticipa el espacio interior- y caras de longitud diferente hasta una altura de 12 m, donde los troncos interiores perforan el techo prismático que posteriormente servirá de óculo al paso de la luz. El

hormigón blanco utilizado y sin armaduras, se vierte en tongadas de 50 cms cada 24 h anclando el encofrado exterior a los troncos interiores con unos 350 tubos pasantes de atado que finalmente conformarán unas pequeñas perforaciones obturadas con piezas de vidrio, y que finalmente conformarán en toda la superficie interior pequeños puntos de luz. Una vez acabado el vertido y fraguado del hormigón, se procedió a quemar toda la estructura interior de encofrado perdido -troncos-, para luego acabar de retirarlos por medios manuales y mecánicos.

De esta manera y una vez separado el hormigón de los troncos, el espacio queda definitivamente conformado por el propio negativo de los troncos en sus muros, -impregnado del color negruzco y del olor del tronco quemado-, y la luz que penetra por el óculo superior y las pequeñas aberturas en toda la superficie. De esta manera, focaliza y tamiza la entrada de luz natural a partir de un pequeño óculo cenital -cual corte en una tela-, que configura un haz de rayos que se derraman sobre el visitante atento a la luz y que a la vez bañan y “excavan” las paredes iluminando el centro de la escena donde reflexionar y evocar esa memoria perdida como parte del proceso e incluso de las percepciones sensitivas, emotivas y evocadoras que el visitante pueda experimentar durante unos instantes para después proseguir su camino.

Ambos proyectos proponen un espacio íntimo que resuena una y otra vez en nuestros sentidos al ver sus paredes y muros bañados por la luz que penetran por sus pequeños cortes y aberturas. La memoria, parece expresar, la intimidad del relato del yo, en un espacio sugerente cargado de matices y de armonía que nos invita a quedarnos.

Y si G. Matta-Clark con sus “cortes” y “recortes” abre sus estructuras en fachadas y cubiertas (*como; Conical Intersect, Office Baroque, Splitting, Day's End, etc.*), para generar espacios y lugares de “creación y vida”, fijando así el instante en el que la luz variable del sol, se cuele por sus cortes, para encontrar esa “sustancia” que transforma la arquitectura en un manifiesto de libertad creativa, reivindicando la memoria social y cultural, y forzando así, una salida, una vía de escape que conserve la memoria del lugar, James Turrell (1943), opera, indaga e insiste en la misma búsqueda, aunque sus óculos y aberturas cenitales dirigen la mirada en dirección opuesta en busca de esa “*luz como una sustancia poderosa*”, que penetra en nuestros espacios cualificándolos sensitivamente para “sentir la presencia de la luz habitando el espacio” desde la óptica del arte y en un espacio en común con la arquitectura e incluso la ingeniería civil.

Artista con un gran bagaje cultural, además de estudioso de la cartografía, psicología, matemática, geología y astronomía, y que finalmente completa su formación con sus estudios artísticos en la Universidad de California. Sus primeros trabajos están fundamentados en la proyección de la luz, y la percepción del espacio donde se insertan, en su dominio de la luz (variación de luminosidad) tomada como “materia” de trabajo, que transmuta el espacio, cambiando nuestra percepción sensorial -y en sus primeras obras; ilusorias-, sobre ellos.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Alejandro Cervilla García, ‘La Luz y La Creación de Ilusiones Espaciales’, *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, marzo.4 (2009), 79–102 <<https://elgeniomaligno.eu/la-luz-y-la-creacion-de-ilusiones-espaciales-alejandro-cervilla-garcia/>>. Puede consultarse el presente artículo donde se investiga la luz y su percepción sensorial e ilusoria en la obra de James Turrell y la arquitectura

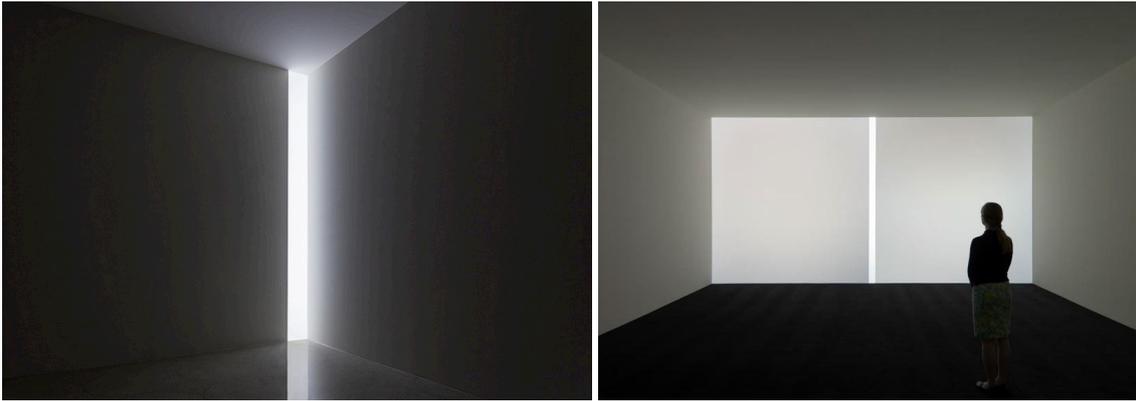


Fig. 5.63a, b. James Turrell. Ronin (1968) / Tycho White: Single Wall Projection, (1967), Courtesy the Museum of Fine Arts, Houston, © James Turrell

Posteriormente -a partir de *Roden cráter*, (1974)-, surgen sus *Skyspaces*, una especie de habitáculos arquitectónicos, donde practica un óculo, vano o abertura cenital en el techo, como marco de referencia por dónde ver y percibir el cielo. Estas aperturas cenitales influyen en la percepción de la luz y en cómo apreciamos el espacio arquitectónico. El objetivo de J. Turrell es intensificar la experiencia que el observador tiene del espacio en conjunción con la bóveda celeste beneficiándose en ocasiones con las peculiaridades físicas del *site-specific*.

Estos espacios nos permiten experimentar de una visión acotada a la abertura cenital del espacio y completamente descontextualizada del entorno-horizonte celeste, para crear nuestra propia experiencia sensorial a los cambios que se van produciendo en el tiempo como la variación de la luz solar, color, la temperatura, el clima, e incluso el movimiento de la bóveda celeste durante la noche.

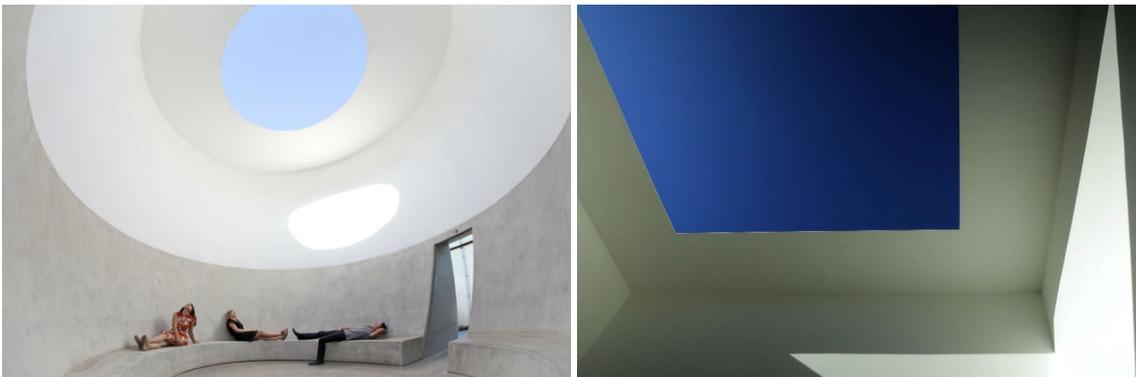


Fig.5.64. James Turrell & Will Bruder Architects. Knight Rise Skyspace (2001), Scottsdale, Arizona United States. photo: © Sean Deckert.

Fig. 5.65. James Turrell. "Second Meeting" skyspace, (1989). Los Ángeles, California. Se instaló originalmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles en 1986. Film Producer: Ian Forster & Eve Moros Ortega. Director: David Howe. Fuente: <https://art21.org/watch/extended-play/james-turrell-second-meeting-short/>

Sus óculos cenitales –como vemos en sus *Skyspaces*- abren los espacios interiores y dirigen su mirada hacia el exterior provocando un recorte en el cielo completamente descontextualizado, integrando a la vez el paisaje visualizado en su interior. Aunque también J. Turrell deja intuir una bidireccionalidad donde el espacio de vuelve como “un

de Gunnar Asplund, -caso de la Capilla del Bosque de Estocolmo-, desde la óptica de la Psicología de la Gestalt, donde incide en la luz como material de estas ilusiones espaciales.

ojo”: “El espacio tiene una forma de mirar. Parece como si tuviese una presencia de visión. Cuando entras en él está ahí, te ha estado esperando, (...) el espacio mirando de algún modo”¹⁰⁶

Su finalidad es la de cambiar por unos momentos la percepción sensitiva de quienes experimentan el espacio vinculando su mirada al cielo a través de la luz y su proyección en el edificio.

De esta manera, y a través de sus *Skyspaces*, J. Turrell nos propone una inmersión artístico-lumínica que indaga sobre la visión del espacio, la percepción y la experiencia, del espectador en la que se sorprende a sí mismo mirando e incluso abriendo nuevos espacios de conciencia. El propio J. Turrell nos describe la vivencia en sus *Skyspaces* de la siguiente manera;

“Más que una experiencia lo que se origina es una situación que puede crear experiencias, (...) La luz es una sustancia poderosa. (...) Me gusta trabajar con ella de forma que se pueda sentir físicamente -sentir la presencia de la luz habitando el espacio-.”¹⁰⁷

“Mi trabajo trata sobre el espacio y la luz que lo habita. Trata sobre la forma en que te confrontas e indagas el espacio. Trata sobre tu forma de ver. Cómo llegas a él es importante. Las cualidades del espacio deben verse, y la arquitectura de la forma no debe ser dominante. Estoy realmente interesado en las cualidades de un espacio que descubre a otro. Es como mirar a alguien que está mirando. (...)”

(...). A medida que sondeas el espacio con la visión, es posible «verse a uno mismo mirando». Este mirar, este sondeo, imbuye de conciencia el espacio. En función de la forma en que decides verlo y donde te encuentras en relación a este, creas su realidad. La pieza puede cambiar a medida que te acercas o te mueves en el interior. También puede modificarse a medida que cambia la fuente de luz que penetra.”¹⁰⁸

Twilight Epiphany (2012), está formada por una estructura piramidal de césped, sobre la que flota una ingravida cubierta horizontal y blanca, sobre la que se proyectan luces de color, con un óculo cuadrado en su centro al estilo de sus singulares *skyspaces*.

Su diseñado combina luz natural y luz artificial de colores proyectados sobre la parte inferior de la cubierta que parece flotar sobre el césped y que amplía la percepción del espectador al contemplar y experimentar la bóveda celeste e incluso el horizonte durante el orto y el ocaso del sol. Su mirador del que apenas se vislumbra su presencia, por estar oculto en su “pirámide de cespéd” tiene la mejor virtud de la buena arquitectura, y es que invita a quedarse.

¹⁰⁶ “Interview with James Turrell”, en; Richard Andrews and others, *James Turrell : Sensing Space* (Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington, 1992), pp. 47–51.

¹⁰⁷ “Interview with James Turrell”, en; Julia Brown and Los Angeles Museum of Contemporary Art, *Occluded Front, James Turrell* (Larkspur Cal.: The Lapis Press, 1985), p. 22.

¹⁰⁸ “Interview with James Turrell”, en; Ibid., Brown and Museum of Contemporary Art, p. 25.



Fig. 5.66. James Turrell / architect: Thomas Phifer & Partners. Twilight Epiphany, Skyspace, Rice University (2012), Houston, Texas, United States. photo: © Mabry Campbell. Fuente: <https://www.mabrycampbell.com/>

Lo interesante de este skyspace, -y en general en su obra-, es que J. Turrell logra conjugar de forma magistral la luz artificial proyectada en consonancia con la luz natural en relación directa al espacio arquitectónico percibido y vinculado al paisaje. Un espacio para estar, para inspirarse, para quedarse, para sentirse, y “verse a uno mismo mirando”, observar el acontecer y percibirlo como objetivo artístico en sí mismo.



Fig. 5.67a, b. James Turrell / architect: Thomas Phifer & Partners. Twilight Epiphany, Skyspace, Rice University (2012), Houston, Texas, United States. photo: © Florian Holzherr. Fuente: <http://jamesturrell.com/work/twilightepiphany/>

Así, estos espacios de J. Turrell, se convierten en acontecimientos de luz, que se presentan a partir de habitáculos sencillos casi minimalistas o esencialistas, que mediante sus aberturas cenitales, van cambiando al ser percibidos para configurarse como una arquitectura vinculada al cosmos, capaz de captar ese instante, ese

acontecimiento que sólo lo hace posible una forma de mirar en consonancia con la naturaleza.

De esta manera, el arte de J. Turrell requiere una mayor conciencia de uno mismo, a través de la contemplación de la luz y del cielo delimitado por su apertura que penetra en su interior. Estos espacios, enfatizan las cualidades de la luz vinculadas a la percepción de cada mirada, para advertir emociones de trascendencia en lo natural, “*la cualidad de introducir el exterior en nuestro interior no es distinta de abrir nuestros poros a la percepción*”¹⁰⁹.

Especio, tiempo y luz confluyen en una experiencia artística para observador que siempre será distinta, dado que viene marcada por las variaciones lumínicas y ambientales del espacio a lo largo del día, pero también a lo de las propias estaciones del año, provocando con ello que dicha experiencia no se circunscriba estrictamente a lo visual, sino que todos los sentidos que utilizamos en nuestra percepción se ponen en valor al estar conectado el espacio con el exterior.

Las obras artísticas de J. Turrell tratan de abrir espacios mentales en el observador, utilizando la luz como “materia” para transformar sus *Skyspaces* en espacios sensoriales que captan en el tiempo esa variación instantánea de luz, para descubrir nuevos modelos perceptivos que permitan abrir “*espacios de conciencia*” en los límites de la percepción. Así pues, estos espacios artísticos desatan experiencias emocionales, vínculos y huellas con nuestro entorno, como las que han buscado los hombres desde el inicio de los tiempos en todas nuestras culturas, buscando y proponiendo un arte como lenguaje universal y transversal a todas las culturas como huella imperecedera de nuestro paso sobre la Tierra.

Finalmente, la intervención de Heatherwick nos evoca referencias que hoy nos gusta percibir y ver -cual hilo de Ariadna- en *el corte* Matta-Clarkiano de esos espacios intersticiales, en *el vacío* operativo y cristalizado de R. Whiteread, y a la vez, en *la luz* de P. Zumthor, T. Ando y J. Turrell, tomados como “*sustancia*” o “*materia*” conceptual que generan espacios y lugares de “creación y vida” y que hoy se nos antoja ver reflejado y proyectado en el atrio central del Zeitz Museum.

Así, todos estos cortes y recortes en los silos del edificio no están destinados a ser leídos como destrucción o de-construcción de nuestro patrimonio construido, sino como una invitación a intervenir, habitar de nuevo y transformar la memoria de lo existente ampliándola y referenciándola mediante el proyecto arquitectónico y de ingeniería civil, y en definitiva abriendo el edificio a una nueva forma de ver, percibir e intervenir en nuestra herencia en comunión con el entorno ligado al arte.

¹⁰⁹ Op. Cit., Turrell, p. 3.



Fig. 5.68a, b. Zeitz Museum, MOCAA. Visitantes observando el Atrio central. Vista cenital de los intersticios entre silos perforados por pasarelas, vista donde se pueden apreciar los cortes en los silos originales y los refuerzos interiores. Detalle de los lucernarios superiores donde se aprecian los refuerzos interiores y los cortes en los silos. Ciudad del Cabo. Sudáfrica. Proyecto 2001-2017. Fotos; Grant Durr / Iwan Baan. Fuente; <http://www.heatherwick.com/projects/buildings/zeitz-mocaa/>

De esta manera, daremos una segunda oportunidad, y reviviremos nuestras vetustas estructuras industriales abandonadas y olvidadas en el tiempo, para drenar nueva vida en comunión con el arte, la arquitectura, la innovación que nos proporcionan la obra civil, para producir nuevos significados de nuestra herencia.

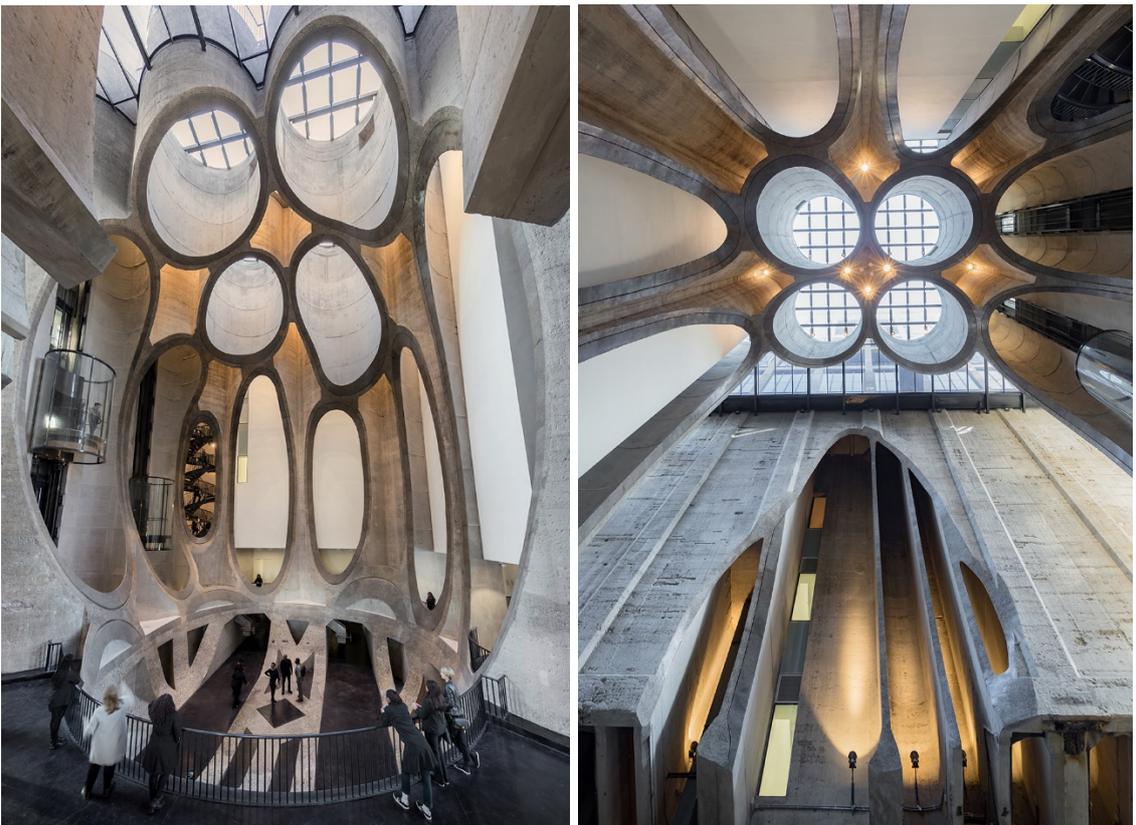


Fig. 5.69a, b. Zeitz Museum, MOCAA. Visitantes observando el Atrio central. Vista cenital del atrio central, vista donde se pueden apreciar los cortes en los silos originales y los refuerzos interiores. Lucernarios en terraza superior. Ciudad del Cabo. Sudáfrica. Proyecto 2001-2017. Fotos; Iwan Baan. Fuente; <http://www.heatherwick.com/projects/buildings/zeitz-mocaa/>

Y así, como nos recordaba *Sverre Fehn*, aquí *la estructura se convierte en un modo de expresión*, un lenguaje operativo que *elimina lo excesivo, muestra su esencia*¹¹⁰ y canaliza las *ideas* llenas de significado y que vemos tatuadas aquí como huellas impresas que forman parte de un proceso a caballo entre la cirugía estética y la arqueología, entre la destrucción y la de-construcción *de J. Derrida*, entre el corte y el vacío de *R. Whiteread*, entre la intuición y la precisión del corte *MattaClarkiano*, entre la luz, el espacio y la atmósfera de *T. Ando* y *P. Zumthor*, entre la transformación y la conservación de *T. Heatherwick*, entre la forma y la función *Corbusiana*, entre la estética y el arte definido por *H. G. Gadamer*, entre la “*memoria*” y el “*justo olvido*” del que nos hablaba *J. Muntañola*, como un nuevo “*entrecruzamiento*”¹¹¹ que hoy concurren en vibraciones e impresiones sensoriales y *fenomenológicas*, que nos impactan, emocionan, y nos permiten “redescubrir” a través de la experiencia dotando de un nuevo corazón, de una nueva vida, al renovado edificio para el *Zeitz Museum -Mocaa-*, que nos llama a un nuevo viaje en el tiempo que será testigo excepcional del arte africano.

¹¹⁰ Op. Cit., Steen, p. 211.

¹¹¹ Josep Muntañola i Thornberg, ‘LAS ESTRUCTURAS DE LA MEMORIA EN LA ARQUITECTURA DE ENRIC MIRALLES (Sobre La Especificidad de La Arquitectura)’, *3ZU Revista d’arquitectura*, 3 (1994), 71–77 (p. 75) <<https://upcommons.upc.edu/handle/2099/2289>>.

5.11 Conclusiones

“Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero «esto o lo otro» a «o esto o lo otro», el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión.

Más no es menos.”¹¹²

Robert Venturi,

Complejidad y contradicción en la arquitectura.

5.11.1 El “Corte”: Arquitectura y obra civil, la difusa frontera con el arte.

La configuración de la buena arquitectura (aquella que muchos de nosotros solemos llevar en nuestras reflexiones interiores), viene en gran medida determinada a partir de una idea, tomada como concepto o metáfora que rige nuestros diseños como síntesis de nuestro pensamiento, y que posteriormente se ve configurada y confrontada con el lugar, creando con ello, una cierta tensión entre la naturaleza e intervención del proyecto.

Así, para Sverre Fehn el concepto “corte” como “incisión”, grieta, hendidura o incluso vacío en el terreno, es tomado como memoria que de algún modo configura la idea del lugar que recorreremos con nuestra mirada y nos remite al testimonio de otro tiempo, mientras lo recorreremos, -como le gustaba decir-; “en torno a las cosas muertas”. Un “corte” en el terreno, que finalmente acaba siendo un museo enterrado bajo el nivel del mar, donde S. Fehn, devuelve de forma simbólica a un navío, al lugar al que pertenece, “bajo las aguas del mar”, aglutinando en el museo a través del “corte”, el tiempo, el lugar y la memoria del navío.

De esta manera el “corte” tomado como concepto simbólico del tiempo, lugar y memoria, se convierte en recurso empleado como idea generatriz, basada en analogías conceptuales -metafóricas- aplicadas en sus proyectos.

Los precedentes inspiradores a los cuales alude y apunta S. Fehn como referentes y conductores en su discurso, los encuentra en el *Land Art americano* y en el artista alemán *Hansjörg Voth*, donde los menciona y desgrana su influjo en su conferencia “*The skin, the cut, & the bandage*” en abril de 1994 en el MIT.¹¹³

¹¹² Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966). Versión Castellana: Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), p. 26.

¹¹³ Fehn, *The Skin, the Cut, & the Bandage*.

Así las obras tratadas aquí del *land art americano*, bajo el concepto del “corte” de S. Fehn y en las cuales se inspira, reflejan un lenguaje –realizado a base de excavaciones, zanjas y “cortes” en el suelo del desierto-, que dialoga permanente con el paisaje en el que se inscriben, creando una relación entre el tiempo, espacio, lleno y vacío en relación directa con el horizonte paisajístico como límite de la obra.

5.11.2 Juego complementario de contrarios

Aunque han sido las obras de M. Heizer, *Displaced/Replaced Mass* y *Double Negative*, las que nos hablan de un lenguaje de dualidades contrapuestas y vocabulario, -lleno-vacío, positivo-negativo, adición-sustracción, centralidad-contorno, extracción-introducción, simetría, superposición, linealidad, duplicación-, que contribuyen a la unidad del conjunto a través del “corte”. Pero a la vez recrean un pasado reflejado en la obra del presente, que nos hablan de culturas pretéritas y “desvelan ese algo”, esa “sustancia material” incluida en el “todo” Gestáltico que unifica la obra alineada con el tiempo, la memoria y el contexto que da sentido al lugar, vinculándose a él y que se presentan como partes de una misma unidad. Elementos por otra parte muy presentes en ese lenguaje conceptual de la arquitectura al que antes aludíamos y que podemos ver reflejado aquí en el, *Petter Dass Museum*, de Snøhetta, donde a través del “corte”, vehicula su arquitectura hacia la memoria del lugar, haciendo gala de una extraordinaria sensibilidad y vínculo con y hacia el paisaje.

En otro orden de cosas, vemos también como la gravedad definida por esa materialidad arquitectónica e ingenieril -civil-, que siempre empleamos en nuestros proyectos, está muy presente en las obras artísticas referidas, donde grandes masas de tierras y gigantescas piedras se desplazan y se extraen del terreno para posteriormente volver a ser emplazadas en otros lugares, en procesos más propios de la arquitectura y de la ingeniería civil y que vemos en esculturas de culturas pretéritas, e incluso en movimientos artísticos como el *land art*, que se mueven en una frontera desvanecida y disipada con la arquitectura y las obras civiles, donde el intercambio y la bidireccionalidad de estrategias proyectuales y escultóricas no hacen más que enriquecerse por ósmosis y capilaridad entre las tres disciplinas.

5.11.3 La atmósfera del espacio.

Las Termas en Vals, de P. Zumthor, son una lección de arte y del proceso de diseño basado en el concepto de “corte”, vinculado con la memoria del lugar y su contexto. Así, operaciones como; “tallar” o “excavar” están muy vinculadas con el material, con la luz, las sombras, la textura, e incluso con otros aspectos como la densidad, la levedad, etc... orientados para recrear una atmósfera del espacio en el proceso de diseño del espacio.

De esta manera, la atmósfera que se intenta recrear en el proyecto, atiende a características vinculadas con su contexto, y volcado en estimular la observación en relación con los propios materiales -luz, agua y piedra-, estableciendo un diálogo capaz

de insinuar y aludir a emociones y sensaciones, que evocan resonancias del propio lugar, muy vinculadas con la tierra y reflejadas en el espacio proyectado, algo que por otro lado, nos enlaza y nos remite a las obras de M. Heizer, y que vemos aquí en el propio cuerpo de la arquitectura, como vínculo entre presencia y memoria de ese saber ancestral que une al hombre con la tierra.

Por otro lado, su proyecto nos retrotrae más al mundo interior de la “memoria” del propio P. Zumthor, ese universo de las sensaciones, e impresiones fijadas en su madurez a lo largo de su vida, que crea vínculos entre la presencia y memoria, entre lo tangible y lo intangible, entre la levedad de la luz y la densidad de la materia, y que finalmente desemboca en un lenguaje que nos seduce con la fuerza del contraste entre pares de “contrarios”, donde el propio hecho de proyectar es una categoría de pensamiento, donde el vacío, la materia y la luz, se configuran a partir de la memoria de experiencias vividas y traducidas a dimensiones que configuran el espacio arquitectónico.

5.11.4 Límite y del horizonte paisajístico como definición de lugar.

Esa valiosa “atmósfera” de P. Zumthor, conformada a través del tiempo, la memoria y la luz, y es también la que queremos ver reflejada en el “aire” de las *Meninas* a la que aludía Salvador *Dalí*. Es aquello que Eduardo Chillida intenta apresar entre sus tentáculos, muros de acero, roca, mármol y hormigón en sus esculturas. Un vacío recluido y atrapado en un espacio lleno de connotaciones en el corazón de la montaña de Tindaya desde el cual contemplar la luz del Sol, la Luna, el mar, y el horizonte, que lo vincula con el lugar, configurando el paisaje a partir de nuestra mirada dirigida al entorno que la rodea, y ligada a un lenguaje muy vinculado no sólo con el Land Art, sino también con las respuestas que va dando la arquitectura y la Ingeniería en sus intervenciones en el territorio a través de nuestra forma de mirar y percibir el paisaje.

Un proyecto, que a la vez, necesita de una componente técnica tan importante que el propio diseño de la obra sobrepasa el acto escultórico en sí mismo, expandiendo sus límites hacia la técnica y hacia un lenguaje rico en conceptos propios de la escultura en el paisaje –como lo hace el *Land Art*–, pero también dejando patente en E. Chillida un proceso de aproximación de su escultura hacia líneas fronterizas difusas con la arquitectura y la ingeniería, donde el mestizaje en sus proyectos como artista involucran procesos constructivos propios de esas disciplinas.

El proyecto para *Tindaya*, bascula su peso hacia conceptos como el vacío, al que podríamos señalar como elemento principal en la configuración volumétrica del proyecto, sin perder esa percepción unitaria de la obra entre masa, vacío, espacio, escala y límites. Un lenguaje, que a través de toda su trayectoria denota una reflexión sobre el espacio como idea central de su trabajo, dedicado a pensar, a entender el espacio, a recogerlo, a envolverlo y finalmente a mostrarlo para experimentarlo “encarnando el lugar”, donde el espacio es experimentado a través de su recorrido y captado por los sentidos, en consonancia con la memoria del territorio y de sus aborígenes.

Así, el espacio ideado en Tindaya es pensado a partir de la percepción e incluso de la experiencia del lugar, de su entorno, de su horizonte, de la implicación del artista con el paisaje que afecta a la obra, en su forma de sentir, de captar y de absorber a través de la mirada y de su percepción espacial, todos los rasgos físicos, materiales y naturales para configurar definitivamente la definición del lugar, como vínculo directo de la tierra con el hombre.

En definitiva, podríamos expresar que el proyecto de E. Chillida para Tindaya, configura “lugar”, tal y como lo entiende M. Heidegger, trascendiendo el espacio material que ocupa, ampliando su radio de acción y de influencia, y donde la naturaleza, es incorporada a la obra de arte, formando un todo como entrecruzamiento entre el artista que antropiza y la naturaleza, abriendo de esta manera, un nuevo paisaje, permanente e indisoluble de la obra que interacciona con el espectador hasta incluirlo. A medida que pienso en Tindaya veo esa conmoción que nos invade cuando oteamos y divisamos el horizonte desde el *pabellón del reno salvaje Tverrfjellhytta*, de *Snøhetta*, donde la incorporación y la integración del límite, y del horizonte paisajístico formado por la cordillera de Dovrefjell, hacen del pabellón, una unidad proyectual, en la que el lugar y el paisaje forman parte indisoluble y unitaria de la obra, y así el espacio experimentado y vivido a través de los sentidos y de la percepción espacial, se transforma en un vínculo directo de la tierra con el hombre que la experimenta.

5.11.5 Conectar, atar, mirar.

Y si E. Chillida en Tindaya y *Snøhetta* en el pabellón del reno salvaje miran al paisaje para integrar el horizonte paisajístico como unidad proyectual para definir el “lugar”, J.L. Carrilho da Graça, propone una intervención proyectual desde la obra civil se configura en el “corte” arraigándose en su contexto y estableciendo nexos con el territorio hacia el que dirige la mirada y en el cual se integra, vinculando su forma gestual a la ciudad y al territorio que la acoge, ampliando el campo de relaciones que existe entre esta y lo que les rodea, fijando un recorrido, canalizando la mirada y en definitiva dialogando con el paisaje, fijando de modo consciente o inconsciente nuestras experiencias vividas en el propio trazado de las infraestructuras.

Un diálogo y una mirada hacia el paisaje proyectado de este trazado, que G. Deleuze y F. Guattari, proponen a partir de su lectura desde el *espacio liso y espacio estriado*, donde estos dos conceptos no solo se configuran por la relación entre líneas y puntos que propone J.L. Carrilho da Graça, sino también por el modo de recorrer, percibir y finalmente comprender el espacio generado en el camino, recorriéndolo a partir de nuestra propia individualidad interior.

5.11.6 Corte, deconstrucción y memoria.

Los “cortes” *Mattaclarkianos*, revelan los espacios intermedios ocultados por sus estructuras y acabados, en un intento de vaciado de la arquitectura para mostrar y dejar patente el elemento estructural ocultado y negado durante tiempo. Así, sus “cortes”

fueron grandes gestos conceptuales con los que intenta recuperar la memoria de los lugares en los que intervino. *Splitting*, *Day's End*, *Conical Intersect*, *Office Baroque* etc., son obras que inciden en el espacio como “sustancia” entre los materiales, sus cortes y la luz que los atravesaba. Metáforas artísticas que de alguna manera cartografían un lugar y una realidad que se fijará en la memoria colectiva como denuncia social, incidiendo al igual que otros artistas (p.e. *R. Whiteread*), sobre el “desgaste” de los entornos urbanos e históricos.

Sus intervenciones, marcan un nuevo lugar, provocando así un debate que permanecerá en la memoria histórica y social, marcando su prevalencia con su contexto y entorno más inmediato. Son una metáfora, y a la vez una intuición de un acto generoso de denuncia, sus “inútiles vacíos” generados por sus cortes, recortes y sustracciones en sus edificios, transformaron una arquitectura institucionalizada en un manifiesto de libertad, y reivindicación, intentando forzar una salida, una vía de escape que conserve la memoria del lugar. Fijando así, aquel instante en el que la luz cambiante del sol, se cuele por sus *cortes*, *conos*, *círculos* y *óculos* abiertos en sus paredes y techos, dejando pasar la luz, para “cuestionar”, “reexaminar” y repensar el vacío a partir de una deconstrucción del espacio tomando como referencia el “corte”. Mostrando que es posible retornar al arte desde la idea, desde el concepto que nos ayude a volver al espacio *Mattaclarkiano* como soporte para impregnar y alinear el proyecto actual, de nuevas resonancias que nos impidan olvidarlo, sobrepasando y ampliando los límites del arte hacia fronteras más difusas que dialoguen con la arquitectura y la obra civil inscrita en el paisaje.

El legado del lenguaje *Mattaclarkiano*, en el que desarrolla hasta sus últimas consecuencias el concepto de “corte” que desarrolló a lo largo de ese “viaje a toda velocidad por la vida”, -que diría Peter Fend-, no lo podemos ver en muchos de los arquitectos actuales, pese a que en el *deconstructivismo* sea más usual, aunque de vez en cuando, alguno de los proyectos que se desarrollan en nuestras ciudades, sorprenden con esa pequeña chispa que ilumina y deja entrever y percibir a través de la *idea* que subyace en el proyecto una irrefutable conceptualización artística que incorporan ciertos edificios de nuestro patrimonio histórico -que intentamos recuperar-, antes de que el olvido los arrincone para siempre sin poder encontrar las claves de nuestro pasado histórico, para comprender así nuestro presente patrimonial ligado a la arquitectura, la ingeniería civil y el arte.

Bunker 599, y Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, son dos intervenciones en el patrimonio histórico, industrial e infraestructural, que comparten ese concepto *Mattaclarkiano*, de una forma simple, contundente y a la vez impactante. Un gesto mínimo unido a una intervención de carácter irreversible y permanente en el tiempo, donde se puede apreciar el manejo del “corte” -como un proceso propio de la ingeniería civil-, en el propio acto de creación mediante la “destrucción” o deconstrucción, y en consecuencia provoca la inversión en la dualidad oscuridad-luz, como rasgos característicos que guían estos dos proyectos.

Así, el vaciado de masa provocado por el “corte” en la forma original del edificio, inserta -tal y como ocurre en *Splitting*-, tres elementos comunes a las tres intervenciones. En

primer lugar, genera un nuevo espacio que es capaz de provocar una tensión entre lo excavado, -cortado-, (masa), y lo insertado (luz). En segundo lugar, es capaz de modificar el comportamiento del usuario ante el nuevo espacio antes inaccesible y olvidado, y ahora cargado de “memoria”. Y, en tercer lugar, la intervención es capaz de dialogar con su contexto, vinculándose a él, estableciendo lazos con su entorno para configurar lugar, y vinculado a algo trascendental con evocaciones simbólicas; “la memoria del lugar”.

Elementos clave, insertados en estas intervenciones, -y que también hemos visto de una manera similar en las *Termas de Valls de P. zumthor-*, que nos remiten a artistas del Land Art, como el caso de *M. Heizer*, en *Displaced/Replaced Mass*, e incluso otros más actuales como *Rachel Whiteread* con “*House*”, donde cristaliza y solidifica el vacío operativo del espacio arquitectónico, remarcando la idea de ausencia y estableciendo un vínculo simbólico entre la fuerza de la memoria y la propia arquitectura deconstruida. Y finalmente *James Turrell*, donde en *Roden Crater*, y en sus *Skyspaces*, distribuidos por todo el mundo, utiliza la luz como material escultórico para revelar las propiedades físicas y simbólicas de la luz.

Y aunque *Splitting*, ya no sea algo físico, y ya pertenezca al ámbito de nuestra “memoria”, por haber sido una intervención efímera, el gesto de *Gordon Matta-Clark*, trasciende el lenguaje del arte como gesto disruptivo y atemporal, que hoy día impregna muchas intervenciones proyectuales de la arquitectura, la ingeniería, y el arte, y que indudablemente incorporan esa “memoria” en el proyecto que registra todos estos recuerdos. Y de esta manera, dialogar y vincularse a su contexto artístico más afín, donde las fronteras cada vez están más diluidas y difuminadas, y donde el trasvase de conceptos e ideas es posible, -algo que *Josep Beuys* llamaba “*transubstanciación*”, tomado como proceso de transmisión artístico, metafórico y alegórico, donde se producen esos trasvases de propiedades y significados a través de los conceptos que maneja el lenguaje.

Todo ello redunda en la unidad proyectual del conjunto y así como decía Robert Venturi;

“..., servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión.

Más no es menos.”¹¹⁴

Así, el verdadero afán de todo este análisis de formas, conceptos y estructuras ha sido el de intentar poner de manifiesto todas estas estrategias a través del “corte” en el proyecto de arquitectura e ingeniería civil, no exentas de conexiones artísticas y afines a nuestros proyectos, pero en un sustrato que he querido ver más conceptual que formal.

¹¹⁴ Op. Cit., Venturi, *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura*, p. 26.

5.12 Bibliografía:

- Alameda, Soledad, 'Eduardo Chillida; Herrero Del Espacio', *El País Semanal*, 1011 (1996), 132
- Anaya Díaz, Elena, Francisco Domouso de Alba, Fernando Espuelas, and Fernando Inglés, *Arquitectura e Ingeniería*, 1st edn (Madrid: Fundación COAM, 2007)
- Andrews, Richard, Chris Bruce, James Turrell, Henry Art Gallery., and University of Pennsylvania. Institute of Contemporary Art., *James Turrell : Sensing Space* (Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington, 1992)
- Barber, Francisca Pérez, 'ARTE - URBANISMO - MEDIO AMBIENTE EN LA COMUNIDAD VALENCIANA.' (Universidad Miguel Hernández, 2008)
- Battisti, Eugenio, 'El Significado Antropologico de Lo Colosal: Del "Land Art" Al "Minimal Art"', *Astrágalo: Revista Cuatrimestral Iberoamericana*, 2001
- Béar, Liza, 'Gordon Matta-Clark: Cortando El Edificio de La Calle Humphrey', *Avalanche.*, dic. (1974)
- Beslioglu, Bahar., and Centre canadien d'architecture. Centre d'étude., *The 'Programmatic Experimentation' in the Work of Gordon Matta-Clark* (Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2010)
- Boulting, Laurence, *Chillida* (España: Waveband Film Productions y WDR Köln, Coproducción de RMArts Euskal Tebista., 2010)
- Brown, Julia, and Los Angeles Museum of Contemporary Art, *Occluded Front, James Turrell* (Larkspur Cal.: The Lapis Press, 1985)
- Cervilla García, Alejandro, 'La Luz y La Creación de Ilusiones Espaciales', *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, marzo (2009), 79–102
<<https://elgeniomaligno.eu/la-luz-y-la-creacion-de-ilusiones-espaciales-alejandro-cervilla-garcia/>>
- Chester, Alicia, 'Bunker 599: A Photographic Monument', 2013
<https://www.academia.edu/5681968/Bunker_599_A_Photographic_Monument>
- Chillida, Eduardo, and José Antonio Fernández Ordóñez, *DISCURSO DEL ACADÉMICO HONORARIO ELECTO EXCMO. SR. D. EDUARDO CHILLIDA* (Madrid, 1994)
- Cruz, Juan López de la, and José Manuel López-Peláez, *El Dibujo Del Mundo* (Madrid: Lampreave, 2014)
- Decter, Joshua, 'Gordon Matta-Clark', *Arts Magazine*, febrero (1991), 104–5
- Derrida, Jacques., Peggy Kamuf, and Elizabeth. Rottenberg, *Psyche : Inventions of the Other. Vol. 2* (Stanford Calif. ;[London]: Stanford University Press, 2007)

- Didi-Huberman, Georges, *El Hombre Que Andaba En El Color* (Madrid: Abada, 2014)
- Donald Wall, 'Gordon Matta-Clarks's Building Dissections.', *Arts Magazine*, 1976, 74–79
- Electronic Arts Intermix, EAI, and Gordon Matta-Clark, *Splitting* (New Jersey, EE.UU., 1974) <<https://vimeo.com/54421147>>
- Fehn, Sverre, 'Sverre Fehn : Above and below the Horizon.', *A + U; Architectura and Urbanish*, 1999
- , 'The Dance Round Dead Things' (Helsinki)
- , *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997)
- Fernández-Ordóñez, David, *La Relación Entre Eduardo Chillida y José Antonio Fernández Ordóñez*, ed. by Universidad de Córdoba (Córdoba, España, 2013)
- Graça, João Luís Carrilho da., Marta Sequeira, Susana Rato, Emilio Tuñón, Diogo Seixas Lopes, and Tiago Casanova, *Carrilho Da Graça : Lisboa*, 1st edn (Lisboa: Dafne Editora, 2015)
- Heidegger, Martin, and Jesus Adrián Escudero, *El Arte y El Espacio : Die Kunst Und Der Raum*, ed. by Herder (Barcelona, 2009)
- Heidegger, Martin, Arturo Leyte Coello, and Jesús Adrián, *Construir, Habitar, Pensar = Bauen, Wohnen, Denken* (Madrid (España): La Oficina, 2015)
- Heizer, Michael, 'Artforum', *Diciembre* (New York, 1969), pp. 32–39
- Joaquín Soler Serrano, *Salvador Dalí En 'A Fondo' (1977) Joaquín Soler Serrano Entrevista Al Pintor de Figueras.* (España) <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-salvador-dali-programa-fondo-1977/388736/>>
- José Manuel Álvarez-Campana Gallo, *Revisión de Las Dimensiones de La Escultura Monumental Double Negative (1969-70), Earthwork de Referencia Del Patrimonio de Land Art Norteamericano En El Desierto, VIII C Ongreso Internacional Sobre Patrimonio Geol Ógico y Minero* (Mieres, Asturias, España, 2007)
- Living Picture Film / ART, *BUNKER 599* (Países Bajos, 2010) <<https://vimeo.com/50229102>>
- López Coteló, Borja, 'Sverre Fehn. Desde El Dibujo' (A Coruña, 2013)
- Macrae-Gibson, Gavin., *La Vida Secreta de Los Edificios* (Madrid: Nerea, 1991)
- Maderuelo, Javier, *El Espacio Raptado : Interferencias Entre Arquitectura y Escultura* (Madrid: Mondadori España, 1990)
- Marchán Fiz, Simón, *Del Arte Objetual Al Arte de Concepto (1960-1974) : Epílogo Sobre La Sensibilidad 'Postmoderna' : Antología de Escritos y Manifiestos* (Torrejón de

- Ardoz : Akal, 1994)
- Matta-Clark, Gordon, IVAM Centre Julio González., Musée Cantini., and Serpentine Gallery., *Catálogo de Exposición; Gordon Matta-Clark : [IVAM, Centre Julio González].*, 1ª ed. (Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993)
- Matta-Clark, Gordon, and Gloria. Moure, *Gordon Matta-Clark* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006)
- Muntañola i Thornberg, Josep, 'FORMA Y MEMORIA: Arquitectura, Proyecto y Memoria.', *DPA: Documents de Projectes d'arquitectura.*, 18 (2002), 6–13
- , 'LAS ESTRUCTURAS DE LA MEMORIA EN LA ARQUITECTURA DE ENRIC MIRALLES (Sobre La Especificidad de La Arquitectura)', *3ZU Revista d'arquitectura*, 3 (1994), 71–77 <<https://upcommons.upc.edu/handle/2099/2289>>
- Norberg-Schulz, Christian., and Gennaro. Postiglione, *Sverre Fehn : Works, Projects, Writings, 1949-1996* (New York: Monacelli Press, 1997)
- Norri, Marja-Riitta., and Maija. Kärkkäinen, *Sverre Fehn: The Poetry of the Straight Line* (Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992)
- Norris, Christopher, and Andrew E. Benjamin, *What Is Deconstruction?*, Second edition. (London ;Lanham Md.: Academy Editions, 1988)
- Ory, Jose Antonio de, 'Chillida, El Desocupador Del Espacio.', *CIRCO*, 151 (2008)
- Ozenfant, Amedee, *Foundations of Modern Art.* (New York: Dover, 1952)
- Per Olaf, Fjeld, and Sverre Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*, 1st ed. (New York: Monacelli Press, 2009)
- , *Sverre Fehn : The Thought of Construction* (New York: Rizzoli, 1983)
- Pérez García, Alfonso, and José Antonio Fernández Ordóñez, 'Los Grandes Artistas Son Los Que Mejor Comprenden La Ingeniería', *EL PAÍS* (Madrid (España), 29 September 1978) <https://elpais.com/diario/1978/09/29/sociedad/275868021_850215.html>
- Pincus-Witten, Robert., and Darío. Corbeira, *Construir... o Deconstruir? : Textos Sobre Gordon Matta-Clark*, 1a ed. (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000)
- De Prada Pérez de Azpeitia, Manuel, 'Componer Con Vacío. Notas Sobre La Configuración Del Vacío En El Arte y La Arquitectura.', in *Cuaderno de Notas.*, ed. by ETSAM Departamento de Composición Arquitectónica, 2003, pp. 57–84
- Ricœur, Paul, *La Memoria, La Historia, El Olvido*, 2a ed. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013)
- Rincón Borrego, Iván Israel, "'The Skin, the Cut, the Bandage". Legado y Crítica En Sverre Fehn.', in *Critic|all, I International Conference on Architectural Design &*

- Criticism* (Madrid: ARKRIT Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica, 2014), p. 1113 <www.arkrit.es>
- Samudio Mariono, Patricia, 'Intervención En El Paisaje de Tindaya. La Escultura de Eduardo Chillida', *DC. Revista de Crítica Arquitectónica*, 2000
- Smithson, Robert, and Jack D. Flam, *Robert Smithson, the Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996)
- Steen, Henrik, 'An Interview with the Norwegian Architect', *Living Architecture Scandinavia Design*, 15 (1997)
- 'Sverre Fehn', *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1993
- TALLÓN IGLESIAS, J. A., 'GORDON MATTA-CLARK A TRAVÉS DE REM KOOLHAAS Adición a Través de Eliminación' (UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID, 2015)
- Tiberghien, Gilles A., *LAND ART*, ed. by Editions CARRÉ, 2nd edn (Lyon, France, 2012)
- Turrell, James, 'LA FISICIDAD DE LA LUZ', *Circo. Boletín Técnico*, 117 (2004), 10
- Venturi, Robert, *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978)
- — —, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966)
- William J. R. Curtis, 'Lo Único y Lo Universal: Una Perspectiva de Historiador Sobre Arquitectura Reciente', in *El Croquis 88-89 : Mundos = Worlds* (Madrid: El Croquis, 1998), p. 325
- Zumthor, Peter., *Pensar La Arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004)
- Zumthor, Peter, *Atmósferas : Entornos Arquitectónicos - Las Cosas a Mi Alrededor* (Barcelona: G. Gili, 2006)
- — —, 'Termas En Valls, Suiza, 1994-97', in *El Croquis 88-89 : Mundos = Worlds* (Madrid: El Croquis, 1998), p. 325 <<http://www.elcroquis.es>>
- Zumthor, Peter, and Hélène Binet, *Peter Zumthor, Works : Buildings and Projects, 1979-1997* (Basel: Birkhäuser, 1999)
- Zumthor, Peter, and Yoshida Nobuyuki, *Peter Zumthor.*, ed. by Nobuyuki Yoshida (Tokyo : A+U Pub. Co., 1998)

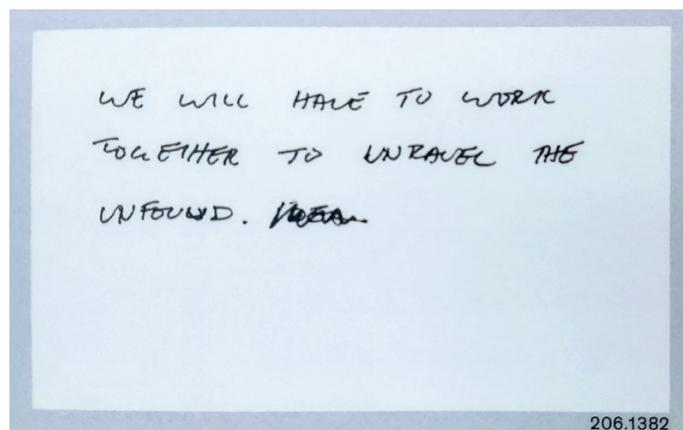


Sverre Fehn. The Glacier Museum. Fjaerland, Balestrand, fiordo de Sogne, Noruega. 1989-91. Foto: © G. Dvergsdal Bøyum. /// Aldo Rossi. Teatro del Mondo para la Bienal de Venecia. 1979-81. Foto: © CIVA, wikiarquitectura /// Batlle i Roig Arquitectos, en colaboración con Teresa Galí. Restauración Paisajística del depósito controlado de la Vall d'en Joan, (2003-en curso). Parque natural del Garraf, Begues, Barcelona. Fotos© Jordi Surroca /// Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, studio; Diller Scofidio + Renfro (DS+R). Blur Building, (opening; 15/05/2002- closed; 20/10/2002). Lago de Neuchâtel, Yverdon-les-Bains, Switzerland. Swiss Expo 2002. Photography © Beat Widmer & Dirk Hebel, DS+R.

6. LA VENDA. DESVELAR LA PARADOJA: RECICLAR, METAMORFOSEAR

“Tendríamos que trabajar juntos para desentrañar lo inencontrado”¹
Gordon Matta-Clark

¹ Juan José López de la Cruz and Ángel Martínez García-Posada, *Proyectos Encontrados : Arquitecturas de La Alteración y El Desvelo* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012), p. 115. Traducción del autor de la frase de G. Matta-Clark: “WE WILL HAVE TO WORK TOGETHER TO UNRAVEL THE UNFOUND. IDEA.”



Gordon Matta-Clark²

² Mark Wigley and others, *Cutting Matta-Clark : The Anarchitecture Investigation*, ed. by [2018]. Zurich, Switzerland : Lars Müller Publishers ; [Montréal] : Canadian Centre for Architecture ; [New York] : Columbia University GSAPP (Zurich, 2018), p. 355.



Fig. 6.01. Pablo Picasso (1881-1973). Cabeza de Toro, 1942. Bronce. Dos piezas: manillar y sillín de bicicleta. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Préstamo temporal en el Museo Picasso Málaga. © FABA Foto: Eric Baudouin © Sucesión Pablo Picasso.

" Veo una curiosa cabeza de bóvido con largos cuernos.

Picasso (divertido, espía mi reacción). - ¿A que no sabe cómo he hecho esta cabeza de toro? Un día encontré entre un montón de objetos revueltos un sillín viejo de bicicleta justo al lado un manillar oxidado. Como un rayo asocié los dos. La idea de esta «cabeza de toro» me vino sola. No he hecho más que soldarlos. Lo maravilloso del bronce es que puede dar a los objetos más heterogéneos tal unidad que a veces es difícil identificar los elementos de que está compuesto. Pero también es peligroso: si no se viera más que la cabeza del toro y no el sillín de bicicleta y el manillar, esta escultura perdería todo su interés (...) Quizás debí tirar la cabeza de toro. Arrojarla a la calle, al arroyo, a cualquier sitio, pero tirarla. Entonces habría pasado un obrero y la hubiese recogido. Quizás se hubiera dado cuenta de que con aquella cabeza de toro podría hacer un sillín y un manillar. Y lo habría hecho. Hubiera sido extraordinario".³

P. Picasso explicando al fotógrafo G. Brassai el momento de creación de "Cabeza de Toro"

³ Gilberte Brassai and Pablo Picasso, *Conversaciones Con Picasso* (Madrid: Turner, 2002), p. 75.

Esta reflexión e intuición innata de Picasso que vemos en *Cabeza de toro* nos marca un punto de partida en el que de alguna manera se interconecta el arte, la arquitectura y la ingeniería bajo conceptos que se aglutinan y anidan bajo el paraguas de la “la venda” propuesta por S. Fehn. Se trata pues de agudizar y direccionar la vista, mirar con otros ojos sin dejar de palpar e indagar en nuestra realidad proyectual que habla por sí misma con un lenguaje rico en conceptos compartidos con el mundo del arte. Así, la combinación, la reutilización y la descontextualización de dos objetos rescatados de un montón de chatarra -para P. Picasso-, da como resultado un tercero en una nueva acepción o transformación paradójica que nos desvela un nuevo y magistral sentido aun a costa de percibir claramente su sentido y punto de partida original: “manillar” y “sillín” de una bicicleta.

Una clase de ingenuidad trasformada en un “juego” a base de metáforas y paradojas que se nos revelan como la definición más profunda de la realidad. De esta manera, la obra de arte se configura entre la interpretación y su realidad formal y que solo en raras ocasiones podemos ver y percibir en esos artistas que sin buscarlas las encuentran. “Objetos encontrados” casi “pueriles” que nos desvelan esos hallazgos felices, resultantes de yuxtaposiciones y encuentros inesperados, maravillosamente sencillos pero improbables de hallar para unos ojos que no sepan dirigir la mirada en otra dirección, buscando desvelar lo que se oculta en ellos como lo hacían M. Duchamp, Man Ray y tantos otros.

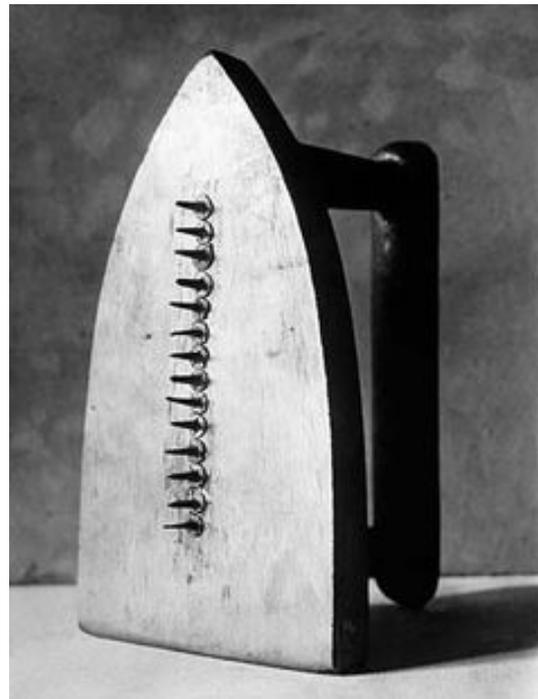


Fig. 6.02. Marcel Duchamp, firmado con seudónimo R. Mutt. Fountain. Para la exposición organizada en 1917 en la Society of Independent Artists de Nueva York.

Fig. 6.03. Man Ray. The Gift, 1921.

H-G. Gadamer, en *la Actualidad de Lo Bello* nos describe claramente ese “juego” y el modo en el que la obra expande su significado y su interpretación a través de la representación formal de su imaginación para hacerse patentes mediante la descontextualización del entendimiento lineal de la realidad;

*“Es la **no distinción** entre el modo particular en que una obra se interpreta, y la identidad misma que hay detrás de la obra, lo que constituye la experiencia artística. Y esto no es válido sólo por las artes interpretativas y la mediación que entrañan. (...) la no-distinción estética constituye claramente el sentido propio del **juego** conjunto de **entendimiento** e **imaginación**, que Kant Había descubierto en el «juicio del gusto»”⁴*

Y en el que;

“(...) lo simbólico del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación”⁵

De esta manera, lo simbólico para H-G. Gadamer, “no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado”, permitiendo ver lo universal en lo particular, reconociendo (“Re-conocer en el arte es captar la permanencia en lo fugitivo”)⁶, el origen en busca de su permanencia y donde la experiencia estética se ve desligada del tiempo lineal o cronológico para sugerirnos y evocarnos lo eterno, lo simbólico y lo fugitivo, en busca de la esencia del Arte.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *La Actualidad de Lo Bello : El Arte Como Juego, Símbolo y Fiesta*, 1a ed. (Barcelona: Ediciones Paidós, 1991), p. 79.

⁵ Ibid., Gadamer, p. 87.

⁶ Ibid., Gadamer, pp. 22–23. Introducción de Rafael Argullol; *El Arte después de la “muerte del Arte”*

6.1 Desvelar; descubrir, desocultar, revelar Arte, arquitectura e ingeniería; entre agua y tierra

Probablemente, el concepto de “venda” propuesto por S. Fehn no tiene nada que ver con el valor “objetual” de las obras vistas de P. Picaso, M. Duchamp y M. Ray, pero sí con su trasfondo conceptual, articulando la intervención en el paisaje a favor de un proceso orientador del territorio que propicia su observación en un “nuevo diálogo con la tierra” a través de intercambios sensibles en la mirada del observador y del proyectista-artista entre la arquitectura-ingeniería-arte y el paisaje que alberga la obra en línea con la sensibilidad asumida en sus obras por el Land Art.

6.1.1 Una efigie, un obelisco, un bosque, un teatro y un barco: el desplazamiento como acto simbólico

Sverre Fehn asumía esta sensibilidad y diálogo hacia el paisaje, hasta el punto, que durante su conferencia, *“The Skin, the Cut, & the Bandage”* impartida en el MIT, insinúa la obra *“Reise ins Meer”* del artista alemán *Hanns Jörg Voth* como referente inspirador presente en la ideación y desarrollo proyectual del Museo de los Glaciares;

*“No sé por qué, pero al diseñar el Museo de los Glaciares, también estaba pensando en una gran figura, envuelta en tela, hecha por el artista alemán Hanns Jörg Voth. (...) Miré y miré fotos de ella. Cuando llegó al mar del Norte, se quemó. Estaba en su plan que debía ser quemada, ...”*⁷

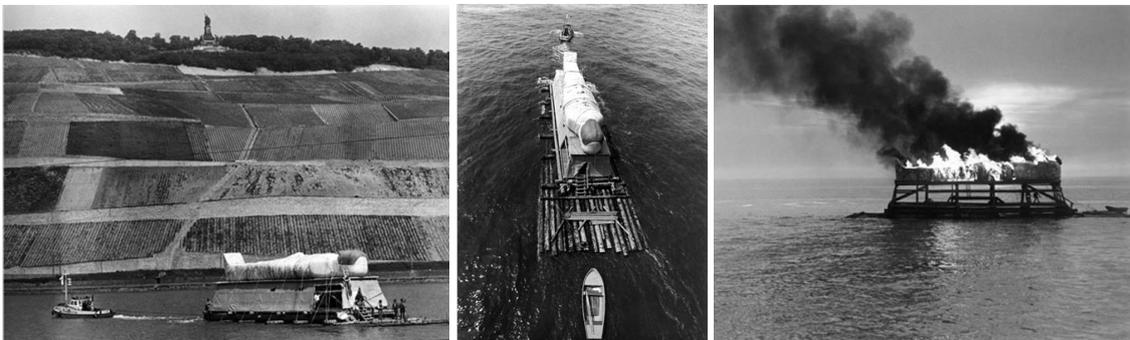


Fig. 6.04a,b. Hanns Jörg Voth. *Reise ins Meer* (viaje al mar), mayo de 1978.

Fuente; © http://www.hannsjoerg-voth.de/02_reise_ins_meer.html

La obra consiste en una balsa de madera a modo de barcaza y en forma de “altar”, donde hay una efigie de 20 metros de largo envuelta en sábanas y atada con cuerdas (a modo de momia gigante). Esta figura tumbada se amarrará a una estructura de tres metros de altura. La figura lleva una máscara de plomo. La longitud total de la balsa fue de 32 m de largo por 10 m de ancho, construida a base de troncos de árboles. La balsa y la figura fueron transportadas por el Rin, río abajo desde Ludwigshafen a través de Rotterdam hasta el mar. La figura finalmente fue quemada y dejada en el mar. La máscara de plomo se conserva.

El viaje hacia el mar duró diez días en varias etapas, para fondear en las ciudades situadas en la ruta de navegación y desembarcar. La efigie termina finalmente envuelta en llamas una vez alcanza el mar abierto.

“Al final, no quedó nada más que la máscara de plomo. La “obra de arte” que bajó por el Rin, se colocó en varios lugares, luego siguió avanzando y finalmente fue quemada en mar abierto, tenía tan sólo una existencia temporal. No muy diferente a la vida humana, que se mueve en la dialéctica de la materia - espíritu, nacimiento - muerte.” - Amelie Pohlen

⁷ Sverre Fehn, *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997), p. 29.

De alguna manera Sverre Fehn, al igual que Hannsjörg Voth en *Reise ins Meer*, ponen en su énfasis proyectual y artístico, no sólo la relación formal entre el artificio y la naturaleza y su carácter complementario, sino que además como vemos en el *museo de los Glaciares* existe un diálogo sumamente respetuoso entre proyecto y naturaleza, hasta el punto, que el propio edificio en su confrontación hace que el usuario sea consciente de la belleza del lugar.



Fig. 6.05a,b. Sverre Fehn. The Glacier Museum. Fjaerland, Balestrand, fiordo de Sogne, Noruega. 1989-91. Fuente: © a) AV Monografías nº 55 sep-oct'1995, pag. 55 /// b) <https://www.bre.museum.no/foto/kdhk7w1f03urae3tf8ivf4j5vn8cnp> ; Foto: G. Dvergsdal Bøyum

Un edificio en “plataforma” a la que se accede mediante unas escaleras desdobladas para entrar en diálogo y reflexión con el paisaje, concebido en palabras de S. Fehn “(...), como un altar en una gran catedral, como es la naturaleza, con montañas por paredes y como techo el cielo.”⁸ Donde el artefacto y la naturaleza se interpelan para evocar como nos recordaba H-G. Gadamer *lo simbólico* en ese instante constructor de “memorias” en el que imaginamos la efigie de *Hannsjörg Voth* en llamas sugiriendo lo eterno como esencia del arte.

La historia del traslado del *obelisco de Londres* es ciertamente peculiar, llena de saltos en el tiempo, en la mirada y en el espacio que los acoge y que los han acogido durante siglos, denotando cómo la ingeniería aplicada desde nuestros antepasados a través de sus ingenios, de sus peripecias, mañas y artificios son capaces de reconstruir esa “memoria” de lo simbólico en nuevo diálogo sensible a sus procesos.

Las grandes ciudades culturales de nuestro tiempo rivalizaron en el pasado por poseer uno de ellos, no sólo por su dimensión histórica y cultural del antiguo Egipto, sino además por poseer y en parte recuperar una pequeña parte de la *memoria simbólica* de una de las culturas más impresionantes que ha poblado nuestra tierra.

Los dos obeliscos egipcios esculpidos en granito rosa fueron tallados en la roca y trasladados en un primer viaje durante el mandato del faraón Tutmosis III en el s. XV a.

⁸ Ibid., Fehn, pp. 29–30.

C. (1479-1425 a.C.), con motivo de las fiestas del *Hed Sed* para la entrada del antiguo templo del Sol en la ciudad de *Lunu* la Heliopolis de Egipto, a los que más tarde Ramsés II (1303-1213 a.C.) añadiría inscripciones con su nombre. El proceso de traslado e izado se desconoce actualmente, aunque hay arqueólogos y estudiosos de los procesos de ingeniería egipcia que han establecido hipótesis y conclusiones como A. Ricart Cabús⁹ sobre su carga, elevación, transporte y construcción.

Posteriormente, Cleopatra (51-30 a.C.), mandó trasladarlos a la ciudad de Alejandría, donde los emplazaría en su palacio a orillas del mediterráneo. Un segundo viaje a lo largo del Nilo hasta la nueva capital. Allí se mantuvieron izados hasta que en 1303 un terremoto tumbaría el obelisco occidental el cual permanecería semienterrado en la arena hasta su trasladado en el s. XIX, este a Londres y el otro a Nueva York.

Uno de estos dos obeliscos gemelos -también llamados “Agujas de Cleopatra”-, es el que nos podemos encontrar hoy en día en el *Victoria embankment* Londinense. Esta “aguja” fue regalo por *Mehemet-Ali* (virrey de Egipto), al Reino Unido en 1819, en conmemoración de las victorias de la batalla del Nilo en 1798 y de Alejandría de 1801. La dificultad de su transporte -tercer viaje del obelisco-, unido al elevado costo hizo declinar en un primer momento su traslado, hasta que en 1877 Sir W. James Erasmus Wilson filántropo acaudalado, viajero y amante de la egiptología, patrocinó los gastos de su traslado, que tras las peripecias sufridas en su travesía acabaría casi por duplicarse.

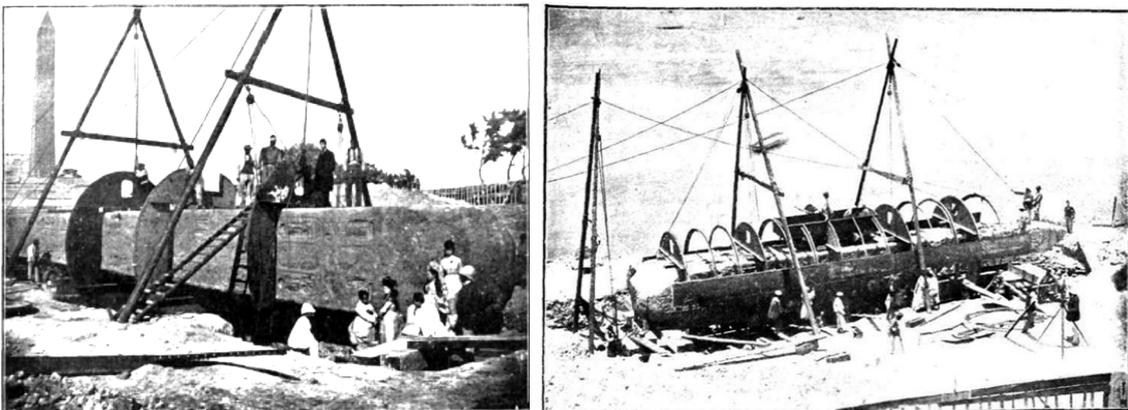


Fig. 6.06a,b. Ingeniero John Dixon. Obelisco de Londres “Aguja de Cleopatra”. 1877. Construcción del encamisado del Obelisco en Alejandría, -a modo de Barco-, para su remolcado por mar a Londres. Fuente; © Biblioteca Nacional de España: revista Hojas Selectas, nº nov. de 1910. Foto: C. Delius

El ingeniero John Dixon diseñó en Londres un “barco” específico con estructura metálica en acero y madera con una sección transversal a base de costales circularres que conformaban la carcasa cilíndrica con extremos finales a proa y popa verticales, con timón incluido, de modo que todo el casco envolvía de forma estanca al obelisco en su interior. Posteriormente fue desmontado y trasladado a Egipto para su construcción *in situ*. Las fotografías dan fe de cómo fue su montaje, botadura y bautizo -con el nombre de “*Cleopatra*”-. La singular embarcación desplegada para tan magna ocasión completaría un singular y accidentado viaje de ida y vuelta.

⁹ Alejandro Ricart Cabús, *Pirámides y Obeliscos : Transporte y Construcción : Una Hipótesis* (Madrid : Fundación Juanelo Turriano, 2008), pp. 173–253.



Fig. 6.07a,b. Ingeniero John Dixon. Obelisco de Londres "Aguja de Cleopatra". 1877. Botadura del Obelisco al mar y puesta a flote del barco -especie de torpedo-, llamado "Cleopatra", arrastrado hacia el mar de Alejandría por dos vapores egipcios, para su remolcado por mar a Londres. Fuente; © Biblioteca Nacional de España: revista Hojas Selectas, nº nov. de 1910. Foto: C. Delius

Así, el Cleopatra partiría hacia Inglaterra remolcado por el vapor Olga. A su paso por el golfo de Vizcaya, una violenta tormenta rompería las cadenas y cables de unión quedando a la deriva y perdiéndose en mitad de la tempestad. Seis tripulantes murieron ese día intentando que no se fuese a pique su valiosa carga en medio del Océano Atlántico. El Olga atracaría en Inglaterra días después pensando que su preciada carga se había hundido. Sin embargo, días después pescadores gallegos lo encontrarían a la deriva y lo remolcarían con la ayuda de un vapor inglés al puerto de Ferrol para su posterior reparación. Finalmente, otro potente remolcador -el Anglia-, trasladaría al Cleopatra a Londres remontando por el río Támesis e izado meses después en el *embankment Londinense*, donde volvería a recuperar su verticalidad innata siglos después.

La ingeniería civil también ha dado otros ejemplos en la interacción y relación con las aguas que conforman esos *no-lugares* de los que hablaba Robert Smithson. Un buen ejemplo son los *Maunsell Sea Forts*, del ingeniero civil *Guy Anson Maunsell* (1884-1961) quien ideó estos no-edificios -plataformas defensivas antiaéreas en el mar-. Nacieron durante la 2ª guerra mundial (1942), como primera línea de defensa anti-bombarderos con los cuales el ejército alemán solía atacar la ciudad Londinense. Surgieron en un estratégico enclave del estuario del Támesis a unos 60 km de Londres. Tenían una capacidad para 120 soldados y estaban agrupadas en módulos de 6+1 unidades e interconectados entre sí por pasarelas.

Los primeros constaban de plataformas superiores -en tres niveles-, sobre cuatro pilares de acero armado interiormente con hormigón y arriostrados a diferentes alturas sobre una base cuadrada a modo de cimentación que colocaban sobre unos pontones flotantes que posteriormente eran arrastrados a través de las aguas por unos remolcadores que al llegar a la zona de instalación los hundían y servían a su vez cimentación sumergida sobre el fondo arenoso del estuario.



Fig. 6.08a,b,c,d. Plataformas de defensa ideadas y construidas por el Ing. Civil Guy Anson Maunsell. Maunsell Sea Forts, 1942. Estuario del Támesis a unos 60 kms. De Londres. Uk. © a) Steve Cadman, b,c,d) Royal Navy /. Fuente; <https://www.atlasobscura.com/places/maunsell-army-sea-forts> /// <https://www.flickr.com/photos/stevecadman/9517023503>

Su historia está llena de avatares, accidentes navales, disputas sobre su propiedad, etc. Hacia 1950 fueron abandonadas, y en los 60 sufrieron una ocupación y sirvieron para la emisión ilegal de radios piratas, hoy son parte del patrimonio nacional y una de ellas ha sido declarada como el *Principado de Sealand*, sin duda un *no-lugar* con resonancias históricas, donde el tiempo, el abandono y el olvido se ha erigido como el principal enemigo de estas maravillosas estructuras que parecen estar destinadas a ganar una guerra, pero irremediamente a “perder la batalla del tiempo”, aunque no su permanencia en nuestra memoria.

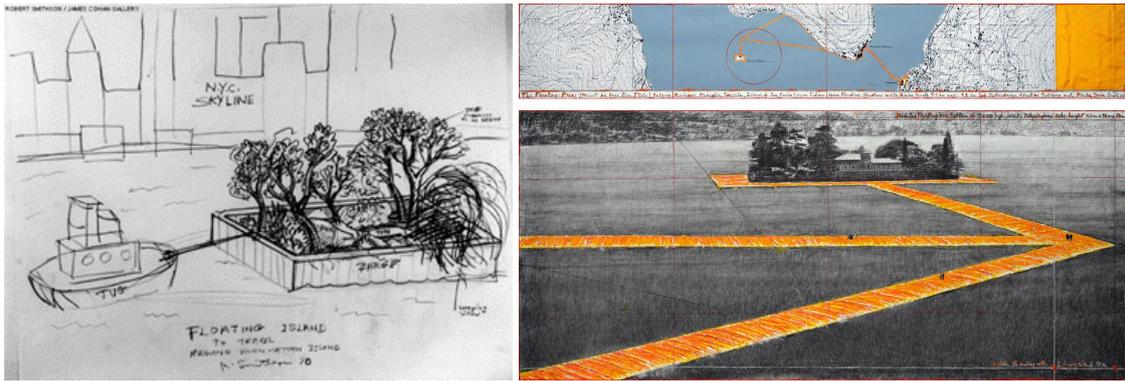


Fig. 6.09. Robert Smithson. *Floating Island to Travel Around Manhattan Island*. New York, Manhattan, 1970. © Robert Smithson – James Cohan Gallery, NY. Fuente: https://www.robertsmithson.com/drawings/floating_island_128.htm

Fig. 6.10. Christo and Jeanne-Claude. *The Floating Piers*, 2014-16. Lago Iseo, Italy. Drawing 2015 in two parts, Ref. # 6-2015. Photo: André Grossmann, © 2015 Christo. Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers>

En 1970 Robert Smithson idea y construye un *no-lugar* para su obra más famosa *Spiral Jetty* en el Great Salt Lake de Utah, un muelle en espiral, un lugar imaginado en su mente que pretende reconciliar al hombre con la naturaleza a partir de una mayor concienciación del hombre sobre el medio ambiente y los efectos devastadores de la actividad humana sobre la naturaleza. Ese mismo año y en línea con estas premisas plantea uno de esos paisajes imaginarios en viaje donde dibuja sobre el papel *Floating Island to Travel Around Manhattan Island*, un bote remolcando a una barcaza llena de tierras, rocas y árboles, una especie de “iceberg verde” imaginando un fragmento de bosque o incluso del mismo Central Park, dando vueltas por el río Hudson alrededor de Manhattan.



Fig. 6.11a, b. Robert Smithson. *Floating Island to Travel Around Manhattan Island*. Manhattan, New York, USA. 1970-2005. © Robert Smithson - James Cohan Gallery, balmori ass. Fuente: <http://www.balmori.com/portfolio/smithson-floating-island#anchor>

Un proyecto que no pudo realizar, pero donde su importancia radica en el carácter simbólico de un diminuto trozo de naturaleza navegando en el río alrededor Manhattan, donde lo universal -la naturaleza-, está inoculado en lo particular, que denuncia las presiones e implicaciones urbanas de gran escala sobre espacios naturales como *Central Park*, en ese momento decrepito y decadente. Poco después R. Smithson fallecería a la temprana edad de 35 años y su proyecto imaginado nunca llegaría a realizarse.

En otoño de 2005 aquel proyecto de R. Smithson que se había quedado en un simple boceto vería la luz con motivo de una retrospectiva antológica décadas después de su

muerte en el Whitney Museum de New York, en colaboración con la organización Minetta Brook y supervisado por la artista y esposa Nancy Holt.

Finalmente, Floating Island se realizó sobre una barcaza de 30 x 90 pies a la que incorporaron un paisaje de tierras, rocas, árboles y arbustos, arrastrada por un bote remolcador alrededor de Manhattan. El "islote flotante" fabricado para la ocasión tuvo una duración de 10 días, durante los cuales fue visible por la ciudadanía de Manhattan a lo largo del río Hudson. Sin lugar a dudas un *no-lugar* *Smithsoniano* configurado como eco, evocación, desplazamiento, metáfora del gran parque creado por *F. Law Olmsted*, al cual "retornarían" -como si fuese una paradoja que confronta el *genius loci* real y representado-, los árboles utilizados en el islote y replantados en Central Park como paisaje injertado en un lugar testigo y memoria de esos "saltos en el tiempo y el espacio, (...), de conexiones y simultaneidades"¹⁰, recorrido y dibujado a través de las aguas en yuxtaposición contraria con los caminos recreados y envueltos por *Christo and Jeanne-Claude* en *The Floating Piers* para el lago Iseo en Italia.

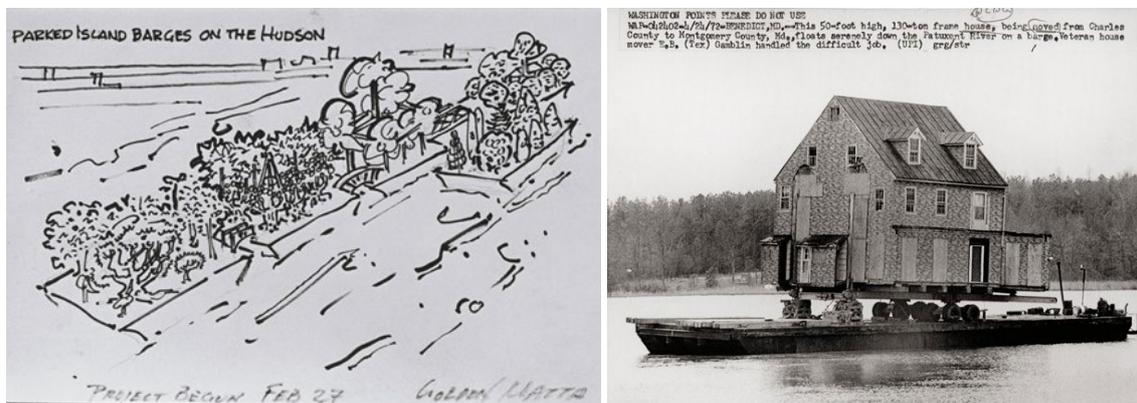


Fig. 6.12. Gordon Matta-Clark / Harry Shunk / János Kender. *Parked Island Barges on the Hudson*. 1971; © 2019 Estate of Gordon Matta-Clark. Photo: Shunk-Kender © J. Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles

Fig. 6.13. Gordon Matta-Clark. Serie *Anarchitecture: Home Moving*, 1974; © 2019 Estate of Gordon Matta-Clark. Fuente: Catálogo de la exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía¹¹. Pag. 393

G. Matta-Clark en *Parked Island Barges on the Hudson*, plantea en un boceto la misma idea que un año antes había dibujado R. Smithson. Los dos, idearon y plasmaron en sus bosquejos un bosque-jardín sobre barcazas para el Hudson river. Matta-Clark lo hizo a partir de un tren de cuatro barcazas unidas en hilera con pequeños puentes entre ellas, más una quinta que flotaba junto a las anteriores. La idea circuló en su cabeza durante los siguientes años.

Tres años más tarde fotografía para su serie *Anarchitecture: Home Moving*, en la que se puede apreciar la típica casa americana puesta sobre ruedas y transportada por el río en barcaza. Un viaje que de alguna manera encarna el vínculo umbilical, simbólico e

¹⁰ Ángel Martínez García-Posada, *Sueños y Polvo : Cuentos de Tiempo Sobre Arte y Arquitectura / Ángel Martínez García-Posada ; Post Scriptum de Juan Luis Trillo* (Madrid : Lampreave, 2009), p. 39. "A través de las aguas"

¹¹ Gordon Matta-Clark, Gloria. Moure, and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía., *Gordon Matta-Clark* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006). Inscripción; "WASHINGTON POINTS PLEASE DO NOT USE /// WAP-042402-4/24/72-BENEDIT, MD. --- This 50 - foot high, 130 - ton frame house, being moved from Charles county to Montgomery County, Md., floats serenely down the patuxent River on a barge. Veteran house mover E.B. (Tex), Gamblin hanled the difficult job. (UPI) grg/str"

identitario que una persona puede establecer con sus espacios habitados en una especie de “memoria” viva -que veíamos en *House* de la artista R. Whiteread-, y que remarca la idea del espacio habitado en comunión con el individuo que establece esa relación simbólica entre la fuerza de la memoria proyectada y fijada en la atmósfera del espacio -a base de pensamientos, sentimientos y vivencias-, y la propia arquitectura desplazada.

En esta línea J.J. Barba González, nos propone una nueva aproximación al concepto de *lugar* en la línea ya planteada por Yi-Fu Tuan o en los no-lugares de Marc Augé, donde dicho concepto se enriquece a partir de dos elementos; por un lado una relación social y por otro de un vínculo de identidad;

*“El lugar así considerado, (...) nos aparece como el **producto de una relación social**; un espacio se hace lugar cuando en él o con él se mantienen **vínculos entre los individuos**.*

*(...). El vínculo que un individuo puede establecer con su morada, y por ende su capacidad para considerarla como casa, normalmente no depende de la ubicación o implantación en el territorio, sino de la relación que quien la habita establece con la misma, **la capacidad que su habitante tiene para dotarla de identidad.**”¹²*



Fig. 6.14. Aldo Rossi. Teatro del Mondo para la Bienal de Venecia. 1979-81. Fuente: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/teatro-del-mundo>

Así, el hombre al interactuar en el espacio habitado genera identidad y define el lugar. De esta manera, esta relación identitaria genera pertenencia, arraigo y vínculo, lo cual le confiere al espacio además dimensión temporal, donde el *genius loci* es a la vez memoria y espacio, inexorablemente ligado al acontecer; al tiempo.

Aldo Rossi juega precisamente con estos tres elementos -memoria, espacio y tiempo-, cuando nos habla de la dimensión del “acontecer” en la arquitectura;

¹² José Juan Barba González, ‘Ciudad Genérica y Ciudad Queer’, in *Arquitectas, Un Reto Profesional : Jornadas Internacionales de Arquitectura y Urbansimo Desde La Perspectiva de Las Arquitectas*, ed. by Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid ; coordinación María A. Leboeiro Amaro. (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009), pp. 276–85 (p. 278).

“... he visto en la arquitectura el instrumento que permite el acontecer de un hecho. (...), en mis últimos proyectos, tan solo intento diseñar construcciones que, por decirlo así, preparen un acontecimiento.”

He comprendido que es imposible recrear una atmósfera. (...), pero lo inesperado es fascinante, tanto más, cuanto mayor es la distancia que nos separa de él.”¹³

Uno de sus proyectos más estimados y conocidos es el *Teatro del Mondo* para la Bienal de Venecia de 1979-80. Una arquitectura efímera que pretendía evocar los teatros flotantes característicos de las aguas de la laguna del siglo XVIII. Su construcción se realizó en el astillero veneciano de *La Fusina*, donde se construyó sobre una plataforma de hierro a modo de balsa, para posteriormente remolcarlo por mar y atracarlo en *Punta della Dogana*, donde permaneció durante la Bienal, y del que diría;

“aquel sitio en el que la arquitectura termina y comienza el mundo de la imaginación y lo irracional.”¹⁴

“... una pieza fronteriza entre la tierra y el mar. (...) El teatro parecía encontrarse, también en el lugar en el que acaba la arquitectura y comienza el mundo de la inspiración. ,... ”¹⁵

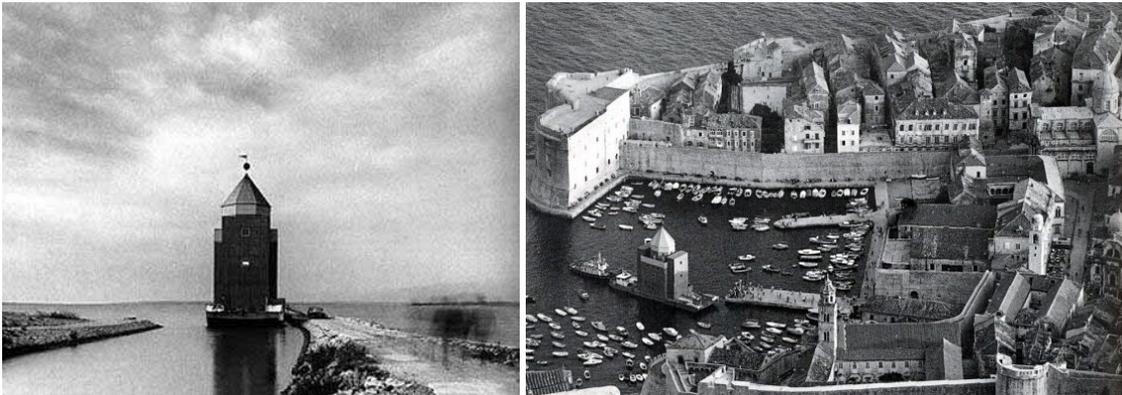


Fig. 6.15a, b. Aldo Rossi. Teatro del Mondo para la Bienal de Venecia. /// Ataque en el puerto de Dubrovnik, Croacia. 1979-81. Fuente; <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/teatro-del-mundo>, <https://tr.redsearch.org/images/485831#images-29>

Un teatro conectado con las condiciones ambientales del lugar, el paisaje veneciano como telón de fondo y el horizonte marino de la laguna.

“... me gustaba -escribiría A. Rossi-, que aquel teatro fuera una nave y, como tal, que sufriera los movimientos de la laguna, las ligeras oscilaciones, el subir y bajar, y, de hecho, en la galería más alta, hubo quien sintió un ligero mareo que distraía la atención y que venía aumentado por la visión del horizonte del mar a través de las ventanas”¹⁶

¹³ Aldo Rossi and Juan José Lahuerta, *Autobiografía Científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), p. 14.

¹⁴ Aldo Rossi and others, *Aldo Rossi : Obras y Proyectos* (Barcelona : Gustavo Gili, 1986), p. 220.

¹⁵ Op. Cit., Rossi and Lahuerta, p. 82.

¹⁶ Ibid., Rossi and Lahuerta, p. 82.

Un teatro flotante insertado en un *lugar* en diálogo permanente con su contexto urbano, su coronación con una esfera metálica y una aguja, dialogan en contraposición con la gran esfera de oro de la *Punta della Dogana*, una en constante movimiento, remarcando la levedad, fragilidad y temporalidad de sus formas, la otra quieta, impasible, pesada y atemporal. La idea de *“la irreconciliación -diría-, puede convertirse en una forma de ser.”*¹⁷ Y donde esa *yuxtaposición de contrarios* que diría Man Ray nos remiten a lo simbólico del arte en el propio artefacto.

*“... la idea de que lo simbólico, y en particular lo simbólico del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación.”*¹⁸

Este proyecto efímero y temporal -en lo cronológico-, permitió no solo trascender la idea de la arquitectura e incluso de la ingeniería hacia el arte -y no sólo en su teatralidad-, sino que permitió fundir en uno todos esos mundos separados, entre el espacio real y el espacio imaginario, aglutinando en el artificio arquitectónico la confluencia de esos mundos y su representación, a caballo entre lo real, lo mágico y lo simbólico en conexión con el discurrir y la vida del hombre.

*“siempre he advertido, aún más allá de las analogías, cómo la belleza es el lugar de encuentro entre la sustancia y significados diversos.”*¹⁹

Finalmente, el *Teatro del Mondo* haría un último viaje por mar cruzando el mar Adriático para instalarse poco después en Dubrovnik, -Croacia-, donde participaría en el *Festival Internacional de Teatro*. *“El trayecto del teatro por los mares resultaría de un realismo mágico similar a la azarosa travesía del obelisco hasta Inglaterra”*²⁰. Pensado e ideado como artefacto de vida breve, fue desmantelado poco después en 1981, aunque permanece fijado en nuestra memoria colectiva como una especie de performance remarcando la permanencia atemporal de la arquitectura efímera.

¹⁷ Ibid., Rossi and Lahuerta, p. 81.

¹⁸ Op.Cit., Gadamer, p. 87.

¹⁹ Ibid., Rossi and Lahuerta, p. 81.

²⁰ Op. Cit., Martínez García-Posada, p. 45.

6.2 Lugar y no-lugar; desvelando la permanencia de lo simbólico: la memoria

Sin duda alguna y aunque el *Teatro del Mondo*, *Home Moving*, *Floating Island*, el obelisco egipcio de *Cleopatra* y *Reise ins Meer* sean monumentos y artefactos desconocidos por su cualidad efímera en sus saltos y peripecias en el tiempo, su importancia radica en lo simbólico donde la obra y el proyecto no sólo son significado, sino que “*representa el significado*” y donde su valor “*universal*” esta inoculado en lo particular, para desvelarnos, descubrirnos, desocultarnos y por fin revelarnos “*la permanencia en lo fugitivo*”²¹ -que nos recordaba H-G. Gadamer-, en busca de su origen y su cultura, donde lo temporal ha dejado de ser lineal y cronológico, para sugerirnos y evocarnos lo eterno en la búsqueda de su esencia; “*la memoria*”.

Finalmente, nuestros días también son testigos de nuevos viajes simbólicos que el arte propone “*a través de las aguas*”. *Barca Nostra* es la propuesta artística para la 58ª *Bienal de Venecia 2019* del artista suizo-islandés Christoph Büchel. Es lo que queda del casco abierto en canal de un barco pesquero naufragado por colisión con un carguero en abril de 2015 con centenares de inmigrantes a bordo en el canal de Sicilia.



Fig. 6.16a, b. Christoph Büchel. “*Barca Nostra*”. 58ª Exposición Internacional de Arte Bienal de Venecia, 2019. Título: “*Que vivas en tiempos interesantes*”. Traslado del barco al muelle del Arsenal di Venezia. Photo © BARCA NOSTRA, Christoph Büchel, Biennale di Venezia. Fuente: <https://www.widewalls.ch/barca-nostra-christoph-buchel-ship-venice-biennale/>

²¹ Op. Cit., Gadamer, p. 22. En su introducción: “EL ARTE DESPUES DE LA «MUERTE DEL ARTE»”, de Rafael Argullol

Su azaroso periplo hasta la ubicación actual está lleno de saltos en el tiempo y el espacio que condensan una vida intensa rescatada del olvido en aguas internacionales del canal de Sicilia a 370 m. de profundidad.

Su trayecto sobre una barcaza a través de los canales y el horizonte veneciano para la *Biennale* ha sido similar en lo **conceptual** y a la vez diferente en la **intensidad** con la que el arte sacude nuestras conciencias respecto a lo que hemos visto anteriormente, despertando un interés inusitado por lo que representa en sí mismo, -una tragedia humana-, que pretende de alguna manera poner una “venda” sobre lo acaecido.

Así, el proyecto artístico mostrado en esta instantánea en su deambular por las aguas con la ciudad de fondo entre la *Basílica di Santa M^a della Salute* y el *Campanile de San Marcos*, e incluso en la quietud y el silencio de su atraque en el *arsenal de Venecia*, condensan un instante y despiertan una atmósfera que va mucho más allá; invitando no solo a reflexionar sobre las tragedias de las migraciones de nuestra época, sino también sobre el alcance de lo conceptual del arte que metiendo el dedo en la llaga, cuestiona y a la vez facilita esa transferencia simbólica rescatada casi del olvido que veíamos anteriormente con el fin de revelarnos ese significado de lo particular, pero de valor universal que nos desvela la *permanencia de lo fugitivo* y fija para siempre en nuestra *memoria*.

6.3 Sistemas; Acción, Proceso, límite y recorrido. Concepto y conciencia ecológica.

“Crear ya no es realizar obras de emperadores sino arrojar algo de luz sobre la oprimente y obsesiva confusión del mundo”.

Williams Carlos Williams, poeta y pediatra de Robert Smithson

Como ya hemos visto las primeras exposiciones sobre el Land Art, “Earthworks”, “Earth Art”, “Ecological Art” (1969) de la Galería Gibson en New York, o incluso en “Television Gallery” (ya comentada anteriormente), la obra de arte al interactuar con los espacios naturales, muestran un aspecto común a la mayoría de estas instalaciones artísticas y es que hay una clara y palpable relación entre naturaleza, ecología y ciclo, confiriéndole a la obra un concepto ligado a un proceso, que en muchas ocasiones despierta en el observador una conciencia ecológica y dotando a la obra de un discurso ecológico, adoptando posteriormente el prefijo “eco” en este tipo de prácticas.

Para Rosalind Krauss, a partir de los años sesenta, se produce una separación entre el proceso y el artefacto como resultado de la obra artística, una pérdida de los contenidos formales en favor de la acción y del gesto creador en un determinado lugar, que confiere a la obra de arte de la integración en el “lugar”, (*site-specific*) y en un contexto determinado, utilizando el tiempo real e imaginario como parte del proceso de la obra.

La escultura pierde así la identidad con la que se venía desarrollando para convertirse en un proceso, en relación con las operaciones que el artista realiza en base a sus códigos procesuales. Se inicia así un nuevo método de creación artística de aperturas indefinidas que llevan a un “desbordamiento de los límites” de la creación artística, una exploración incierta, pero a la postre fructífera en campos profesionales lindantes de lo exclusivamente escultórico (arquitectura, paisaje, ingeniería civil, urbanismo, etc.).²²

Las obras que veremos a continuación despiertan una experiencia sensorial de colores, texturas, transiciones, transformaciones, etc., en comunión con el paisaje, creando una acción procesual para un lugar y un entorno determinado, hecho por el que la obra lleva implícita unas connotaciones específicas de comprensión de su significado y del

²² Jean Baudrillard and Hal Foster, *La Posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 2008). La escultura se expande, cambia, se moviliza para colonizar nuevos espacios, confiriéndose como proceso y ubicándose en un lugar específico (Robert Morris, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, R. Smithson etc.). Publicado originariamente en *October 8*, (Primavera de 1979), pp. 31-44, traducido al español en la recopilación de textos sobre postmodernidad: "La escultura en campo expandido" de Krauss, Rosalind E. pp. 59-74 También en Krauss, Rosalind E. 1996. "La escultura en el campo expandido". *La Originalidad De La Vanguardia Y Otros Mitos Modernos*.

contexto socio-cultural-científico-tecnológico en el que han sido creadas y de los que dependen para su interpretación.

Veamos pues, como este el discurso procesual de las primeras obras conceptuales, ligadas al trabajado de los artistas que intervienen en la naturaleza con el prefijo “eco”, promueven en el arte ecológico percepciones relativas a la integración de lo cotidiano del medio ambiente en las vidas de las personas.



Fig. 6.17a. Hans Haacke, *Grass Cube*, 1967. Vista de la instalación, Howard Wise Gallery, Nueva York, 1968. Acrílico plástico, tierra, semillas de pasto y agua, 1/3, 30 x 30 x 30 pulgadas. © Hans Haacke.

Se considera la obra precedente a *Grass Grows*, 1969.

Fig. 6.17b,c. Hans Haacke. *Grass Grows*, 1969. *Earth Art*. Febrero-Marzo 1969. Collection of Hans Haacke. © Hans Hanscke

En "***Grass grows***" (1969), para la exposición de *Earth Art*, febrero-marzo 1969, **Hans Haacke** plantó semillas de centeno sobre un cono de 9 pies de \varnothing x 3 pies de altura de tierra vegetal mezclada con turba en el espacio expositivo y colocada con la pretensión de un “ser viviente” que se transformará según las condiciones del lugar de la galería. La vida en dicho espacio será experimentada y vivida sin intermediaciones, mostrándonos en “tiempo real” procesos físicos y biológicos ligados al cambio, el crecimiento y la decadencia, dado que durante la exposición tuvo un exuberante crecimiento y al finalizar la misma la mayor parte del centeno ya se había secado.²³

El "objeto artístico" aquí está vivo, contiene una dosis de lo imprevisible y de su potencial de transformación o desaparición, como cualquier objeto o período ligado al mundo, adquiriendo una “*clara dimensión ecológica, especialmente en relación al suelo y al agua*” y en referencia clara a los ciclos de la vida.²⁴

H. Haacke se centra en crear arte en "tiempo real", haciendo referencia a la vida, a la política, a la ecología, a la industria y otras experiencias de la vida y actividades sociales y cotidianas. Este crecimiento, como parte esencial de la vida de un ecosistema, es un concepto precoz de cuestiones que más tarde se examinarán con más profundidad en otras obras de arte ecológico más plenamente desarrolladas como en la obra de Agnes Denes, Joseph Beuys, Dennis Oppenheim, etc.

²³ Andrew Dickson White Museum of Art, *Earth Art* ([Ithaca N.Y.]: [Office of University Publications Cornell University], 1969). pp. 34-35

²⁴ Shacha Kagan, ‘Art and (Un-)Sustainability’ (Leuphana University de Lüneburg (Alemania), 2010). p. 205

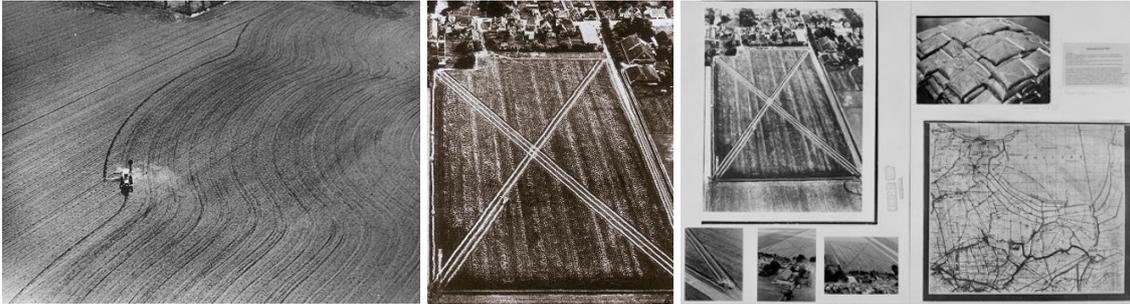


Fig. 6.18a, b, c. Dennis Oppenheim. *Directed Seeding-Cancelled Crop (Siembra dirigida-cosecha anulada)*. 1969

“Directed Seeding-Cancelled Crop” (1969), **Dennis Oppenheim** sembró los campos de cultivo siguiendo un trazado de líneas paralelas. La cosecha se recogió siguiendo las directrices del artista que sugirió una reducción de escala de 6x (como si de una homotecia se tratase), según el recorrido de la carretera que une *Finsterwolde* (donde se sitúa el campo de cultivo) con *Nieuweschans*, la población donde se sitúa el silo de almacenamiento de trigo, de forma que el trayecto total entre el campo y el silo se reproducían durante la cosecha en un campo de 154 m x 267m, igualmente la velocidad de la cosechadora también se vería disminuida durante la siega. El recorrido de la siega sugiere una enorme “X” como si fuera “el objetivo de un bombardeo” intentando llamar la atención sobre el proceso que estaba llevando a cabo, sugiriendo una obra de enorme intensidad y proponiendo a la “X” como un símbolo de vacío del posterior negocio económico. Recogió el grano y lo almacenó con el fin de impedir que el trigo entrara en la cadena de procesamiento habitual de productos alimentarios, siendo parte del acto artístico. D. Oppenheim equiparó este proceso al de la obtención de unos pigmentos que no utilizaría después para crear un cuadro, explicándolo de la manera siguiente;

“Plantar y cosechar mi propio material es como mezclar mis propios colores (para pintar),..., Preservar el grano de su manipulación ulterior es como impedir que un pigmento sin mezcla se convierta en una fuerza ilusionística en un lienzo”²⁵

En este gesto a medio camino entre la realización y la no-realización de una obra, el medio fotográfico sirve a Oppenheim para la documentación de una acción que altera de manera efímera el paisaje.²⁶

Las primeras realizaciones de Dennis Oppenheim, en relación a la tierra, al agua e incluso a la idea de límite, jugaban a perforar y a marcar el terreno señalando lo artificial y lo efímero de las líneas de fronteras entre dos países o incluso entre husos horarios diferentes. Sus obras albergan las ideas de desconexión existente entre la línea fronteriza artificial entre dos países o dos husos horarios diferentes y la “huella” del gesto del artista sobre la tierra o sobre el río mostrando la fuerza de la naturaleza sobre la intervención humana en un entorno natural y limítrofe, con un carácter marcadamente efímero. Las obras siguientes se documentaron mediante la fotografía acompañadas por un mapa que presentaba el emplazamiento de la marca efímera en el paisaje.

²⁵ Jeffrey Kastner, *Land Art y Arte Medioambiental* (London: Phaidon Press Limited, 2005). P. 50.

²⁶ Dennis Oppenheim, ‘[Http://Www.Dennis-Oppenheim.Com](http://www.Dennis-Oppenheim.Com)’.

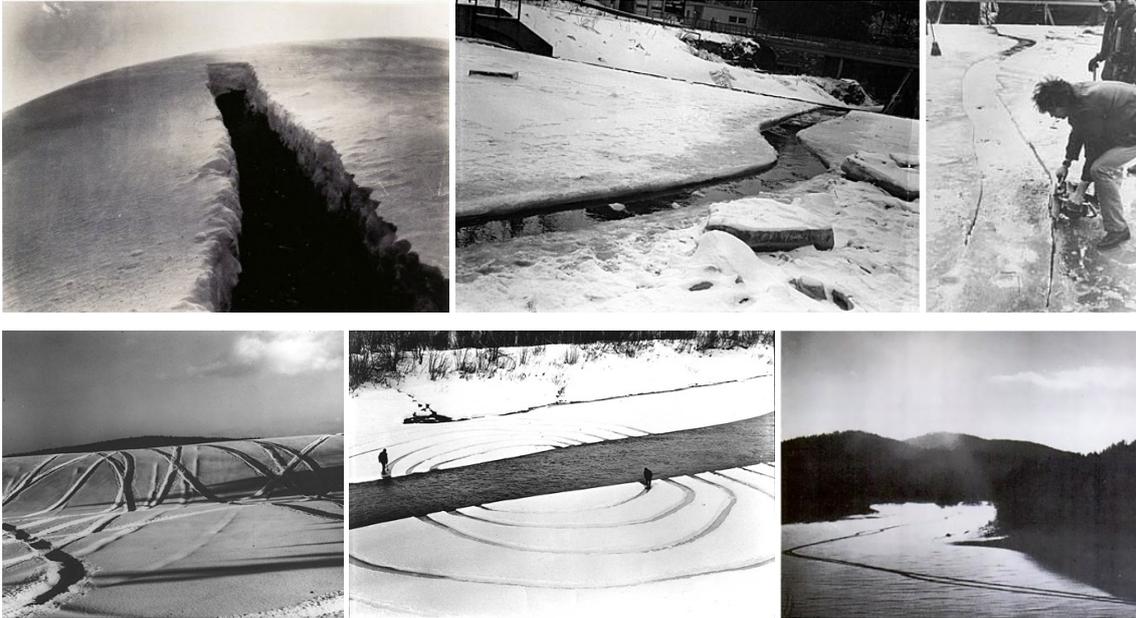


Fig. 6.19. Dennis Oppenheim. *Negative Board*. 1968, St. Francis, Maine 3'x4'x50', snow and sawdust
 Fig. 6.20a, b. Dennis Oppenheim. *Accumulation Cut*. 1969, Ithaca, new York, 4'x100' trench cut perpendicular to waterfall.
 Fig. 6.21. Dennis Oppenheim. *One Hour Run*. 1968, 1' x 3' x 6' Six mile continious track. St.,Francis, Maine, (EE.UU.)
 Fig. 6.22. Dennis Oppenheim. *Annual Rings*. 1968, U.S.A./Canada boundary at Fort Kent, Maine and Clair, New Brunswick. Anillos anuales cortados por las fronteras políticas. Hora: U.S.A. 1:30 pm; Canadá 2:30 pm.
 Fig. 6.23. Dennis Oppenheim. *Time Line*. 1968, Frontera entre Fort Kent, Maine (EE.UU.) y Clair, New Brunswick (Canadá). Río St. John (helado). 2 Líneas sobre moto de nieve 30x91 cm x 4827 m. de longitud cada una.

En las obras de las fig. 19-23, Dennis Oppenheim trabaja en un espacio fronterizo y limítrofe entre Estados Unidos y Canadá, dos países con franja horaria diferente (hora oficial). En estas obras incorpora el concepto del tiempo al acto procesual artístico, que para él representa una “experiencia” y una “situación” y que implica una relación sensorial de una duración determinada -tiempo- en un contexto que va más allá de lo puramente visual o convencional alrededor de una obra.

Una de sus obras más simbólicas y conceptuales en el paisaje fue *Annual Rings* (1968), que consistió en trazar una serie de “anillos” concéntricos, evocando el crecimiento de los árboles, en la línea fronteriza entre los dos países. Algunos críticos de arte sugieren que esa intervención aludía al “sacrificio de la juventud americana en la guerra de Vietnam”, aunque D. Oppenheim consideraba la idea de lugar, lejos de una “mistificación romántica”, como algo definido socialmente, tomando la frontera como una línea inapreciable en el paisaje que servía aquí, como un lenguaje conceptual abstracto, ungiendo a la obra de una resonancia puramente política.

Desde un punto de vista más conceptual podríamos decir que conjuga el tiempo como expresión del discurrir del Río “*tiempo lineal*” con el “*tiempo circular*” expresado por los anillos y con el “*tiempo político*” a los dos lados de la frontera, formando una triple estructura temporal que toma como base la línea fronteriza expresada como “límite natural” con sus orillas heladas por la nieve e infranqueable por las mitades de los anillos dibujados a uno y otro lado de la “línea fronteriza”.

“Esta descripción tan detallada, -describe Tonia Requejo-, lejos de tranquilizarnos, no hace sino mostrarnos que nuestra vivencia del tiempo no es real, experimental,

sino convencional; de la misma manera que esta “línea del tiempo”, inscrita en tierra de nadie, viene a ser un artificio que refleja la ficción de las fronteras políticas y temporales por las que no regimos. Las acciones de Oppenheim representan, en este sentido, un modo de narrar el tiempo a través del movimiento, como si con el creara un reloj para marcar los instantes. Así, la huella impresa que resulta viene a ser una metáfora de la experiencia del sujeto, que evita el tiempo de su vida soldando unos momentos con otros,..., Creando una ilusión de continuidad al ignorar otros muchos que no marca o no recuerda”.²⁷

El concepto de “lugar” que D. Oppenheim indagaba en estas obras de 1968 en la frontera entre EE.UU. y Canadá, había sido ya investigado en un proyecto anterior llamado *Site Markers* de 1967, en el que unos postes que el artista situaba en el suelo en diferentes emplazamientos, en los que marcaban y “delimitaban lugares”, ligando de esta manera el concepto y el sentido de lugar a la obra artística proyectada para ese sitio específico.

“En Site Markers”, 1967, -afirmaba D. Oppenheim- la idea de viaje se unía al sentido de lugar. El tipo de lugar ocupaba el sitio del objeto (...) Bastaba mi simple acto de clavar una estaca y sacarle una fotografía y delimitar señalando dónde se encontraba en el mapa y describiéndolo en un documento (...) Ya no se trataba de la necesidad de replicar, duplicar o manipular la forma”²⁸

En *Negative Board*, 1968, donde D. Oppenheim realizó cortes profundos en las capas superficiales de nieve hasta llegar al terreno revistiéndolo en su parte más profunda con serrín, el objetivo era producir en la nieve una “sutura oscura” de 3’x4’x50’ a modo de “zanja”. En *Accumulation Cut*. 1969, abre un corte en canal en el hielo de 4’ x 100’ con una sierra y perpendicularmente a un arroyo congelado. Éstas dos obras dan lugar a dos proyectos artísticos efímeros en el tiempo, dado que presumiblemente en unas horas las fuerzas de la naturaleza habrán borrado la intervención del artista en el paisaje. Las dos obras quedan registradas mediante el gesto procesual del artista sobre la tierra en la fotografía y en un mapa, dando lugar a la representación de la obra a través de sendos elementos; una fotografía y un mapa con una marca del lugar con una función puramente simbólica.

En *One Hour Run*. 1968, D. Oppenheim recorre con una moto de nieve y durante una hora, seis semillas en St. Francis, Maine (EE.UU.), dibujando en su recorrido una trayectoria completamente aleatoria entrecruzándose las líneas de la trayectoria de la moto, que quedan como huellas materiales del tiempo real utilizado.

En *Time Line*. 1968, trazó con una moto de nieve en la frontera entre Fort Kent, Maine (EE.UU.) y Clair, New Brunswick (Canadá) en el río St. John (helado), 2 líneas “paralelas e imaginarias” en el hielo a una velocidad de 56 Km/h, en la línea fronteriza entre los dos países. De esta manera el artista explora la relación entre el tiempo y el espacio, dado que el tiempo es el mismo, pero a la vez es diferente a uno y a otro lado de la línea

²⁷ Tonia Raquejo, *Land Art*, 1st edn (Madrid: Nerea, 1998). pp.41-42

²⁸ Dennis Oppenheim and Alain Parent, ‘Dennis Oppenheim : Retrospective-Work, 1967-1977’ ([Montréal] : Le Musée, 1978). Entrevista con Alain Parent, p. 16

fronteriza, poniendo de manifiesto el contraste entre el “tiempo” lineal y oficial como concepto abstracto, siendo diferente al tiempo tal y como se vive en el propio movimiento a través del espacio en el desarrollo de la propia obra. Expresando estas dos obras de una forma clara el tiempo asociado al movimiento traslacional.

Como vemos, D. Oppenheim rechazó el artefacto artístico tradicional como un producto con limitaciones, llegando a cuestionar las limitaciones de acondicionamiento del “cubo arquitectónico blanco” (museos), dado que sus intereses e intervenciones al menos en sus primeras obras se movieron fuera de los museos. En este nuevo entorno, investigó la incertidumbre del tiempo ligado a la acción y al proceso en el que el cuerpo asume un papel principal en la realización de la obra, tanto en relación consigo mismo como con su entorno paisajístico.

En definitiva, para D. Oppenheim el arte actúa en el exterior y prescinde del aspecto manual y físico de la obra de arte, para sustituirlo, con un salto conceptual y a través del lenguaje, el proceso y la acción, por la reivindicación del derecho de la traslación del mundo real, registrándolo mediante la fotografía y la marca en el mapa como método documental.

“En mi opinión, - afirma Lucy Lippard-, una obra de arte conceptual es aquella en la que la idea tiene primacía sobre la forma material, que es secundaria, liviana, efímera, barata, poco pretenciosa o está ‘desmaterializada’. (...) Esto no ha impedido que a lo largo de los años los comentaristas denominen “arte conceptual” prácticamente a cualquier cosa realizada por medios no convencionales.”²⁹



Fig. 6.24a,b, c. Anya Gallaccio, *Intensities and Surfaces*, 1996. *Intensities and Surfaces*, 1996, Prisma de hielo de 300 x 400 x 400 cm. Thomas Dane Gallery, London.

En la década de 1990 la artista británica **Anya Gallaccio** fue conocida por la creación de obras de arte que se centraron en procesos de cambio relativos al ciclo del agua y de carácter efímero. *Intensities and Surfaces*, 1996 fue un ejemplo de la exploración de la artista en este camino de desintegración del objeto artístico.

La obra se instaló en una estación de bombeo de agua del siglo XIX, a partir de prismas de hielo aparejados alrededor de un núcleo (bloque) interno de sal, la escultura se fundió durante un período de unos tres meses en la primavera de 1996. Su forma de bloque prismático es similar a estructuras minimalistas de la época de artistas como

²⁹ “Intentos de fuga”, por Lucy Lippard, citado en, Rodrigo Alonso, *Sistemas, Acciones y Procesos 1965 - 1975* (Buenos Aires, Argentina, 2011).

Donald Judd y Carl Andre, los conceptos con los que trabaja asociados con la permanencia y la industrialización, la evanescencia, la idea de los ciclos de transformación (ciclo del agua) y el carácter efímero de la obra son diferentes y más relacionados con el arte ambiental.

La instalación se fue fundiendo no sólo debido a la temperatura ambiente de la sala, sino también debido a que su núcleo era un bloque de sal, lo cual ayudó a derretir toda la estructura de hielo creando una serie de formas que recuerdan a rocas calcáreas erosionadas por la acción del viento. La obra evoca un juego constante de cambios de forma y reflexiones que juegan con la idea de transformación, de evanescencia y de aleatoriedad de la forma, poniendo en crisis, la sensación de pérdida de la propia obra artística a pesar de haber sido algo efímero.

6.4 El desplazamiento y la acción: memoria, reformulación y trasposición



Fig. 6.25a,b,c. Andy Goldsworthy, *Midsummer SnowBalls* junio de 2000.

La obra consiste en 13 bolas de nieve, de unos 2 m. de \emptyset y con un peso aproximado de 1 Tn. realizadas en las montañas Escocia durante los inviernos de 1998-1999 y 1999-2000, y conservándose posteriormente para la instalación en cámara frigorífica. Cada bola de nieve incorpora en su interior un material relacionado con la naturaleza y el entorno dónde se realiza, desde la agricultura a la industria; la lana de oveja, plumas, pelo de ganado, alambre de púas, pinaza, ramas de haya, etc.

Como si de un simple desplazamiento se tratara, el artista Andy Goldsworthy sitúa 13 bolas de nieve (realizadas en las montañas escocesas) en las calles de Londres en el solsticio de verano de 2000. Las bolas tardarán apenas dos días en derretirse. El gesto aparentemente inocente del artista, evoca conceptos e interpretaciones muy en la línea con el arte ambiental que toma en este caso, como objeto el tiempo y el territorio en relación a un estado del agua (nieve, agua, vapor). Esta dinámica natural que se produce en el propio continente transportando el agua desde las montañas hasta las cuencas marinas, el artista lo implementa aquí directamente, trasladando de esta manera hasta el habitante de la ciudad, un proceso de deshielo que se está produciendo en las montañas y del que deriva la presencia del agua en la vida diaria del ciudadano.

Las bolas de nieve pretenden evocar procesos en el tiempo de cambio. Estas bolas marcan en A. Goldsworthy un lazo de cercanía con la vida diaria de la ciudad, un diálogo entre las bolas de nieve y los habitantes de Londres, que el artista describe como "un río de personas". El diálogo entre el flujo de personas en la ciudad es análogo en espíritu al diálogo que busca en relación con un verdadero río, que fluye en el tiempo de las montañas hacia mar, enmarcando la obra en un contexto totalmente ecológico, y relacionándolo directamente con el equilibrio ecológico de la ciudad con el territorio.

El proceso de deshielo desvela en cada una de las bolas de nieve diferentes materiales en su interior, relacionados con la naturaleza y el entorno dónde se realiza, desde la agricultura a la industria, tales como; la lana de oveja, plumas, pelo de ganado, alambre de púas, pinaza, ramas de haya, etc. evocando una relación de proximidad perdida de los materiales y de su forma natural en relación con el modelo ciudad habitada en la que vivimos.



Fig. 6.26a , b, c. Francis Alÿs, *paradoja de la Praxis I*, “A veces hacer algo no lleva a nada” 1997. Doc. fotográfica de una acción.

Para Francis Alÿs (Bélgica, en 1959), observar, caminar, recorrer las ciudades, anotar, etc. son parte del flujo constante de operaciones que determinan la conducta creativa del artista. A partir de gestos simples, reconoce en la ciudad como un terreno fértil para el desarrollo de sus acciones artísticas. Para F. Alÿs es importante experimentar y entender la ciudad como un sistema lleno de referentes y acciones que alimentan sus actitudes artísticas. Estas acciones tienen antecedentes en intereses relacionados con la ingeniería y la arquitectura, disciplinas que estudió y que ejerció años antes. Sus obras artísticas bien se pueden inscribir como hemos visto anteriormente en otros artistas, como efímeras, pues no son piezas físicas que queden para la posteridad, sino que reflejan la realidad o prácticas temporales de acciones propias del entorno.

En *Paradoja de la Praxis 1* “A veces hacer algo no lleva a nada” de 1997. F. Alÿs arrastró un prisma de hielo por las calles de Mexico DF, en una acción de desplazamiento que duró unas nueve horas hasta que se derritió por completo. Durante horas arrastró el bloque hasta obtener un tamaño pequeño, el cual pateó por las calles como si fuese una pelota hasta su desintegración total.

Como hemos visto y veremos en diferentes artistas, aquí lo que tiene una mayor importancia es el proceso de creación, el momento de la acción y es por lo que F. Alÿs da una gran relevancia a la experiencia del tiempo entendida como vivencia, como acontecimiento, en definitiva, es la obra vivida.

El estudio madrileño *Mansilla+Tuñon Architects*, se propuso convertir el “desplazamiento” de las letras prefabricadas de hormigón del Museo de Bellas Artes de Castellón en una especie de “performance” al más puro estilo A. Goldsworthy y F. Alÿs, uniendo en una trayectoria direccional, los dos extremos (Madrid y Castellón), y tomando el viaje como parte fundamental del proyecto arquitectónico. Las letras “MUSEU”, aparecen plasmadas en diferentes fotografías como parte de la memoria colectiva, dando a la acción del desplazamiento por la carretera un protagonismo que

puede trascender incluso al propio edificio. La propia acción del traslado la narran de la manera siguiente;



Fig. 6.27a, b. Mansilla + Tuñón Arquitectos. "MUSEU", julio de 1999. Desplazamiento de letras de Madrid a Castellón. Foto;© Luis Asín

*"... en julio de 1999, Cinco camiones transportan cinco letras de Madrid a Castellón. Las cinco letras habían sido construidas en hormigón armado blanco, en la ciudad de Madrid. Los cinco camiones eran los mismos, las cinco letras eran diferentes. (...). A medida que se mueven a través del paisaje y de las ciudades, las cinco letras forman una palabra. La aparición de una palabra, de un intruso, implica una culturización del paisaje a través del pensamiento. Una culturización en movimiento que no deja huella duradera. Una acción efímera, limitada a 440 km y diez horas de viaje. La naturaleza es lo que una persona ve a través de la experiencia. **La tarea del arte es generar pensamientos capaces de proponer nuevas experiencias.** La tarea de la fotografía no es representar o imitar lo que existe, sino resumir una experiencia. Por lo tanto, las imágenes de este viaje **revelan el proceso de una experiencia** diferente -Sólo unos pocos documentos se dejan como huella que congela el tiempo, cataliza la memoria y, al mismo tiempo desafía la desaparición de lo efímero-. El movimiento de las cinco letras en los camiones debe ser entendido como un "viaje con el peso", que nos recuerda la masa de la tierra que reclama para sí todo lo que se mueve sobre su superficie. El objetivo de esta instalación efímera tiene que ver con la **tierra** (dos formas de colonización: la mirada y la huella) y con el **tiempo** (dos formas de medir: la distancia y movimiento). La aparición de estas letras intrusas, ante los ojos cambiantes de las personas, provoca una transformación de los diferentes territorios que se cruzan por el camino. Una especie de apropiación espacial a través de la huella y la mirada una confrontación material entre el lenguaje de lo particular y el lenguaje de lo universal. (...) La arquitectura del mañana no pide formas, pero para el tuétano de formas, una arquitectura con un cuerpo sucinto, lo suficiente para ponerse de pie. Si algo caracteriza a la arquitectura de hoy, es la capacidad del arquitecto para **explorar y explotar, con una actitud crítica e irónica, preferiblemente con un sentido del humor, las restricciones aparentes y las dificultades de la profesión en nuestro tiempo.**"³⁰*

Cuando el proyecto se entiende como un proceso de experiencias, donde la tierra y el tiempo se presentan como elementos de transformación, podemos afirmar que las

³⁰ Luis M. Mansilla and Emilio Tuñón, 'MANSILLA+TUÑÓN ARCHITECTS', (43) MUSEU. 1999 <<http://mansilla-tunon-architects.blogspot.com.es/>>.

distintas acciones premeditadas que configuran y construyen el proyecto; la idea, el boceto, los planos, la estructura, el encofrado, el transporte, etc., son sólo elementos de un *collage* que desdibujan los límites de una profesión para convertirse sin pretenderlo en parte de un proceso artístico.



Fig. 6.28a, b, c. Serrano + Baquero Arquitectos. 33 VIDRIOS DESPLAZADOS, dic.'12-ene.'13. Santa Paula, Granada.
“El desmantelamiento de una academia y la adecuación de otra para acoger más alumnos propician el desplazamiento de un material que iba a ser desechado. El proyecto se basa en la reutilización y optimización de los recursos existentes, dando respuesta a las necesidades del cliente con un presupuesto mínimo y no generando ningún residuo en el proceso”.

En la arquitectura desarrollada por el estudio Serrano + Baquero, consideran de vital importancia que la arquitectura focalice su mirada en *“(...) lo existente antes de intervenir, ya que antes de añadir algo nuevo puede ser conveniente trasladar, dar la vuelta o transformar lo que allí había, siendo en algunas ocasiones estas acciones suficientes para resolver el proyecto.”*³¹

Para ellos lo existente representa una gran herramienta para ampliar el conocimiento de entorno determinado al que prestan atención en cada una de las situaciones que rodean al proyecto, obteniendo así las claves para realizar una determinada acción (en este caso desplazamiento) de continuidad con lo encontrado.

³¹Paloma Baquero and J. Antonio Serrano, ‘Serrano + Baquero. Arquitectos’ <<http://www.serranoybaquero.com/>>. Memoria del proyecto “33 VIDRIOS DESPLAZADOS”, en: <http://www.serranoybaquero.com/Proyecto-029-33VidriosDesplazados.html>, donde los autores indagan en la combinación, la reutilización, la descontextualización y el desplazamiento de objetos y materiales rescatados de una vida anterior al más puro estilo “Cabeza de Toro” -P. Picasso-, dando como resultado un nuevo proyecto, donde la mirada en lo existente puede revelarnos una nueva acepción o transformación paradójica que nos desvela un nuevo y magistral sentido, dando una segunda oportunidad a “lo encontrado”.

El desmantelamiento de una academia y la adecuación de un sótano da como resultado un proyecto que no sólo pretende una acción de reciclaje o una reutilización del vidrio, sino que provoca un desplazamiento de los mismos hacia su nueva ubicación, dándoles de esta manera un nuevo sentido y una nueva vida. La propia acción resuelve unas necesidades proyectuales y a la vez propicia una nueva envolvente que no sólo cumple su función de tabique divisorio, sino que, en su nueva ubicación, actúa además como pantalla de proyección y como pizarra. La reformulación del proyecto provoca una continuidad temporal de los materiales, dotándolos de nuevas reconfiguraciones que resultan de gran interés, ya que nos evocan imágenes de uso anterior.³²

*“..., desplazamos distintos elementos encontrados para resolver el proyecto, no por el mero hecho de la economía de medios, sino porque de esta forma trabajamos en continuidad con lo preexistente, sirviendo de eslabón entre el pasado y el presente en cada lugar, haciéndolo legible”.*³³

Snøhetta, es principalmente un taller de arquitectura del paisaje con una visión y una manera de entender el proyecto de forma transdisciplinaria, desde su ideación hasta su construcción.

*“Nuestro trabajo -comentan en su web-, se esfuerza por mejorar nuestro sentido de lugar, la identidad y la relación con los demás y los espacios físicos que habitamos, ya sea salvaje o humano. Museos, mercados, observatorios de renos, paisajes y casas de muñecas, reciben el mismo cuidado y atención”, (...) Una relación definida entre múltiples disciplinas es la fuerza impulsora en toda la obra de Snøhetta. (...), donde el paisaje y la arquitectura trabajan juntos sin división, desde la etapa más temprana posible. (...) Ponemos la experiencia en el centro de nuestro proceso de diseño, un diseño que involucra los sentidos y el cuerpo, a la vez que fomenta la interacción social. Esto permite que nuestro diseño promueva el empoderamiento individual y colectivo en las comunidades donde trabajamos”.*³⁴

En el verano de 2015, Snøhetta creó una instalación para el *Market Street Prototyping Festival de San Francisco*, un concurso anual para artistas y diseñadores que pretende transformar la calle en una especie de plataforma pública de ideas para la mejorar el espacio público y la convivencia cívica en el centro de la ciudad. Los proyectos premiados fueron instalados en la calle donde los ciudadanos tuvieron la oportunidad de experimentar, explorar e interactuar con las instalaciones.

³² Ibid., Baquero and Serrano. “33 VIDRIOS DESPLAZADOS”. Memoria del proyecto.

³³ Ángel Martínez García-Posada and others, *Acciones Comunes : Miradas e Intervenciones Urbanas Desde El Arte y La Arquitectura : Sevilla, 9 Octubre-27 Noviembre 2013* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014). En *Desplazar*, Serrano + Baquero Arquitectos.

³⁴ ‘Snøhetta’ <<http://snohetta.com/>>. RELAX! Market Street Prototyping Festival. 2015



Fig. 6.29a, b, c. Snøhetta. RELAX! Market Street Prototyping Festival, verano de 2015. San Francisco, California, USA.

RELAX!, creada por Snøhetta, pretende una especie de “desplazamiento simbólico” de trozo de “prado”, llevado a un escenario urbano y puesto en un artefacto a modo de mobiliario urbano con una intención puramente lúdica, donde el público-ciudadano pueda interactuar con la instalación. Este “trozo de paisaje” -desplazado- a la ciudad, interactúa con las personas en una especie de vaivén, que da pie a juegos, al mismo tiempo que se experimenta la ciudad y la cercanía con el paisaje natural de una manera diferente. Este trozo de “prado” pretende recordar esa cercanía de la vida diaria de la ciudad con el paisaje natural en una especie de diálogo entre la vida rural y los habitantes de San Francisco, en un contexto totalmente ecológico y relacionándolo directamente con el equilibrio medioambiental de la ciudad con el territorio.



Fig. 6.30a, b, c. Rachel Hegnauer. Grundriss / layout. 2003, Zurich, Switzerland. <http://www.rahelhegnauer.ch>

Fig. 6.31a, b, c, d. Rachel Hegnauer. temporary garden. 06-09'2006, 7 rue Laghouat, Paris. <http://www.rahelhegnauer.ch>

En Grundriss / layout (2003, Zurich, Switzerland), la artista Rachel Hegnauer realiza una intervención simultánea en un jardín y un apartamento que consistió en un desplazamiento de parte de césped de un jardín próximo a las estancias de un apartamento mediante el transplante de una superficie a otra de tapines de césped equivalente al área de superficie útil interior del apartamento.

R. Hegnauer eligió un jardín de césped, en el dibujo el plano a escala real 1:1 del plano del apartamento, para posteriormente ir quitando poco a poco el césped del interior hasta dejar el plano del jardín, desprovisto de su manto vegetal y sólo con tierra. El césped fue desplazado al piso y se plantó sobre el suelo que previamente había sido rellenado de tierra vegetal para que el trasplante funcionara bien.

Este trabajo y al igual que los anteriores, se esfuerza por mejorar nuestro sentido de lugar, de identidad y de relación con los espacios físicos que habitamos y que abandonamos sin utilizar, ya sea una vivienda o un solar abandonado en la ciudad. La obra propone una acción de reciclaje o reutilización del espacio abandonado mediante un desplazamiento de la naturaleza (césped, etc.) hacia su nueva ubicación, dándole de esta manera una nueva vida al espacio privado (ya sea un solar abandonado en la ciudad o una vivienda) e incluso al espacio público.

Para muchos artistas e incluso paisajistas, ven estos solares vacíos lugares con gran potencial, constituyen zonas de marginalidad y deterioro que muchas veces se perciben como entornos donde resultan posibles la resistencia y el comportamiento liberador desde la óptica del paisajismo vinculado a la naturaleza. El *terrain vague*³⁵ producido por el sistema constructivo industrial e incluso urbanístico en las ciudades, constituye un territorio paradójico en su vacío e inutilidad. Desde esta perspectiva numerosos artistas, creadores y profesionales de la arquitectura y de la ingeniería civil proyectan en estos espacios indefinidos y a veces degradados, tratando de configurar territorios alternativos a la ciudad dominante y contaminada.

³⁵ Ignasi de Solà-Morales, «Urbanité Intersticielle», *Inter Art Actuel*, 61, 1995, págs. 27-29. Citado en Francesco Careri, *Walkscapes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, pág. 40.

“Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. Son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana”.

6.5 Desvelar la Tierra

Esta aproximación simbólica a la ecología y al medio ambiente del *Land Reclamation* se ve reflejada en la obra de Agnes Denes, (reconocida como una de las fundadoras del movimiento ambiental Art y del arte conceptual). En su obra *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*, se sembró, cultivó y posteriormente se recogió una cosecha de 454 kilos de trigo en una hectárea de terreno situada en un vertedero, que el que posteriormente se convertiría en el Battery Park City, solar aledaño al World Trade Center de New York.

La siembra y la cosecha de un campo de trigo en un solar con un valor de 4.5 billones \$ crearon una poderosa paradoja. El campo de trigo era un símbolo, un concepto universal; que representaba los alimentos, la energía, la venta de alimentos, el comercio mundial y la economía. Se relacionó también con la mala gestión, los residuos, el hambre y las preocupaciones ecológicas y medioambientales, llamando así la atención sobre las “*prioridades equivocadas*” que generó este proyecto artístico. La paja recogida de la siega, sirvió para alimentar a los caballos del departamento de la policía de Nueva York, y el trigo recogido viajaría posteriormente a 28 ciudades con la “*Exposición internacional por el fin del hambre en el mundo*” y que posteriormente serán sembradas por todo el mundo como un gesto simbólico con la intención de reflexionar sobre los “*valores humanos y prioridades evocadas*” (fig. 32a, b, c, d, e, f) *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*.³⁶

Esta obra supone una manera de sensibilizar a la comunidad y a la sociedad sobre cuestiones que pueden ser para un ciudadano de New York un tanto abstractas, pero que pueden despertar la sensibilidad de los mismos por su entorno natural, atrayendo su atención hacia los recursos agrícolas del planeta y hacía su uso responsable, cuestionando a la vez la relación entre el valor del arrendamiento del solar y el rendimiento de su explotación mediante la plantación y la cosecha de trigo.



Fig. 6.32a, b, c, d, e, f. Agnes Denes. *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*. 1982. © All photographs by Agnes Denes. <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>

³⁶ Agnes Denes, ‘Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan.’, 1982 <<http://www.agnesdenesstudio.com>>.



Fig. 6.33a, b, c, d, e. Agnes Denes. "Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 Trees - 11,000 People - 400 Years", Ylöjärvi, Finland, planted in 1996. Obra de 420x270x28 m. © 2010 greenmuseum.org

Otra de las grandes obras enmarcadas dentro del movimiento *environmental Art* de Agnes Denes, fue "Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 Trees - 11,000 People - 400 Years". Una gran montaña artificial de 420 x 270 x 28 metros de altura y de forma elíptica, en la que se plantaron 11.000 árboles por 11.000 personas de todo el mundo en la localidad de Ylöjärvi, Finlandia y auspiciado por la ONU. El proyecto fue anunciado oficialmente por el gobierno de Finlandia en la *Cumbre de la Tierra* en Río de Janeiro el día del Medio Ambiente de la Tierra, 5 de junio de 1992 y fue ideado como un proyecto monumental de rehabilitación de tierras y presentado como una solución para combatir la huella medioambiental y aliviar así el estrés ecológico del mundo.

El proyecto consiste en la recuperación de tierras para crear una montaña y plantar un bosque de 11.000 árboles según una configuración matemática a base de combinar la sección áurea y un patrón natural helicoidal al estilo del girasol o piña diseñado por la artista ambiental. Se invitó a personas de todas partes del mundo para plantar un árbol que llevara su nombre y posteriormente el de sus herederos y descendientes durante los siguientes cuatro siglos, también se contó con biólogos y científicos del lugar, configurándose todo el proyecto como una acción a nivel internacional de duración sin precedentes, reparando de esta manera daños ambientales mediante una obra artística, legando así una herencia simbólica a las generaciones futuras.

Este proyecto artístico, de A. Denes, fue concebido en 1982 y simboliza el compromiso de la humanidad con el bienestar futuro de la vida en la tierra mediante un compromiso ecológico, social y cultural, diseñado en definitiva para unir al hombre con la grandeza de la naturaleza.³⁷

³⁷Agnes Denes, 'Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 Trees - 11,000 People - 400 Years', 1982 <<http://www.agnesdenesstudio.com>>.

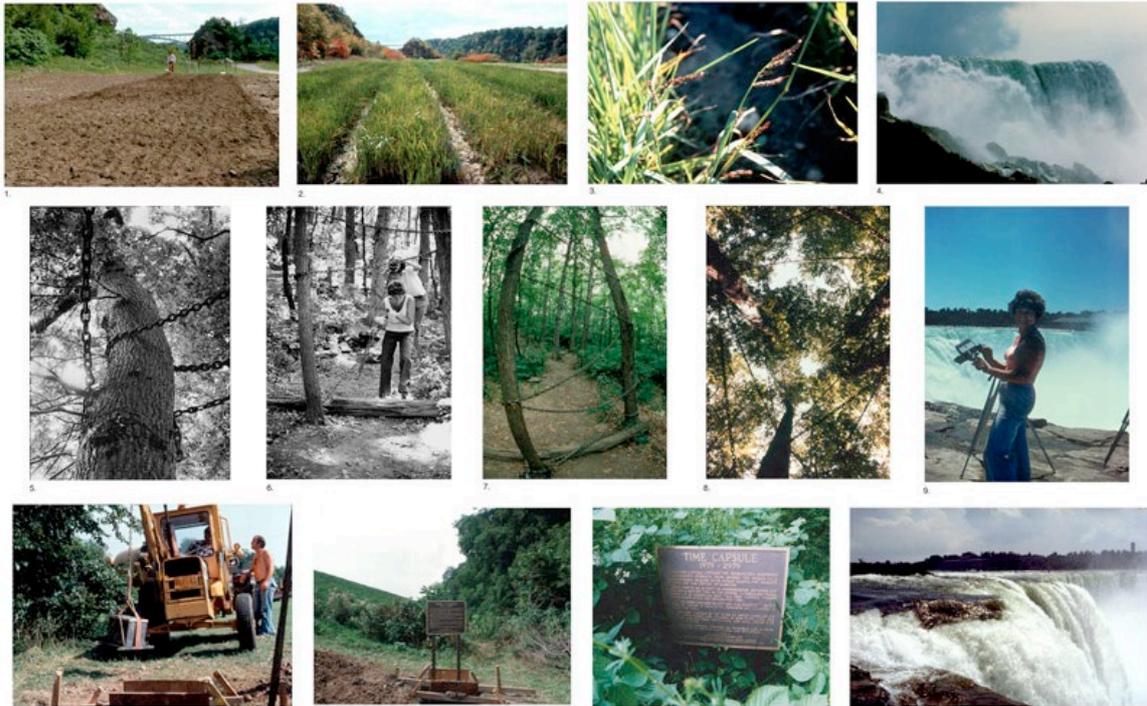


Fig. 6.34a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m. Agnes Denes. *Rice/Tree/Burial with Time Capsule*. Commissioned by Artpark, Lewiston, New York 1969-79. © Agnes Denes. <http://www.agnesdenesstudio.com>

La obra de Agnes Denes; *“Rice/Tree/Burial with Time Capsule”* comisionada por Artpark, Lewiston, New York en 1977-79, como segunda versión de la performance *“Rice/Tree/Burial”* que se realizó en 1968 en el condado de Sullivan, Nueva York, en una especie de ritual privado, donde Agnes Denes, anunciaba su compromiso de forma simbólica con las cuestiones ecológicas, medioambientales y preocupaciones humanas por la degradación de la naturaleza. Esta obra es la primera realización ecológica del arte público. En ella planta arroz blanco, encadena árboles y entierra una poesía *“Haiku”*.

El arroz blanco representa la vida (nacimiento, crecimiento, ...). Los árboles encadenados simbolizan la interferencia con los procesos vitales y naturales (mutaciones en los procesos naturales, la variación, la decadencia, la muerte, etc.), y la poesía que entierra, simboliza la idea, el concepto, lo abstracto, lo absoluto, el intelecto y la creación del ser humano, constituyendo estos tres actos una triangulación entre tesis-antítesis-síntesis, que de acuerdo con sus teorías sobre la realidad que percibimos está siempre cambiando y transformando universo en expansión, en el que el tiempo, el espacio, la masa y la energía están interconectados y son interdependientes unos de otros.

En esta segunda versión de su obra (1977-79), *“Rice/Tree/Burial”* A. Denes, se sorprendió al descubrir que crecía arroz rojo, posteriormente hizo analizar la tierra y detectó un alto nivel de toxicidad procedente de productos químicos. Toda su obra y tal y como analiza la revista *Artforum* (febr.'2009), *“la presentación de una serie de fotos de “Rice/Tree/Burial” de 1977, resumen perfectamente cómo las ideas de este proyecto son las que conducen su arte y su filosofía”*, concluyendo que su obra (de marcado carácter efímero), analiza y actúa en auténticas cuestiones medioambientales que trascienden la obra de arte como la mera representación de la naturaleza.³⁸

³⁸ Agnes Denes, *‘Rice/Tree/Burial with Time Capsule’*, 1977 <<http://www.agnesdenesstudio.com>>.

Mel Chin trata través del arte de señalar y además de evidenciar diversas actividades especialmente destructivas del ser humano, reflexionando acerca de las posibles soluciones y desarrollando con la ayuda de técnicos especializados métodos de descontaminación del entorno natural.

El proyecto *Revival Field* (1990) de Mel Chin, consiste en la descontaminación del terreno de materiales pesados y se realizó con la colaboración con R. L. Cannney científico del departamento de agricultura de los Estados Unidos. Juntos utilizan diferentes especies de plantas capaces de alimentarse y absorber los residuos contaminantes del terreno desempeñando así una función de “hiperacumuladoras”. Las plantaciones se configuran en módulos que son interpretados como esculturas y que protagonizan un proceso de regeneración de la tierra. Esta intervención se plantea como un proceso ecológico y científicamente contrastado, provocado gracias a la intervención artística donde el artista interviene y aplica las investigaciones científicas en “nombre del arte”.

En palabras de Gilles A. Tiberghien refiriéndose a *Revival Field*; “... Podemos decir que es la naturaleza la que predomina finalmente, pero la naturaleza es el rodeo gracias al cual el arte acaba por cumplirse. O, por parodiar una expresión famosa: aquí el arte es el que hace a la naturaleza más interesante que el arte.”³⁹



Fig. 6.35a, b, c. Mel Chin. *Revival Field*, 1990

³⁹ Gilles A. Tiberghien, *LAND ART*, ed. by Editions CARRÉ, 2nd edn (Lyon, France, 2012).

6.6 Restauración de espacios devastados: Canteras y vertederos

Una de las primeras aportaciones en este sentido es la que realiza Robert Smithson, donde después de sus caminatas por los *paisajes industriales de Passaic*, (New Jersey, sept. 1967), llega la conclusión de que estos restos de fábricas y de recintos industriales abandonados, fruto de la explotación industrial, son también grandes esculturas hechas en el tiempo, dotadas de una fuerza y de una belleza singular. Estas “cuchilladas” que desgarran el territorio y la naturaleza por la sobre explotación minera, son admitidas como transformadoras del arte, considerando estas explotaciones como los mejores sitios para desarrollar sus propias obras de “earth Art”, lugares que han sido deteriorados y devastados medioambientalmente y que mediante la intervención artística, pero a la vez también arquitectónica e infraestructural, pretende reconciliar al hombre con la naturaleza y con el nuevo paisaje creado. Persiguiendo con sus obras, una mayor conciencia sobre el medio ambiente y los efectos de la actividad humana sobre la naturaleza y el paisaje a través de la construcción de obras “site-specific”.

El proyecto para la *Bingham Copper Mining Pit* (1973) nunca llegó a realizarse, R. Smithson moriría poco después en un accidente de aviación, pero este estudio no sólo se mantiene como un proyecto que podría haber tenido un efecto transformador, sino que además es un ejemplo de enfoque en particular de R. Smithson en el proceso artístico. Las manifestaciones de un proyecto en el dibujo, la fotografía o la instalación “site-specific” en un entorno determinado amplían para R. Smithson los límites del proceso creativo, ya que el trabajo y la manifestación artística no se limita a un objeto o forma física, sino que puede tener también un poder simbólico.

De esta manera la industria extractiva minera (en este caso particular, pero también restos industriales, edificios y parcelas abandonadas en la ciudad, etc.), podrá así redimirse frente al paisaje abandonado, destruido y devastado y así desligarse mediante la obra de arte de su “mala reputación”. Así, diferentes artistas del Land Art ponen su foco de atención en este tipo de explotaciones a cielo abierto en Estados Unidos, lo que fue aprovechado por artistas como Michael Heizer para rehabilitar el paisaje de estas minas abandonadas a través del arte.

Las intervenciones de M. Heizer en este tipo de espacios devastados fueron aumentando progresivamente en escala, destacando su proyecto *Túmulos Efigies* (1983-1985) en Buffalo Rocks (Ottawa, Illinois). En *Túmulos Efigies*, como si fuera un proyecto propio de la ingeniería civil, movió 460.000 m³ de tierra y añadiendo 6000 t de caliza para rebajar la acidez del terreno y permitir así que la vegetación creciera. Esta recuperación ecológica de la “dermis de la tierra”, la asocia a cinco formas geométricas de gran escala, *una rana, una túpula, una tortuga, un pez sirulo y una serpiente*, formas orgánicas relacionadas con la fauna autóctona de este territorio, desmarcándose así, de su habitual lenguaje abstracto.

Estas estructuras geométricas, únicamente pueden ser percibidas desde el cielo, configurando así una serie de túmulos (construidos aprovechando las formas existentes de las minas para abaratar los costes del proyecto), que nos remiten a las formas ancestrales del paisaje, construidas por los indios que habitaban estas tierras, buscando

así modelos propios de la prehistoria americana como forma de recordarla y evocarla. M. Heizer tiene una vinculación muy estrecha con los túmulos neolíticos.



Fig. 6.36a, b, c. Michael Heizer. Effigy Tumuli, (Típula, Sirulo y Rana). Buffalo Rocks (Otawa, Illinois, EEUU). Construcción 1983-85.

Fig. 6.37. Michael Heizer. Dibujo a modo de diseño proyectual, Effigy Tumuli, (proyecto para la recuperación de la mina). Buffalo Rocks (Otawa, Illinois, EEUU). 1976

Cuando era niño viajó con su padre (antropólogo), visitando restos arqueológicos en Centroamérica y en los desiertos del Oeste de los Estados Unidos, viajes que despiertan en él un especial interés por la cantidad de montículos neolíticos realizados por los antiguos pobladores de Norteamérica, tal y como nos describe D. McGill.⁴⁰

“En cuanto a Túmulos Efigies, Heizer dijo que cuando él comenzó el trabajo, ya sabía que los indios americanos prehistóricos habían construido los montículos de tierra o los túmulos, muchos de los cuales han llegado hasta nuestros días. (...) se sorprendió al descubrir que la práctica había sido mucho más extendida de lo que había imaginado”⁴¹

De este modo, *Túmulos Efigies para M. Heizer* contienen “la tradición nativa americana de la construcción del montículo, impregna absolutamente todo el lugar, la mística y la historia”⁴² donde en todos los sentidos esta obra, configura un nuevo paisaje

⁴⁰ Isamu Noguchi, *Isamu Noguchi : A Sculptor's World* (New York: Harper & Row, 1968); Douglas C. McGill and Michael Heizer, *Michael Heizer : Effigy Tumuli : The Reemergence of Ancient Mound Building : Essay* (New York : H.N. Abrams, 1990). pp. 10

⁴¹ McGill and Heizer. *Ibid.*, pp.11

⁴² McGill and Heizer. *Ibid.*, pp.11

restableciendo y suturando las heridas abiertas en la tierra, evocando, rememorando y reivindicando la vez, una nueva conciencia y un nuevo diálogo con la piel de la tierra, con la naturaleza, imitando de esta manera ejemplos de culturas pretéritas como el caso descubierto en 1846 de *The Great Serpent Mound*, en el condado de Adams, Ohio, (Estados Unidos).

The Great Serpent Mound es un gran Montículo en forma de serpiente ondulante, (con cola enroscada en forma de espiral y cabeza triangular más un óvalo), de unos 400 metros de longitud, una anchura de unos 6 metros y entre 1-1,5 metros de altura. La dimensión y envergadura de la efigie la convierte en la mayor encontrada hasta el momento con formas antropomórficas o zoomórficas y es una de las construcciones más enigmáticas halladas, dado que no se sabe con precisión su origen. Diferentes estudios apuntan que se trata de un monumento prehistórico perteneciente a la *cultura Adena* entre los años 1000-200 a.c., aunque también hay indicios atribuibles a las culturas indias americanas de Ohio como Hopewell (Mound Builders) o Fort Ancient.



Fig. 6.38. *The Great Serpent Mound*, (vista aérea). Condado de Adams, Ohio, Estados Unidos. Fue descubierta y cartografiada en 1846 por parte de Ephraim G. Squier y Edwin H. Davis. Fuente: <https://www.archaeologicalconservancy.org/>

En cualquier caso, estas culturas ancestrales desarrollan su vida en vínculo permanente con el paisaje, con la tierra, el sol, la luna y el cosmos. Elemento que nos recuerda a túmulos, efigies, construcciones o incluso petroglifos encontradas en otras culturas, configurados sobre la piel de la tierra y agnados con acontecimientos y alineaciones que marcaban los ciclos de la vida.

Uno de los primeros precursores de este arte en el paisaje en relación con la piel de la tierra fue **Herbert Bayer** (1900-1985), artista polifacético (pintor, escultor, fotógrafo, arquitecto), vinculado con la escuela de la Bauhaus. Su primera obra en el paisaje relacionada con este tipo de túmulos o efigies fue *Earth Mound* (1954), una especie de berma circular y en terraplén de 12 m de diámetro excavados y donde la tierra extraída se amontona perimetralmente formando una pequeña mota circular que configura el recinto con una estrecha abertura pavimentada. El interior está compuesto por tres elementos simbólicos: un hoyo, un montículo y una piedra de granito desbastado (al

estilo de *Joseph Beuys, en 7000 Oaks*), elementos que se agregaron como formas espaciales, que llaman la atención por las sombras que proyectan en su variación estacional.



Fig. 6.39. Herbert Bayer. *Earth Mound*, (1955). *The Aspen Institute for Humanistic Studies*. Aspen, Colorado, Estados Unidos.

Finalmente, toda la obra tiene como acabado un manto de hierba que integra paulatinamente sus formas geométricas en el paisaje natural al estilo *Great Serpent Mound*. Herbert Bayer dio a conocer esta obra en 1968 para la exposición *Earthwork* en la *Dwan gallery* de N.Y., donde se convirtió en un precursor del *Land Art*, aunque él se quiso desmarcar del *Land Art*, enfatizando eso sí su conexión original con la naturaleza.

Años más tarde H. Bayer gana el concurso público para el diseño del parque-llanura de inundación del río *Mill Creek*, donde vuelve a utilizar los mismos recursos de movimiento de tierras empleados anteriormente, donde integra senderos entre terraplenes, motas cónicas formas de anulares y serpenteantes con un estanque en círculo, un puente e incluso plataforma de observación.

Así pues, *Mill creek canyon earthworks*, es un espacio artístico, que más allá de un área verde perfectamente integrada y sensible a esa idea de composición entre geometría y a la naturaleza, propone una intención proyectual con una funcionalidad muy marcada y definida como parte integral de la cuenca del río para la retención y laminación del agua, controlando el flujo del mismo en periodos lluviosos donde se producen avenidas importantes, evitando así la inundación de zonas urbanas. Proponiéndonos un nuevo espacio configurado desde el arte con una funcionalidad proyectual muy marcada, y sensible a la percepción y a la “experiencia placentera del paisaje natural creado;

“(...) el flujo de agua produce formas abstractas de delimitación geométrica. Su redondez y los ángulos de inclinación están condicionados por las reglas de flujo y

mantenimiento del agua. Expresan un juego de cuerpos tridimensionales positivos y negativos, luces y sombras, texturas superficiales, agua, movimiento y sonido, en definitiva, todas las cualidades del arte escultórico, para hacer de este, un paseo una experiencia placentera de diversas facetas de la tranquilidad y serenidad.”⁴³



Fig. 6.40. Herbert Bayer. Mill creek canyon earthworks, (1979-1982). Kent, Washington, Estados Unidos.

Finalmente, la inscripción de estas obras de arte en un entorno paisajístico determinado y marcado por la devastación del hombre y debido a la sobreexplotación de los recursos naturales, se produce como desenlace de las “heridas” sobre la piel de la tierra y suturadas mediante la acción del artista, arquitecto o ingeniero como huella en la corteza terrestre.

Nuestros días y nuestra sociedad son testigos de *proyectos paisajísticos* que actúan sobre entornos degradados, devastados y excavados por la actividad del hombre, donde la imagen de las laderas o los valles ocupados por las explotaciones, minas a cielo abierto o vertederos contrastan con la riqueza natural y orográfica del paisaje que le rodea. Así, estos proyectos paisajísticos en estos entornos de especial valor, tienen como principal objetivo no sólo la respuesta a un problema técnico complejo y medioambiental, sino que además de la propia rehabilitación y restauración del entorno natural crean un nuevo espacio público, a la vez que construyen un nuevo paisaje natural en consonancia con el entorno paisajístico en el que se integran.

Dos buenos ejemplos de ello son la *Restauración Paisajística del Vertedero de La Vall d'en Joan (Barcelona)*, del equipo Batlle i Roig Arquitectes en colaboración con *Teresa Galí* como ingeniera Agrícola. En segundo lugar, la *rehabilitación paisajística de la cantera Rosales* en Hellín (Albacete), de equipo multidisciplinar de arquitectos e ingenieros S.S.S. Cabe señalar que el equipo técnico que integran estos proyectos es de carácter pluridisciplinar y abarca desde la ingeniería civil, medioambiental, minera y agrícola, pasando por la arquitectura, el paisajismo e incluso la biología y la geología.

En el primer caso, la recuperación y restauración paisajística del *Vertedero de La Vall d'en Joan*, más allá de los problemas técnico-ambientales y al estar relativamente próximo a núcleos poblacionales, ofrece en palabras de Enric Batlle “... la posibilidad de obtener nuevos espacios libres que podrán incorporarse al conjunto de los jardines de la

⁴³ Op. Cit., Michael Lailach, *Land Art*, ed. by Taschen, 2007, p. 30.

metrópoli”⁴⁴. Un espacio público que a la vez construye un nuevo paisaje capaz de integrarse y dialogar con el parque natural del Garraf en las inmediaciones del vertedero, actualmente en actividad.

La idea y posterior estrategia de trabajo del proyecto paisajístico tal y como lo describen sus autores es sencilla a la vez que racional;

*“... La economía de medios; es decir, el principio de mínimo esfuerzo, lo que supone partir de la idea de que, con el mínimo de energía, pueden obtenerse el máximo de beneficios medioambientales, económicos y sociales.”*⁴⁵



Fig. 6.41a, b, c. Batlle i Roig Arquitectos, en colaboración con Teresa Galí Ing. Agrónoma. Restauración Paisajística del depósito controlado de la Vall d'en Joan, (2003-en curso). Parque natural del Garraf, Begues, Barcelona. Fotos© Jordi Surroca. Fuente: <http://www.batlleiroig.com/es/landscape/recuperacion-paisajistica-del-vertedero-del-garraf/>

⁴⁴ Enric Batlle, *El Jardín de La Metrópoli : Del Paisaje Romántico Al Espacio Libre Para Una Ciudad Sostenible* (Barcelona : GG, 2011), p. 90.

⁴⁵ *Ibid.*, Batlle, p. 91.

Así, las propias terrazas, diques de contención y viales del proyecto técnico y de su funcionamiento como vertedero, marcan la base geométrica sobre la que actuar. De esta manera, el propio sellado de las zonas colmatadas se realiza a base de terrazas y taludes que organizan y estructuran el nuevo proyecto paisajístico en un escalonado de bancales comunicados y accesibles por un camino que asciende por el valle entre plataformas de forma zigzagueante, organizando y estructurando el valle.

“Su similitud con la organización de un jardín agrícola, a la manera de los jardines italianos asentados sobre laderas y ordenados en terrazas, mostro la pauta para convertirlo en un espacio público, usable a la manera de un parque sin llegar a serlo, tipológicamente hablando.”⁴⁶

Así, la similitud morfológica del propio proyecto con los sistemas y técnicas agrícolas adaptados a este tipo de orografía hicieron pensar en una futura utilización y aprovechamiento de las terrazas como zona agrícola por su capacidad de *ordenación, mantenimiento y pervivencia*⁴⁷ apoyado por los recursos hídricos de la propia pluviometría y su esorrentía hacia balsas de reserva que posibiliten los cultivos y el desarrollo de la vegetación autóctona implantada como medio de implantación de un nuevo ecosistema que recupere de nuevo esa forma genuina de ser; el *êthos*; la naturaleza y el carácter propio del valle en un futuro en consonancia con el parque natural del Garraf como forma de construir lugar.

Esta solución va en la línea que ya nos apuntaba Robert Smithson para áreas devastadas a partir del reciclaje del agua y la tierra, con el convencimiento de las administraciones a todos los niveles, pero en los términos artísticos vistos y apuntados ya por el Land Art;

*“El mundo necesita carbón y autopistas, pero no necesitamos los residuos de una explotación a cielo abierto ni los de la construcción de la vía. (...) Una solución para la utilización de áreas devastadas sería **el reciclaje de la tierra en términos del Land Art. El arte se puede convertir en un recurso que medie entre el ecologista y el industrial. La ecología y la industria no son calles de una sola dirección. Más bien, deberían de ser encrucijadas. El arte puede contribuir a proporcionar la dialéctica necesaria entre ambas.**”⁴⁸*

La propuesta de S.S.S. (*Spanish Studio of Space*; J. Durán y D. Moreno), para la *restauración paisajística de la cantera Rosales*, en Hellín (Albacete), nace del empeño de la empresa *Arenisca Rosal*, preocupada desde sus inicios por la integración y rehabilitación paisajística de la cantera una vez finalizada su actividad. La filosofía de la intervención va en la línea de la *Vall d'en Joan* y busca con este proyecto **revertir el impacto** causado durante años de labor extractiva de la cantera con el consiguiente daño al paisaje y así establecer las líneas de actuación necesarias para revertir y

⁴⁶ Enric Batlle, Joan Roig, and Teresa Galí, *Batlle i Roig Arquitectes : Arquitectura 1996-2009.*, TC Cuadernos (Valencia: Ed. generales de la construcción, 2009), nº 91, p. 186.

⁴⁷ Ibid., Batlle, Roig, and Galí, nº 91, p. 187.

⁴⁸ Robert Smithson and others, ‘Untitled Proposals, 1971-1972’, in *The Writings of Robert Smithson : Essays with Illustrations*, ed. by Nan (New York: New York University Press, 1979), p. 221 (pp. 220–21).

restaurar el *êthos* propio de la ladera en una relación amable, respetuosa y sensible con el entorno natural y paisajístico. En palabras de sus autores, el proyecto;

*“...fundamentado en la filosofía del Land Art, es una reconstrucción geométrica del terreno (...), un laberinto de planos horizontales en el paisaje, un laberinto topográfico (...), -de- estructuras escalonadas, -similares a-, las ciudades incas o los campos de arroz aterrazados de Indonesia.”*⁴⁹



Fig. 6.42a, b, c. SSS (Spanish Studio of Space), José Durán / Daniel Moreno. Restauración paisajística de Canteras Rosales. Hellín, Albacete, España. (proyecto, 2015-16, Construcción, 2016-20 años vista). Fotos / Fotomontaje © SSS (Spanish Studio of Space). Fuente; <http://www.sss.archi/2016-restauracion-paisajistica-de-cantera-rosales/>

El proyecto tal y como explican sus autores pretende mediar a modo de “venda” *sverrefiana* entre la “herida en el paisaje” provocada por la actividad extractiva de la cantera y la orografía natural de la ladera de la montaña, dando como resultado un espacio “cóncavo” hacia la parte inferior de la cantera donde se dispondrá a modo de espacio central de una plataforma de usos múltiples y un estanque de acumulación de aguas pluviales. El resultado es una segmentación del espacio a base de un escalonamiento configurado geométricamente en plataformas horizontales que se van

⁴⁹ Daniel Durán Fernández, José Moreno Ruiz and Spanish Studio of Space (SSS), ‘Restauración Paisajística de Canteras Rosales. Hellín (Albacete, España)’, *REVISTARQUIS / 10 Escuela de Arquitectura de La Universidad de Costa Rica*, 5.2 (2016), 200–212 (p. 204) <<https://doi.org/10.15517/ra.v5i2.27160>>.

superponiendo y adaptando a la sección de la propia cantera una vez finalice su actividad.

En estas plataformas horizontales se crearán espacios que albergarán diferentes usos, donde mayoritariamente predominará el terreno natural para vegetación y cultivo autóctono, *“un paisaje productivo, bello y en equilibrio con su entorno donde crezcan Encinas, Carrascas, Coscojas, Espino, Enebro, tomillo, ...”* Aunque también podrán albergar espacios de recreo al aire libre intercalados por estanques, donde en palabras de sus autores parecerá *“estar inmerso en un claro de un bosque mediterráneo, con el sonido y el aroma de su naturaleza.”*⁵⁰

Aunque el proyecto va mucho más allá, incorporando una estrategia racional de trabajo vista en la *Vall d'en Joan*, donde a partir de una economía de medios empleando el material sobrante de la explotación, *“pueden obtenerse el máximo de beneficios medioambientales, económicos y sociales”*⁵¹, además de un desarrollo proyectual -como en el caso anterior-, flexible y adaptable en el tiempo.

*“Un aspecto fundamental en el éxito de la operación será el reciclaje (...). Los bloques defectuosos servirán para la construcción de los muros de contención de las distintas plataformas, y el polvo y material de escombros para el relleno de éstas.”*⁵²

Finalmente, esta intervención, planificada en el tiempo, constituye un espacio natural a la vez que público, que construye un nuevo paisaje capaz de integrarse y dialogar con todo el entorno paisajístico del valle y su horizonte. Además el propio proyecto es compatible con los sistemas y técnicas agrícolas adaptados a esta morfología haciendo compatible su utilización y aprovechamiento de las terrazas como zonas agrícolas o forestales, por su capacidad de *ordenación, mantenimiento y pervivencia*⁵³, apoyado por los recursos hídricos de las balsas de reserva para los cultivos y el desarrollo de la vegetación autóctona implantada como medio de implantación de un nuevo ecosistema que recupere de nuevo esa forma genuina de ser; *el ethos*; la naturaleza y el carácter propio de la ladera como forma de construir *lugar* que conserva *la memoria* de lo que fue y el potencial de lo que será.

Sin duda alguna, vemos como estos dos proyectos anteriores utilizan el mismo mecanismo conceptual que utilizaba Jørn Utzon; *la plataforma*⁵⁴, dotando al proyecto de cualidades y sensaciones vinculadas con el dominio visual sobre el paisaje inmediato

⁵⁰ Ibid., Durán Fernández, José Moreno Ruiz and (SSS), p. 207.

⁵¹ Op. Cit., Batlle, p. 91.

⁵² Op. Cit., Durán Fernández, José Moreno Ruiz and (SSS), p. 212.

⁵³ Op. Cit., Batlle, Roig, and Galí, N° 91, p. 187.

⁵⁴ Jorn Utzon and Moisés Puente, *Jorn Utzon : Conversaciones y Otros Escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010). Libro en el que apunta las claves que caracterizan su trabajo, donde condensa esa preocupación por lo primordial, donde nos recordaba que: *“Al cultivar nuestra capacidad de captar estas diferencias y el efecto que provocan en nosotros, al estar en contacto con nuestros entornos, encontramos nuestro camino hacia la esencia de la arquitectura.”*, p. 7

y territorial. Así, los escalonamientos de las *plataformas horizontales* que proponen estos proyectos paisajísticos, toman por un lado los condicionantes previos de su actividad -propios de su organización en vertedero y cantera-, y acomodan sus soluciones paisajísticas a esa sección, vinculándolo al horizonte hacia el que dirigir sus vistas para fundirse con él, caracterizando de este modo *el lugar* traspasado por el *tiempo* y la *memoria* de lo que fue y será,... como *venda* que intente restañar las heridas causadas en el paisaje por su actividad.

Por otro lado, los conceptos tratados por R. Venturi (*intención, implicación y contenido*)⁵⁵, esenciales en la comprensión del contexto, formulan un punto de partida y a la vez expresan una respuesta en una mirada atenta y sensible a la esencia del paisaje y del entorno, conformando *el lugar*, atravesado por esos *tres niveles de lo real* con los que se enfrentan estos proyectos: "*vida, sitio y técnica*"⁵⁶ para finalmente devolvernos en esa confrontación -que nos recordaba S. Fenh- un nuevo diálogo capaz de mimetizarse a través de una respuesta propia con el *êthos* propio de esos paisajes atravesados por *el tiempo y la memoria*.

⁵⁵ Robert. Venturi, 'Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University', in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture : A View from the Drafting Room* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1996), p. 374. También tratado en: Andrea. Gleiniger and Georg. Vrachliotis, *Complexity : Design Strategy and World View* (Basel : Birkhäuser, 2008), pp. 13–19.

⁵⁶ Antonio Armesto, 'ARQUITECTURA CONTRA NATURA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA CON RESPECTO A LA VIDA, EL SITIO Y LA TÉCNICA', in *Foro Crítica : Arquitectura y Naturaleza.*, 2ª ed. (Alicante : Colegio de Arquitectos de Alicante, 2009), pp. 79–119 (pp. 80–91). Donde argumenta la noción de *lugar*, a partir de la confrontación de *tres niveles de lo real*: "*vida, sitio y técnica*", donde "*La utilidad genuina de la arquitectura -podríamos decir aquí también: del paisaje- reside en la capacidad que tiene ésta para construir un lugar.*", p. 90

6.7 Los ciclos del agua y la recuperación del entorno.

Los proyectos artísticos que veremos a continuación, además de intentar mejorar y restablecer los ecosistemas acuáticos marítimos o terrestres en los que intervienen, proporcionan en la mayoría de casos una experiencia con el ciclo del agua a aquellos que las visitan y experimentan. La comunidad es invitada a explorar y utilizar las infraestructuras diseñadas que tienen como objetivo mejorar la calidad de las aguas (ya sean de escorrentía o residuales) y restablecer los ecosistemas. Muchos de los proyectos muestran directamente al público los procesos de depuración de sus aguas, ofreciendo la posibilidad de visitarlos y experimentarlos in situ, creando a la vez un espacio amigable donde la convivencia entre la nueva infraestructura, ecosistema y la comunidad es posible.

Hans Haacke, que junto a Joseph Beuys se les considera como dos de los precursores del arte ecológico, se caracterizan por denunciar a través de sus obras las conexiones del poder y de las instituciones con el mundo del arte. Para ellos en el proceso de ampliación del arte, se produce una difusión de los límites que veníamos viendo de la obra de arte hacia entornos disciplinares propios de ingeniería civil, del paisajismo e incluso del urbanismo. Como trata Sacha Kagan (2010), esta relación entre “*arte, cultura y sostenibilidad*” se urde a través de conceptos de “*complejidad y de transdisciplinariedad*”, necesarios para el desarrollo de una cultura de la sostenibilidad.⁵⁷

Sus primeras obras se centran en el arte en el sentido de proceso y sistema físico, experimentando con los procesos naturales, *Acumulación-Integración. Condensation Cube (1965)*, es la primera obra que muestra su interés por procesos físicos del agua como la condensación y la evaporación. La obra consiste en un cubo transparente de metacrilato que contiene agua. Debido a la diferencia de temperatura entre el interior y el exterior, el agua forma vapor y se condensa en las paredes interiores del cubo en forma de gotas que se van deslizando hacia la parte inferior adoptando distintas formas y recorridos.

Haacke muestra un gran interés por los procesos físicos cerrados, el desarrollo biológico y los movimientos aleatorios del vapor y las gotas de agua sobre el metacrilato, mostrando que el arte pierde (aquí, así como en las próximas obras que comentaremos) su capacidad representativa y referencial para revelarse como un hecho o estado de las cosas, de la naturaleza en sí misma. La instalación muestra la forzosa influencia de las condiciones externas (en este caso de la galería) sobre el ambiente interior del cubo mediante la condensación del vapor de agua sobre las caras interiores de forma imprevisible y aleatoria. Sobre ella comentaba;

"Las condiciones –explica H. Haacke-, son comparables a un organismo vivo que reacciona de forma flexible a su entorno. La imagen de la condensación no puede

⁵⁷ Kagan. Donde trata el Arte Ecológico y la estética de la sostenibilidad, en artistas de la década de los '60-'70, como Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Hans Haacke, Alan Sonfist o Joseph Beuys etc. Reconocidos hoy día como precursores del arte ecológico.

preverse con precisión. Cambia libremente, determinada únicamente por límites estadísticos. Me gusta esta libertad" (Nueva York, octubre de 1965).⁵⁸

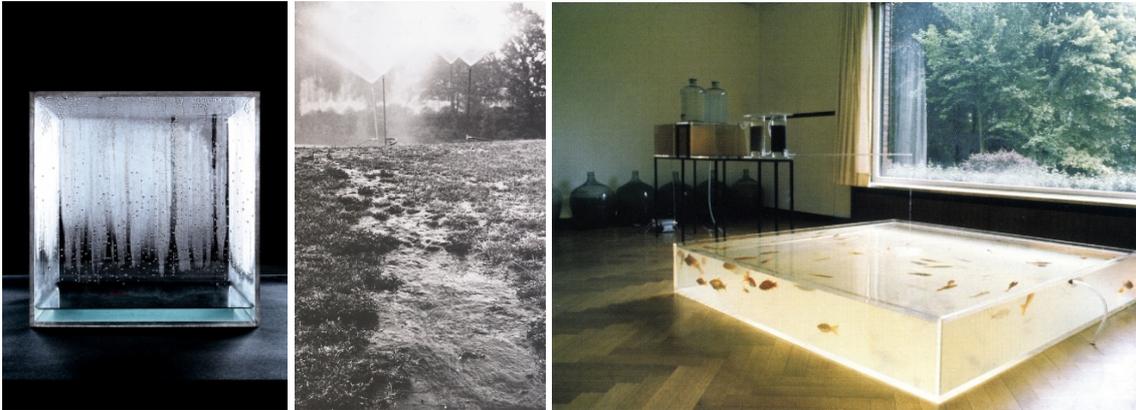


Fig. 6.43a, b, c. Hans Haacke

- a) *Condensation Cube*. 1965. Metacrilato y agua, 76 x 76 x 76 cm. Colección MACBA. Fundación MACBA. Donación National Comitee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art.
- b) *Fog, Flooding, Erosion*, 1969. Seattle, Washington, USA
- c) *Rhine-water Purification Plant*, 1972. Museum Haus Lange, Krefeld, Alemania

Si bien la formación de vapor de agua dentro del cubo tiene que ver con las condiciones del ambiente en el que está expuesto (galería de arte), la mera presencia del espectador en la galería forma parte de este ambiente. La obra de arte en consecuencia depende también de la presencia del espectador en el espacio-ambiente, modificando la obra sin pretenderlo, de esta manera H. Haacke introduce al espectador en la obra de arte de una manera indirecta.

La poética conceptual y procesual con la que se expresa Hans Haacke, en los primeros años de la década '70, vemos como algunas de sus obras muestran los peligros y los daños causados por la actividad humana sobre el medio ambiente. Por ejemplo, en *Fog, Flooding, Erosion* (1969), obra que consistió en distribuir una serie de aspersores de agua sobre un terreno, poniéndolos a funcionar de forma continua hasta conseguir que el terreno se sobesature formando una escorrentía (exceso) de agua que fluye sobre la superficie y que se convierte finalmente en un agente destructor, aludiendo directamente a los procesos causa-efecto que se derivan de problemas relacionados con el riego artificial, provocando un proceso físico de erosión en el terreno afectado.

Rhine-water Purification Plant, 1972 obra realizada para el *Museum Haus Lange*, Krefeld, Alemania, constituye un precedente histórico para artistas como Betty Beaumont, Jackie Brookner, Tim Collins, Betsy Damon, Reiko Goto, Basia Irland, Stacey Levy, Aviva Rahmani, Buster Simpson etc., cuyas preocupaciones artísticas van enfocadas a la calidad agua. Para realizar esta obra H. Haacke coge aguas residuales de la planta depuradora de Krefeld, procedente del Río Rin, en el cual se vertían residuos urbanos e industriales sin control alguno. Mediante la instalación de esta obra pretende llamar la atención sobre un problema de degradación ambiental grave como era la contaminación de las aguas del Rin, donde la ciudad de Krefeld vertía anualmente 42 millones de metros cúbicos de aguas no tratadas al río.

⁵⁸ "Condensation Cube". Colección MACBA, consultable en: <http://www.macba.cat/es/condensation-cube-1523>

La instalación creada para el Museo muestra un sistema de depuración casi de laboratorio, bombeando el agua a través de un sistema de filtración que depuraba agua contaminada del río Rin y la vertía en un “estanque” de metacrilato con peces en su interior. La obra denuncia por un lado el mal estado ecológico y ambiental en el que se encuentra el río y por otro como alternativa parece mostrar la posibilidad potencial ecológica y ambiental de un río descontaminado y con agua limpia en su cauce. De alguna manera, nos permite visualizar cómo es y cómo podría ser el río. Con el excedente de agua de la instalación el autor, la utiliza para regar el jardín del museo, introduciendo de esta manera la recuperación de las aguas grises.

Betty Beaumont se compromete en su obra con la contaminación de las aguas. En 1980 realiza este un enorme proyecto: *Ocean Landmark*, formada por 500 toneladas de residuos de carbón estabilizado. Es una “escultura sumergida” a veinte metros de profundidad y a unos setenta y cinco Kilómetros (a unas 40 millas) de la costa de New York, es una obra de arte única que recicla los residuos, establece un hábitat para los peces y crea bajo el agua una “auténtica ecología viva sostenible”. Esta obra permite el reciclaje de residuos procedentes del carbón y ofrece un nuevo lugar para los peces que debido a una pesca intensiva hace desaparecer de la zona.

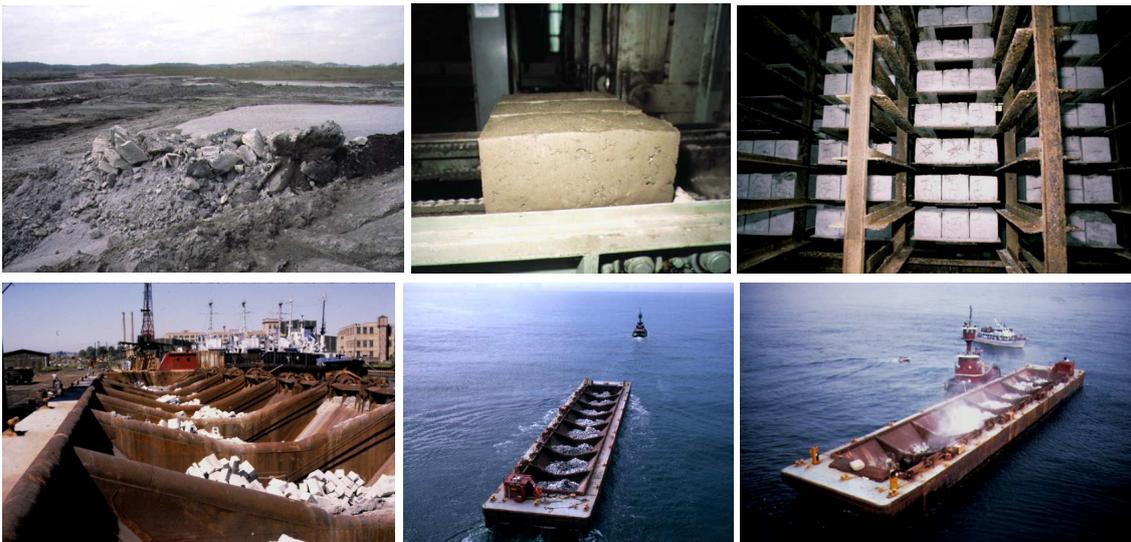


Fig. 6.44a, b, c, d, e, f. Betty Beaumont. *Ocean Landmark*, 1980. 17.000 bloques de carbón realizados a partir de cenizas volantes. Obra situada en el Océano Atlántico, a 40 millas del puerto de Nueva York. (fotos: Betty Beaumont)

- d) Residuos de carbón en la planta hidroeléctrica en Ohio, 500 toneladas de material se utilizaron para este proyecto.
- e) Fabricación de bloques de residuos de carbón en la línea de producción en la planta de hormigón en Pennsylvania.
- f) Bastidores de secado en el proceso de producción de los bloques en la planta de producción.
- g) Remolcador tirando de la barcaza cargada de residuos de carbón en el mar para el lugar del proyecto.
- h) Lugar del vertedero controlado de residuos de los bloques de carbón en el suelo del océano Atlántico, a tres millas de la costa nacional de la isla del fuego, y a 40 millas del puerto de Nueva York.

“Mientras investigaba la plataforma continental del Atlántico, -comenta Betty Beaumont-, surgió un sueño: construir un “oasis” submarino que fuera un lugar productivo y floreciente en medio de una zona de desertización urbana causada por los vertidos al océano. La obra se inspiró en el potencial de la plataforma continental. Un equipo de científicos estaba experimentando con residuos del carbón buscando formas de estabilizar este subproducto industrial en el agua. Yo estuve un año

observando sus ensayos in situ antes de proponer el uso de los materiales para crear una escultura submarina en el océano Atlántico. Investigando la construcción de arrecifes artificiales en Japón, descubrí que una estructura o bloque con una cierta forma y tamaño colocados bajo el agua atraían a un tipo particular de peces que habitarían en la zona y, finalmente, podrían criarse para servir de comida”⁵⁹.

El proyecto *Ocean Landmark* cuenta con la participación de numerosos especialistas en diferentes ámbitos: biólogos, químicos, oceanógrafos, ingenieros, submarinistas, etc. Se fabricaron y trasladaron al emplazamiento definitivo 17.000 bloques realizados a partir cenizas volantes de carbón estabilizado. Es una obra de arte que, en palabras de *Betty Beaumont*,

“... propone una nueva industria que utilice los residuos de carbón reciclados con potencial para revitalizar la industria pesquera de la costa”

Y continua,

“... propongo una transformación rural que anime a nuestra comunidad a considerar a la naturaleza como una parte integral del sistema humano de valores”⁶⁰

Finalmente hay que decir que esta obra sienta un precedente histórico en las colaboraciones entre el mundo del arte, de la ciencia y de la tecnología, implicando de una forma directa y a través del arte a diferentes disciplinas profesionales contra la destrucción del medio ambiente marino. Esta colaboración con ingenieros, arquitectos y profesionales de otras disciplinas se ve reflejada en otras obras suyas como *Riverwalk (1989)* que pretende un cambio de paradigma, conectando al ciudadano con su entorno, disipando la creencia que mantenían la comunidad de que el río estaba contaminado. Es una obra que devuelve la naturaleza (el río) a su comunidad, en la que la observación del paisaje es fundamental para cambiar el orden de las cosas. *Decompression* es otra obra ligada a *Ocean Landmark* que permitirá al espectador experimentar la vida submarina en el mar como si de un “laboratorio vivo” se tratara.

Una de las conexiones entre la obra de J. Beuys (que entiende el arte como un proceso de transformación social) y la de B. Beaumont es que el compromiso social está implícito en la restitución ecológica a través de la obra de arte que se proyecta, llevándose a cabo de una forma solidaria con la sociedad, creativa e interdisciplinar con el único fin de cambiar la percepción, el diseño y la visión del mundo.

Para B. Beaumont;

“... al arte le corresponde un papel en la configuración del medio ambiente en el que vivimos. El arte y la industria cambiarán el diseño de todo porque participan

⁵⁹ John Grande, *Diálogos Arte-Naturaleza* (Teguise, Lanzarote. (I. Canarias): Fundación César Manrique, 2005). p. 257

⁶⁰ Grande. *Ibid.*, p.256-258

en esta revolución de la productividad cuyo fundamento se encuentra en las ideas, el arte y la educación.”⁶¹

Patricia Johanson realiza diversos proyectos paisajísticos de gran escala en colaboración con ingenieros, arquitectos, paisajistas y grupos de ciudadanos que intentan reconciliar el arte medioambiental dando al proyecto artístico una dimensión social para responder a las necesidades de la comunidad a la que van dirigidos. En sus proyectos para parques urbanos y otros espacios naturales su propósito es reconectar a los habitantes con la naturaleza, y a su vez, asegurar las condiciones que faciliten la supervivencia de plantas y animales en peligro de extinción, en parajes degradados y contaminados. Concibe el arte en los lugares en los que actúa desde la perspectiva de la complejidad, entendiendo los ecosistemas como “redes o capas” que se solapan, superponen, y a veces se confunden, entendiendo “el mundo vivo como un todo”⁶², conjugando los diferentes aspectos funcionales y ecológicos con intereses estéticos e incluso culturales.



Fig. 6.45a, b, c. Patricia Johanson. Fair Park Lagoon, Dallas, Texas (1981-1986).
<http://patricijohanson.com/projects/fair-park-lagoon.html>

Fair Park Lagoon, Dallas, Texas (1981-1986) es proyecto encargado por el Museo de Arte de Dallas para regenerar la laguna de *Fair Park*, una zona pantanosa y húmeda que previamente había sido un lugar de gran riqueza tanto en fauna como en flora y que servía de paso en la migración de las aves. El lago se encontraba degradado y contaminado por culpa de los fertilizantes abocados en ella causando la proliferación de algas, y por tanto el proyecto consistía principalmente en revitalizar la laguna mediante un proceso de regeneración hidrobiológico. Después de limpiar y depurar la laguna, mejorando la calidad del agua del estanque, se introdujeron reptiles, plantas y peces autóctonos, para reavivar y equilibrar el ecosistema, al mismo tiempo, se construyeron pasarelas, puentes y bancos inspirados en las formas de plantas acuáticas, facilitando el acercamiento mediante estas “*formas escultóricas*” (caminos) que se adentran y recorren la laguna. En definitiva, el proyecto supone un ejemplo de reconciliación entre el arte, el medio ambiente y la comunidad.

Ellis Creek Water Recycling Facility, Petaluma, California (2000/2008), proyecto diseñado y ejecutado junto con *Carollo Engineers*, es una infraestructura de depuración de aguas residuales, que vierte sus aguas a varios humedales (en forma de “ratón”, especie por otro lado común en la fauna del lugar) y diseñados para que el público los pueda visitar. El proyecto de P. Johanson intenta superponer (como si de diferentes

⁶¹ Grande. *Ibid.*, p.273

⁶² Xin Wu, *Patricia Johanson and the Re-Invention of Public Environmental Art, 1958-2010* (Ashgate Publishing, 2013). p.139

capas se tratara) el arte, el acceso público, el tratamiento de las aguas residuales, la restauración del hábitat del entorno y la agricultura, a la incorporación de la infraestructura como si de un todo se tratara dentro de la naturaleza, restaurando de esta manera el ecosistema del lugar.



Fig. 6.46a, b, c. Patricia Johanson. Ellis Creek Water Recycling Facility, Petaluma, California (2000/2008). <http://patriciajohanson.com/projects/ellis-creek.html>

P. Johanson cree en un arte como mediador entre la gente y el entorno, de esta manera, ella realiza sus proyectos intentando mostrar a la comunidad lo que “podrían alcanzar simplemente cambiando un poco su visión.” La artista nos muestra en sus proyectos una vida en comunión con el resto de miembros de la comunidad ecológica, con los ciclos del agua y sus procesos naturales y en coherencia con las escalas espaciales y ciclos temporales de la Naturaleza.⁶³



Fig. 6.47a, b, c. Patricia Johanson.
 a) Sketch for Ellis Creek Water Recycling Facility: Mouse Pond, 2004.
 b) Regional Highway Garden: Nature Walk, 1969.
 c) Endangered Garden, Sunnydale Facilities, Site plan

P. Johanson al observar in situ los ciclos naturales en los entornos donde posteriormente trabajará, intenta plasmar en sus dibujos de plantas, reptiles y animales, las ideas iniciales que posteriormente utilizará en sus proyectos en el paisaje.⁶⁴ En esta mimesis o comunión con el entorno expresado mediante dibujo, la artista analiza todos los parámetros de los ciclos naturales que se producen, preguntándose siempre que es lo que puede aprender de todo ello, mostrando siempre una minuciosa sensibilidad con las conexiones del ecosistema entre las plantas, los insectos, flores, fauna, etc. y plasmándolo en sus libretas de apuntes y dibujos.

De este modo, la artista muestra su proximidad al entorno dibujándolo, alegando que esto le permite mostrar “cómo funcionan las cosas”. Ese vínculo entre la naturaleza y la

⁶³ Caffyn Kelley, *Art and Survival : Patricia Johanson's Environmental Projects* (Salt Spring Island B.C.: Islands Institute, 2006).

⁶⁴ Kelley. *Ibid.*, pp.7-9

persona a través del dibujo, le lleva a comprender, además de otras muchas cosas, cómo se canaliza el agua en la hoja de una planta y que ella identifica con formas bellas y funcionales “*formas significativas*”, patrones que después puede aplicar en sus proyectos.⁶⁵

Es aquí donde el dibujo de la artista (expresado a través del entendimiento y la funcionalidad sus “*formas significativas*”), conecta con el mundo de la ingeniería y de la arquitectura, entendiéndose no sólo como un instrumento de aproximación y aprendizaje del entorno que posteriormente desemboca en un análisis y una comprensión de la complejidad dinámica de los sistemas naturales, sino que además, se convierte en una potente herramienta de expresión gráfica proyectual que aplica en sus intervenciones paisajísticas.

Viet Ngo (artista e ingeniero), utiliza una técnica innovadora para desarrollar formas más sostenibles en relación con el ciclo del agua, sus proyectos presentan un marcado carácter interdisciplinar construyendo plantas de tratamiento de aguas residuales, utilizando un sistema natural, patentado con el nombre de LEMNA SYSTEM y que comercializa a través de la empresa fundada por él mismo; *Lemna International*, con la misión de “proporcionar un tratamiento simple, eficaz y sostenible de aguas residuales para pequeñas comunidades”, para “intentar introducir el concepto de no-contaminación o menos contaminación”.⁶⁶

Los proyectos de Viet Ngo aparecen publicados en diferentes libros de referencia del arte ecológico, como son; *Ecovention: Current art to transform ecologies*. (Spaid, S. 2002), *Land Art y arte medioambiental*, (Phaidon, 2005), *To life!: Eco art in pursuit of a sustainable planet*. (Weintraub, L. 2012).



Fig. 6.48a, b, c. Viet Ngo. Devil's Lake Wastewater Treatment Plant (North Dakota, 1988-1990)

- a) Fase de construcción Devils Lake Lemna
- b) planta acuática, el género Lemna empleada en la instalación
- c) Proceso de puesta en marcha de la instalación.

V. Ngo define su proyecto para *Devil's Lake Wastewater Treatment Plant* (North Dakota, 1988-1990), como “una fusión de ingeniería, planificación arquitectónica y arte”. Proyectó en 20 hectáreas de terreno adyacente al lago un sistema para el tratamiento de las aguas residuales mediante métodos biológicos, que más tarde patentaría como sistema Lemna. El diseño del proyecto consiste en un canal serpenteante de unos 60 m de ancho por 3 m de profundidad y dividido en nueve secciones con una longitud total de unos 6 km. Para dar acceso a la instalación a los posibles visitantes se crean unos

⁶⁵ Wu. Op Cit., p. 138

⁶⁶ <http://www.lemnatechnologies.com>

caminos intersticiales que discurren entre los canales, diseñados junto con el artista Richard Posner, quedando el aprovechamiento de la parcela prácticamente al 100%.

El proyecto recoge y trata las aguas residuales provenientes de las tierras y granjas de cultivo circundantes y contaminadas a base de fertilizantes y pesticidas. Para el tratamiento de las aguas residuales utilizan un sistema natural con el empleo de medios biológicos naturales, que más tarde patenta con el nombre de *LEMNA SYSTEM* y todo ello sin necesidad de recurrir a procesos mecánicos o químicos. El sistema recurre a plantas acuáticas del género *Lemna* con forma similar a las lentejas que son capaces de soportar temperaturas extremas. Las aguas tratadas mediante este sistema, consiguen eliminar el fósforo, el nitrógeno y gran parte de materia orgánica, antes de ser vertido al lago Lake, consiguiendo un alto grado de depuración. Las plantas acuáticas se cosechan y se emplean posteriormente como bio-fertilizante orgánico, aunque también pueden servir como suplemento alimenticio para el ganado, pollos e incluso peces.

La simplicidad del sistema en el tratamiento de las aguas implica un reducido coste de proyecto y de mantenimiento de la propia planta comparado con sistemas tradicionales (mecánicos y químicos) de depuración de aguas residuales. Además, la planta recibe visitas escolares que sensibilizan al alumnado con cuestiones relacionadas con la biología el medio ambiente y su preservación.⁶⁷

A **Buster Simpson** se le puede definir como un artista “camaleónico” debido a su variedad de obras en diferentes ámbitos, su trayectoria artística fue cambiando poco a poco a lo largo de su carrera, pero desde las primeras *performances*, en donde actúa (fig. 49 a,b,c) como el “*Woodman*” -que se dedica a la recolección de escombros (maderas) procedentes de la construcción en las calles de Seattle-, denota una cierta sensibilidad por la ecología y el medio ambiente urbano donde desarrolla su actividad artística.



Fig. 6.49a, b, c. Buster Simpson. Performances.

- a) *Untitled*, 1974; photo-documentation of the street action
- b) *Woodman*, 1974; photo-documentation of the street action.
- c) *The Crow's Nest*, 1980; photo-documentation of the agitprop performance. Photo: ©John Holmberg

Con estas primeras *performances* no solamente pretende fomentar la reutilización de los materiales, sino que al recoger cada pequeño trozo de madera procedentes de los residuos de la construcción y cargarlos en sus espaldas para trasladarlos, está

⁶⁷ Kastner. p.166

fomentando y denunciando la vez un ambiente en la ciudad de Seattle más limpio de basuras y materiales inútiles, tratando de expresar el “efecto y el impacto que una persona puede tener en su entorno” mediante estas *performances*. Este acto sirvió también para llamar la atención sobre cómo nuestras estructuras sociales afectan de forma negativa sobre las personas sin un hogar.

Toda esta sensibilidad ecológica y social inicial, le lleva a reflexionar sobre la contaminación y la acidez de las aguas en los cauces fluviales. Constata que las emisiones de gases contaminantes a la atmósfera como el CO₂, el azufre y el nitrógeno son causa principal de contaminación de la lluvia ácida y por tanto de las cuencas hidrológicas. Los daños causados en los bosques de Europa y Norteamérica, junto con la creciente acidez de las aguas en los ríos, son el desencadenante de la incipiente sensibilización social respecto a la contaminación de las aguas y las emisiones a la atmósfera en los sistemas industriales en la década de los ochenta.

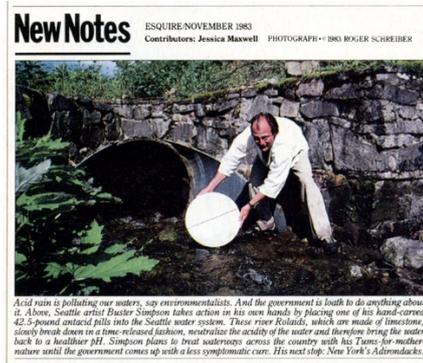


Fig. 6.50a, b. Buster Simpson. PURGE SERIES, 1983 to Present.

- a) Hudson River Purge, 1991. Lake Placid, NY Soft limestone disks. 3" x 24" Ø
- b) Hudson River Purge, New Notes, Esquire, November 1983, Photo R. Schreiber

B. Simpson opera no solamente como artista-creador desde un plano metafórico, sino que actúa también desde una perspectiva científico-técnica, implementando una solución que puede paliar en cierta medida el problema de la acidez del agua el río. La instalación de *Hudson River*, de 1983, correspondiente a las “*Purge Series*”, que consiste en la introducción en el río Hudson de numerosos discos de piedra caliza de 24” de Ø y 3” de espesor -previamente expuestos en el Hirshhorn Museum Fountain, Washington, DC., esculpidas como si se trataran de “pastillas contra la acidez” como forma de neutralizar, “purgar” o “endulzar” las aguas ácidas del Río, siendo actualmente este proceso de adición de la piedra caliza, una práctica habitual en las agencias ambientales.

La instalación de los discos de piedra caliza en la cabecera del río, representan y a la vez actúan como metáfora y analogía que dramatiza con la crisis de la sociedad en su conexión con la naturaleza. Al mismo tiempo el artista actúa también como comunicador social al hacerse eco de su instalación en los medios periodísticos, convirtiendo a esta obra en uno de sus trabajos más difundidos e importantes sobre la contaminación y la importancia social del agua, denunciando así ante la sociedad el estado del río y proponiendo una solución científico-técnica combinada con una metodología artística procesual, llamando la atención de la sociedad sobre los problemas que provocan la acidez de las aguas y proponiendo la solución a “la

combustión y el consumo”; “cuanto más grande es el problema, más grande es la píldora”⁶⁸



Fig. 6.51a, b, c. Buster Simpson. *GROWING VINE STREET*, 1997-2005, Vine Street, Seattle, WA

- a) Downspout—Plant Life Monitoring System, Sistema de canalones (bajantes pluviales) con helechos.
- b) Downspout—Plant Life Monitoring System, Sistema de canalones (bajantes pluviales) con helechos.
- c) Cisterna en forma de mano para la acumulación de las aguas pluviales, y posterior utilización en regadío.

En *Growing Vine Street* (1997-2005), B. Simpson propone un sistema de recogida, filtrado y aprovechamiento de las aguas pluviales procedentes de las azoteas de los edificios antes de que se conviertan en aguas de escorrentía urbana y permitiendo que el agua siga el curso de su cuenca natural. De esta manera el edificio (y por extensión la ciudad, -en el caso de implementarse a gran escala-) se convierte en una parte del ciclo hidrológico natural del agua.

El aprovechamiento de las aguas pluviales se realiza en todo el recorrido de la escorrentía, como en los canalones, que mediante un sistema de vasos comunicantes, realiza una pequeña plantación de helechos en la propia tubería, continuando el agua su camino hasta el depósito de aguas pluviales situado en la calle para el regadío de los jardines y árboles de la misma. De este modo el agua a medida que sigue su curso natural se produce en cierta medida algún tipo de filtrado antes de que se libere en los arroyos, ríos, lagos o bahías. Por tanto, la instalación, propone además del aprovechamiento, un tratamiento de las aguas pluviales a través de la filtración de contaminantes que portan las aguas, por plantas y otros organismos. De esta manera, el arte, el diseño y la ingeniería, se convierten aquí en un proyecto “piloto” para una zona urbana, que pretende la depuración de la escorrentía del agua, al mismo tiempo que se genera un espacio verde y deseable en entorno urbano.

En esta obra, la función del arte y la colaboración con otros artistas como arquitectos, ingenieros y científicos, no es tanto la construcción de la nueva ciudad que pretende, sino la concienciación de los ciudadanos sobre las reflexiones que plantea en sus proyectos como objetivo de una nueva conciencia social más sostenible y amigable con el espacio natural. Además -como comenta Bárbara Matilsky-, contiene los tres elementos presentes en la obra de B. Simpson y que están bien representados aquí;

⁶⁸ Buster Simpson, ‘Www.Bustersimpson.Net’, 1983
<<http://www.bustersimpson.net/hudsonriverpurge/>>.

"(elegante) simplicidad, coste (eficacia), y (aplicación fácil) a gran escala en ciudades de todo el país".⁶⁹



Fig. 6.52a, b, c. Buster Simpson. WATER TABLE / WATER GLASS, 2001 • Ellington Condominiums, Seattle, WA
 a) Planos del Proyecto en colaboración con arquitectos e ingenieros.
 b) Cisterna de acumulación de aguas pluviales.
 c) Foto general del proyecto, donde se aprecian los dos elementos principales, cisterna y mesa.

B. Simpson pretende con estos proyectos o instalaciones, (*Growing Vine Street, wáter table & Water Glass, Whole Flow*), hacer consciente al entorno social urbano del uso de las aguas grises utilizando canaletas, pequeños regueros, cisternas de acumulación de aguas, para el regadío de los jardines de ese entorno urbano. Quiere que el camino "natural" del agua sea visible para el público e incluso que sea un elemento de juego como ocurre en *Water Table & Water Glass*. B. Simpson cree que pequeños cambios deliberados pueden contribuir al entorno social de un modo satisfactorio y sostenible, pudiendo desembocar todo este tipo de actitudes experimentales y creativas en un gran impacto urbano, ecológico y social. Estos gestos creativos del artista en el espacio urbano, pueden verse por el usuario como gestos que inspiran reflexiones y pensamientos en su forma de interactuar con el ciclo del agua a una escala más amplia, incitando al espectador-usuario a reflexionar sobre la belleza invisible y descuidada de los ecosistemas y sus los ciclos que participan de la vida en la naturaleza.



Fig. 6.53a, b, c, d, e. Buster Simpson. WHOLE FLOW, 2009. Pasadena, CA
 - Proyecto de la instalación en colaboración con Korn Randolph Inc. Arq. / Ing. paisajistas.
 - El acabado de acero inoxidable pulido, permite a los espectadores ver los reflejos del agua en cada plato.

Whole Flow es una escultura de B. Simpson, instalada en el exterior del centro comercial *Whole Foods Markets* en Pasadena (California), la escultura funciona como una obra de arte y como un ejemplo de preservación del agua y el uso sostenible de los recursos

⁶⁹ Barbara Matilsky, *Fragile Ecologies : Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (New York: Rizzoli International, 1992). p.96

naturales. La fuente funciona a partir de las aguas grises procedentes de la condensación de una serie de congeladores del propio centro comercial.

La escultura está formada por una cadena de catorce platos de acero inoxidable apilados que vuelcan su agua de un plato al otro proporcionando un sistema de aireación vertical en cascada del agua de un recipiente al siguiente, permitiendo la oxigenación del agua en el proceso de limpieza y después la utiliza para regar un jardín de plantas y árboles autóctonos anexo al centro. Esta escultura artística vista como una infraestructura de la restauración, permite un proceso de saneamiento del agua, que sirve como modelo y catalizador, sugiriendo un proceso de cambios de paradigma para la restauración ecológica de las cuencas hidrográficas del valle de Pasadena. B. Simpson trabajó con especialistas en paisajismo (estudio KornRandolph Inc.) y especialistas en la fabricación y manipulación del acero inoxidable, creando así todo un ejemplo de obra sostenible.

El cambio generalizado de nuestros hábitos y actitudes hacia el entorno urbano es una tarea difícil concebir y poner en práctica. Los códigos y normas de construcción, la burocracia de las instituciones públicas, las políticas del suelo, la apatía y la sensación de que la contribución de una persona no puede hacer nada importante son los retos más grandes a los que se enfrenta cualquier mentalidad inquieta y ávida por innovar en entorno urbano. Así, B. Simpson a través de su creación artística, fue capaz de encontrar una manera de comenzar a gestar el cambio a pesar de estos desafíos. Donde en sus instalaciones previas han ayudado a transformar el entorno urbano siendo un catalizador de soluciones sostenibles a los problemas urbanos relacionados con la sostenibilidad, la contaminación, las escorrentías y los ciclos del agua.

En definitiva, el trabajo de B. Simpson no solamente refleja una actitud conceptual que promueven la conciencia sobre el cuidado en comunión con la naturaleza, sino que además promueve el ecologismo. Todas estas esculturas proporcionan respuestas acerca de cómo cuidar de sus entornos naturales y aunque algunas de ellas procesualmente parecen simples, conceptualmente denotan una complejidad, que intenta trasladar al entorno social promoviendo la educación y la acción sobre y hacia el bienestar ecológico del mundo. En definitiva, creo que el trabajo de B. Simpson pretende ser a la vez provocativo, innovador y público a la vez, componentes que se acercan y lindan a los preceptos y compromisos proyectuales de muchas obras urbanas y de ingeniería civil en el territorio.

“Nuestra tarea como diseñadores es crear sistemas que sean flexibles, adaptables y sostenibles. No hace daño si hay un poco de sana poesía implicada, esperemos no dejar que el ego ponga fin al concepto. Las condiciones del sitio, la realidad social y política, la historia, los fenómenos, y la ecología son el esqueleto. El desafío consiste en navegar por el borde entre la provocación y el arte como regalo poético y de utilidad.”⁷⁰

En definitiva, la *"utilidad poética"* del objeto que crea, pone en un mismo plano de trabajo a la educación, al activismo ambiental, a los artistas y a la comunidad, sin perder

⁷⁰ Bray Hayden and Justin Lowe, 'Provocateur: A Conversation with Buster Simpson', *Journal of Architecture*, 16.Column 5 (2002), 7.

nunca de vista lo que realmente es importante, centrándose en el ambiente natural o urbano en el que actúa.

6.8 Blur Building: un “no-lugar” para un “no-edificio”

¿Pueden un “edificio” vincular al hombre con la naturaleza a través de su atmósfera?

El Land Art siempre ha perseguido esta relación íntima con la naturaleza, no solo en su relación con de la tierra, sino también a través del agua y la atmósfera que puede generar a partir de sus tres estados. Un buen ejemplo de ello fue *Steam* (1967) de Robert Morris, de la cual hace una segunda versión en 1974. Una obra cambiante y efímera, en la cual creaba una atmósfera a partir de los fenómenos de evaporación y condensación relacionados con las condiciones del lugar; temperatura, humedad del ambiente, velocidad del viento, presión atmosférica, etc. La obra consistía en múltiples salidas de vapor canalizadas bajo un lecho rocoso -procedente del sistema de calefacción del propio campus universitario- delimitado con madera.

El resultado -como vemos en la imagen-, una gran masa informe y cambiante de vapor, casi como una “nube” que envuelve al espectador que interactúa con la obra. Una nube caliente y amorfa unida inexorablemente con las condiciones naturales y atmosféricas del lugar que trasmuta instantáneamente en forma y dimensiones acercando y vinculando al hombre y a la naturaleza (observador-obra) en diálogo permanente y experiencial como resultado final.



Fig. 6.54. Robert Morris. *Steam* (1967, segunda versión en 1974). Photograph of the refabrication at Western Washington University in Bellingham, 1974.

Fig. 6.55. Sverre Fehn. *The Glacier Museum*. Fjaerland, Balestrand, fiordo de Sogne, Noruega. 1989-91. Fuente; © a) AV Monografías nº 55 sep-oct'1995, pag. 55

Fig. 6.56. Shoei Yoh Hamura Architects | *Tomaya Observatory Tower for Natural Phenomena*. Kosugi, Toyama 1992. Fuente: <https://onsomething.tumblr.com/taqqed/Shoei-Yoh>

Una década antes de que E. Diller + R. Scofidio propusieran dibujar una “nube” -*Blur Building*- sobre el lago de *Neuchâtel* para la Swiss Expo 2002, el arquitecto Shoei Yoh construyó la *Torre Toyama* en el barrio de Kosugi para *Prospecta 1992*, en Toyama, Japón; una especie de “cubo” representado por sus aristas en marco abierto a modo de

“edificio puente” desde el que observar los efectos de niebla, luz y color producidos en su interior para crear la sensación de caminar sobre o entre las nubes. Un observatorio a 32 m. de altura cuya perspectiva hacia el horizonte montañoso tenía como objetivo “*la apreciación pura de los fenómenos naturales y del bello paisaje*” según su autor.

La Torre Toyama se ideó como un objeto puesto en el paisaje que incluía en su patio interior un espectáculo de luz, música, niebla en relación con la naturaleza. Sus plataformas cerradas ofrecen vistas panorámicas a las montañas cercanas, además de focalizar la atención sobre el centro del cubo, donde la naturaleza es recreada en un entorno parcialmente abierto y vinculado al exterior, donde además, la adición de luces, color, música y la recreación de niebla aumenta el efecto y sensación de flotar sobre las nubes en las plataformas superiores, revelando así un nuevo paisaje.

Sin duda, estas obras nos remiten a esa foto que alberga nuestra memoria del museo de los Glaciares de Sverre Fehn, donde la escalera y la cubierta apuntan a una nube atravesada por la montaña para sugerirnos esa confrontación con el edificio que evoca un diálogo sumamente respetuoso donde el usuario es consciente de la magnitud y belleza del lugar, donde proyecto y naturaleza se interpelan para evocar lo simbólico en su imponente presencia en ese instante constructor de “memorias” sugiriéndonos lo eterno como esencia del arte.

Blur Building guarda en sí mismo toda esa esencia que respiran estas obras, intentando ensanchar, diluir y superar las fronteras propias de la arquitectura y la ingeniería civil hacia el arte, trasformando los convencionalismos propios de las estructuras tradicionales sobre un espacio estático, cerrado y “atemporal”, en una línea proyectual de investigación que explore nuevos territorios en busca de nuevos conceptos que amplíen, indaguen y expandan nuevas relaciones con nuestro entorno como lo había hecho en su momento el Land Art.

El pabellón "Blur Building", conocido popularmente como “*la nube*”⁷¹, fue construido para la *Swiss Expo 2002* por Diller + Scofidio en el lago de Neuchâtel de Yverdon-les-Bains, se concibió como un edificio efímero anclado en el lago el cual se dinamitó formando otra gran «nube» una vez acabado el evento, ¡paradójico!, pero así fue.

La idea principal con la que trabaja es la ausencia de edificio, tal y como lo explican sus autores se trataba de “*construir nada (...) -un pabellón-, sin forma, sin color, sin peso, olor, sin escalas, y sin significado aparente*”⁷². En esencia una recreación espacial plástica de una “nube”, una masa informe y cambiante realizada a partir de 35.000 aspersores de alta presión que configuran el sistema de niebla regulado por una estación meteorológica inteligente que dispone en todo momento de las condiciones climáticas de temperatura, humedad, velocidad y dirección del viento del lugar para regular la presión e inyección de agua en todas sus zonas.

⁷¹ Elizabeth. Diller and Ricardo. Scofidio, *Blur : The Making of Nothing* (New York ;;London: Harry N. Abrams, 2002).

⁷² Ibid., Elizabeth. Diller and Scofidio.

Un edificio que recrea la construcción de una nube en medio del lago, una atmósfera de fina niebla hecha como diría E. Diller de “casi nada”, refiriéndose a las “gotas atomizadas de agua”⁷³ y dejando entrever la inmaterialidad e incluso la desmaterialización del propio edificio que utiliza el agua y el aire como principales materiales autóctonos del lugar donde la propia estructura colabora en ese aire de infra-levedad, donde el “todo” se sublima para desdibujar esa concepción estática y cerrada de la arquitectura y la ingeniería estructural para ir más allá de sus propios límites explorando nuevos horizontes.

Un espacio desvanecido “sin forma, sin rasgos, sin masa, sin escalas, sin profundidad, sin dimensiones”⁷⁴ que construye un ambiente nebuloso, un espacio desvanecido e interrumpido que muestra su presencia para señalar la relación entre el lugar y la situación espacial sin preocuparse por los límites disciplinarios que convergen en el proyecto.

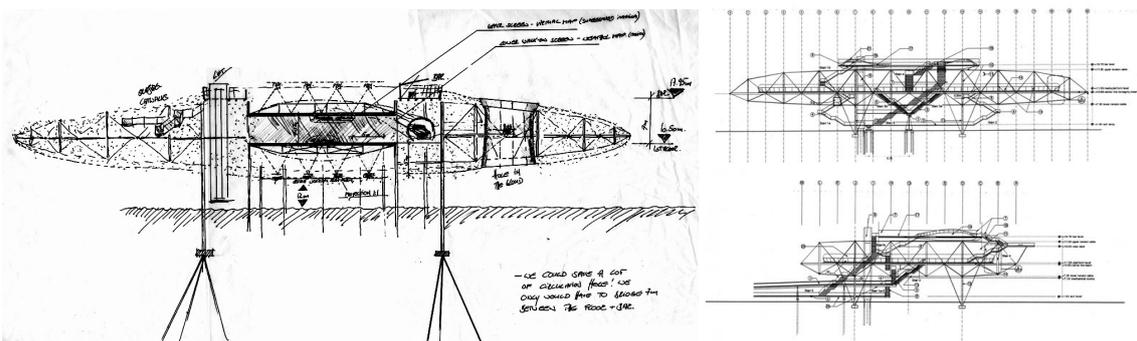


Fig. 6.57a, b, c. Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, studio; Diller Scofidio + Renfro (DS+R), Civil Engineering Studio Passera & Pedretti. Blur Building, (opening; 15/05/2002- closed; 20/10/2002). Blur Building. Lago de Neuchâtel, Yverdon-les-Bains, Switzerland. Swiss Expo 2002. Photography © Beat Widmer & Dirk Hebel, DS+R. Fuente; <https://dsrny.com/project/blur-building?index=false§ion=projects&search=BLUR> ; <http://www.ppenq.ch/index-e.htm>

⁷³ Elizabeth Diller and Ricardo. Scofidio, *Conference: ‘Almost Nothing’*, ed. by Canadian Centre for Architecture (CCA) (Montreal, Canadá, 2012) <<https://www.cca.qc.ca/en/issues/3/technology-sometimes-falls-short/38847/what-goes-up>>.

También en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=3006&v=dqJsTklS5Z4

⁷⁴ Ibid., Elizabeth Diller and Scofidio.

Unos límites disciplinarios que confluyen en Blur a partir de la hibridación entre Land Art, Arquitectura e Ingeniería civil y que se constituyen en una estructura en tensegridad de acero a base de módulos octaédricos irregulares de tirantes y diagonales principales en compresión, que dibujan un esqueleto sobre cuatro pilares de apariencia *infra-leve* en el que se integran los recorridos y la tecnología más avanzada para constituir una “nube”, una escultura climática dinámica y a la vez una inmersión brillante en el arte de andar entre las nubes.

“En Blur se producirán por primera vez combinaciones inesperadas: naturaleza y artefacto, arquitectura e inmaterialidad, espacio social y experiencia individualizada, comportamiento involuntario y tecnologías inteligentes. (...) Estas tecnologías, sin embargo, no estarán en primer plano, sólo serán visibles sus efectos estéticos. El proyecto utiliza estas tecnologías para producir una nueva y provocativa experiencia social y espacial para el público.”⁷⁵

“el fin del proyecto es crear una sensación de ‘sublime tecnológico’ paralela a la de ‘sublime natural’ (...). Este concepto de sublime se fundamenta en hacer palpable la inefable naturaleza y la indeterminación espacial y temporal...”⁷⁶

Así la adopción de la tecnología y la naturaleza por parte de Diller + Scofidio en *Blur Building*, conduce a un diseño que difumina y desdibuja la distinción entre el hombre y la naturaleza, lo real y lo virtual, lo consolidado y lo mutable, lo efímero y lo permanente, los límites estructurales-arquitectónicos y su ilimitada forma plástica, de un proyecto basado en una visión cambiante y efímera, que “casi” parece desvinculado de lógicas tectónicas y estructurales, vertiendo toda su potencialidad artística en su atmósfera informe y cambiante.

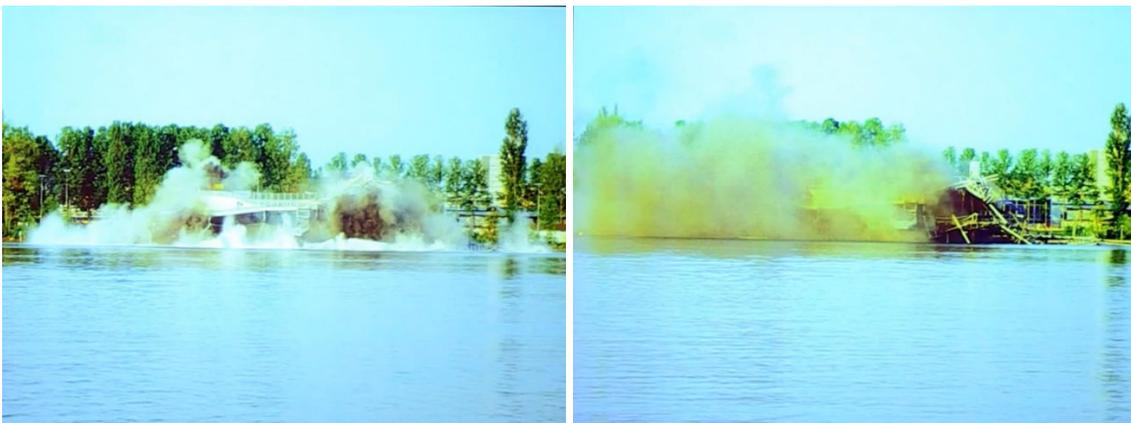


Fig. 6.58a, b. Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, studio; Diller Scofidio + Renfro (DS+R), Civil Engineering Studio Passera & Pedretti. *Blur Building*, (closed; 20/10/2002). *Blur Building*. Lago de Neuchâtel, Yverdon-les-Bains, Switzerland. Swiss Expo 2002. Photography © DS+R. Conferencia: ‘Almost Nothing’ (CCA). Fuente; https://www.youtube.com/watch?time_continue=3006&v=dqJsTkLS5Z4

Un “edificio” a caballo entre arquitectura-ingeniería-arte que recrea en forma y materia el *êthos* propio de una “nube”, -su carácter genuino de ser-, obviamente a través de la *técnica* y la *tecnología* que lo hacen posible, pero cuyo fin, cuya utilidad es generar una

⁷⁵ OP. Cit., Elizabeth. Diller and Scofidio, p. 249.

⁷⁶ Ibid., Elizabeth. Diller and Scofidio, p. 162.

experiencia individual del usuario proponiendo una relación sensitivo-perceptiva con la atmósfera generada a través de su estructura arquitectónica.

Un pabellón carísimo, que responde a una cierta teatralidad del absurdo, puesto que la propia naturaleza ya nos brinda esa misma experiencia sensitiva con connotaciones añadidas de lugar, tiempo y memoria que todos llevamos dentro y que nos han ayudado a comprender nuestro entorno y vivir a través de él, aunque obviamente este es un no-edificio para un *no-lugar* que sólo intenta trasladarnos -aunque de otra manera- una experiencia ya vivida en el fluir armónico con nuestra naturaleza. Pero, aunque parezca paradójico también representa un cruce de caminos entre naturaleza y artefacto que provoca una experiencia social, sensitiva y espacial compartida, que aunque de manera efímera acaba configurando *lugar*.



Fig. 6.59. Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, studio; Diller Scofidio + Renfro (DS+R), Civil Engineering Studio Passera & Pedretti. *Blur Building*, (closed; 20/10/2002). *Blur Building*. Lago de Neuchâtel, Yverdon-les-Bains, Switzerland. Swiss Expo 2002. Photography © DS+R. Conference: 'Almost Nothing' (CCA). Fuente; https://www.youtube.com/watch?time_continue=3006&v=dqJsTKLS5Z4

De esta manera, lo que el usuario experimenta en *Blur Building* es una imagen ya conocida y descontextualizada de nuestro paisaje natural, recreando una nube flotando sobre el lago, de la que por momentos no se llega a percibir su liviana estructura y su anclaje, que a la vez que la genera, la sujeta y la hace fluir con el viento y la superficie del agua. Una representación teatralizada que bien pudiera parecerse a un mundo de ensoñación, de cambio, de mutación y transformación constante en la cual la imagen percibida es diferente a la de la apariencia del "objeto plástico" creado por la tecnología en relación con el fluir de la naturaleza.

Sin duda el carácter -en su mayoría- efímero de estos proyectos es una condición *sine qua non* prevista de ante mano y marcada también por la durabilidad y calidad de los materiales, aunque a veces, la fuerza, la potencia y la experiencia vivida de una insignificante *idea* que generan estos no-edificios, cambian la memoria del lugar para siempre, insistiendo en ese momento concreto de un tiempo pasado para vinculándonos de nuevo al paisaje. Paradójicamente “la nube” se fue casi como se inauguró, bajo una gran “nube”, pero esta vez “negra” de dinamita, polvo y escombros -cuyos procesos también forman parte de la ingeniería-, después el *lugar* volvió a recuperar su *êthos*, su carácter, su forma de ser, pero esta vez ampliado por la “memoria” de las experiencias vividas en vínculo con la laguna, apelando a lo simbólico de un nuevo *lugar*,... Aunque la historia no terminaría -como no podía ser de otro modo en Suiza-, sin antes inmortalizar “la nube” en una tableta de chocolate.⁷⁷

⁷⁷ Op. Cit., Elizabeth Diller and Scofidio.

6.9 Conclusiones

*“El primer equívoco es que se pueda hablar de nuevo y viejo. **La forma construida tiene una compleja relación con el tiempo.** (...) Como si habitar no fuera más que moverse en el tiempo de un lugar ...*

*Otro equívoco es el que defiende el derribo como la única posibilidad de "solucionar" las cosas. Al contrario. **Usar y volver a usar.** Es como **pensar y repensar las cosas.** (...) las nuevas construcciones se superponen a las existentes. Se mezclan, se confunden para hacer aparecer ese **lugar** en sus mejores cualidades ...*

*La **superposición** de los distintos **momentos en el tiempo**, ofrecen el espectáculo de las posibilidades. **Abren un lugar al juego de las variaciones.***

***Repetir. Volver a hacer. El proyecto no debe insistir en un momento concreto del tiempo, sino instalarse en él.**”⁷⁸*

*Enric Miralles,
Rehabilitación del mercado de Santa Caterina. Barcelona.*

“La venda”: la búsqueda de un nuevo diálogo a través de la memoria.

Como hemos visto “*la venda*” como concepto ideado y empleado por Sverre Fehn, con el cual intenta entrar en diálogo y reflexión con el paisaje, busca aquí rescatar del olvido esos lugares devastados por la acción del hombre en el tiempo proponiendo una reparación y ampliación de la idea de *lugar* en **lo tectónico**, en **lo conceptual** y en **lo simbólico**, como cruce de caminos que se mezclan en la obra de arte encarnando ese vínculo umbilical e identitario con la memoria, el espacio y el tiempo ligado al acontecer para formar un “todo” que da respuesta a los tres conceptos tratados por R. Venturi (*intención, implicación y contenido*)⁷⁹, esenciales en la comprensión del contexto y a la vez atravesados y confrontados por esos tres niveles de lo real que nos proponía A. Armesto, con los que se enfrentan los proyectos paisajísticos aquí tratados: “*vida, sitio y técnica*”⁸⁰ para proponernos un nuevo diálogo capaz de mimetizarse a través de una respuesta propia con el *êthos* propio de esos paisajes atravesados por *el tiempo y la memoria*.

Numerosos artistas utilizan la tierra, los ciclos del agua y la propia naturaleza como aproximación simbólica a la ecología y al medio ambiente a través del *Land Reclamation* donde el artista, a partir de espacios deteriorados medioambientalmente por la explotación industrial, toman en consideración el entorno para proponer una

⁷⁸ Enric Miralles, Benedetta Tagliabu, and EMBT, ‘Rehabilitación Del Mercado de Santa Caterina. Barcelona’, *Arquitectura COAM.*, 4T (2005), 12–18 (p. 14)
<<http://www.coam.es/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1987-1990/revista-arquitectura-n342-Cuarto trimestre-2005>>.

⁷⁹ Op. Cit., Venturi, p. 374.

⁸⁰ Op. Cit., Armesto, pp. 80–91.

intervención artística, a la vez que arquitectónica e infraestructural, que pretende reconciliar al hombre con la naturaleza, con sus ciclos y con el nuevo paisaje creado, simbolizando así el compromiso con la vida, con la sociedad y con la cultura, diseñando y focalizando sus trabajos e intervenciones hacia lo ecológico, de manera que pueda interactuar lo existente con lo proyectado, suturando de esta manera las heridas abiertas en la tierra, evocando, rememorando y reivindicando a la vez, una nueva conciencia y un nuevo diálogo con la tierra para unir al hombre de nuevo con su entorno en la búsqueda de la memoria olvidada y la construcción del *lugar*.

Del mismo modo, vemos de una forma más conceptual, que los artistas conjugan el “discurrir del tiempo” en sus obras de una forma plástica y metafórica que se entrelaza con el proceso y la acción en un lenguaje que reivindica el derecho de la traslación del mundo real evocando un juego constante de cambios de forma y reflexiones que juegan con la idea de transformación, de incertidumbre, de evanescencia e incluso de aleatoriedad y pérdida de la forma, que evocan procesos efímeros en el tiempo que muchas veces refleja una conducta creativa donde la experiencia en el *tiempo* es entendida como *vivencia*, como *acontecimiento*, en definitiva, como obra vivida.

Así, basta con un simple “desplazamiento simbólico” y descontextualizado de su entorno para reparar en nuestro sentido de *lugar*, de *identidad* y de relación con los espacios físicos que habitamos y que abandonamos sin utilizar, ya sea una vivienda, un solar abandonado en la ciudad o una mina a cielo abierto en el paisaje, para darnos cuenta del potencial que alberga una acción de reciclaje o reutilización del espacio abandonado.

Numerosos artistas, creadores, profesionales de la arquitectura y de la ingeniería civil, se han dado cuenta de este potencial paradójico y evocador de estos territorios devastados por la acción humana, que en su aparente vacío, inutilidad, indefinición y degradación, emana una fuerza y una belleza singular que tratan de canalizar a través de proyectos de recuperación del entorno para configurar nuevos territorios alternativos a la ciudad dominante y contaminada en su afán por redimirse frente al paisaje abandonado y destruido para conferirle una nueva identidad en conexión con el *êthos* propio de su paisaje natural.

Nuestros días y nuestra sociedad son testigos de estos proyectos paisajísticos donde la dialéctica artística se constituye en un recurso capaz de mediar entre la industria y la ecología como medio capaz de proporcionar una respuesta flexible y adaptable en el tiempo para estos entornos de especial valor, donde no solo se configura una respuesta a un problema técnico complejo y medioambiental, sino que además de la propia rehabilitación y restauración del entorno natural crean un nuevo espacio público, a la vez que construyen un nuevo paisaje natural en consonancia con el entorno paisajístico en el que se integran.

Intervenciones como la restauración paisajística de la *vall d'en Joan* o la *cantera Rosales* son ejemplos que muestran esa planificación en el tiempo y constituyen un nuevo espacio natural a la vez que público capaz de integrarse y dialogar con todo el entorno paisajístico y su horizonte, siendo capaz de compatibilizar sistemas y técnicas agrícolas adaptados a su morfología haciendo compatible su utilización y aprovechamiento en terrazas-plataformas agrícolas o forestales, donde además, su *mantenimiento* y *pervivencia* están apoyados por los propios recursos hídricos de las balsas de acumulación y reserva para el desarrollo de sus cultivos y vegetación autóctona que genere un nuevo ecosistema.

Por otro lado los proyectos tratados están dotados de cualidades y sensaciones vinculadas con el dominio visual sobre el paisaje inmediato y territorial, así, sus escalonamientos en plataformas horizontales toman por un lado los condicionantes previos y propios de su actividad y acomodan sus soluciones paisajísticas a esa morfología vinculándolos al horizonte hacia el que dirigir sus vistas para fundirse con él, caracterizando de este modo el lugar traspasado por el tiempo y la memoria de lo que fue y será,... como venda que intente restañar las heridas causadas en el paisaje por su actividad y recupere de nuevo esa forma genuina de ser; su *êthos*; la naturaleza y el carácter propio de la ladera como forma de construir de nuevo el *lugar* en su acontecer que conserve la memoria de lo que fue y el potencial de lo que será.

Finalmente, vemos como en los proyectos tratados se atisba ese cruce de caminos donde artefacto y naturaleza se interpelan para evocar -como nos recordaba H-G. Gadamer-, *lo simbólico* como elemento constructor de “memorias” que provoca una experiencia individual pero también social, sensitiva y espacial compartida que aunque de manera efímera acaba configurando *lugar* en una visión cambiante y efímera, que “casi” parece desvinculado de lógicas tectónicas y estructurales, donde la fuerza, la potencia y la experiencia vivida de una insignificante idea que generan y cambian la memoria del lugar para siempre, insistiendo en ese momento concreto de un tiempo pasado para vinculárnos de nuevo al paisaje.

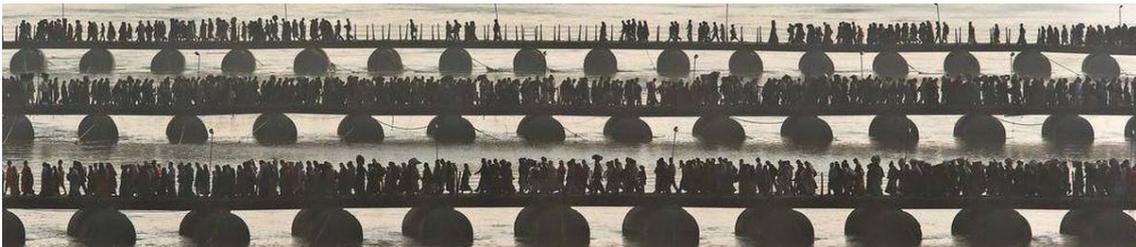
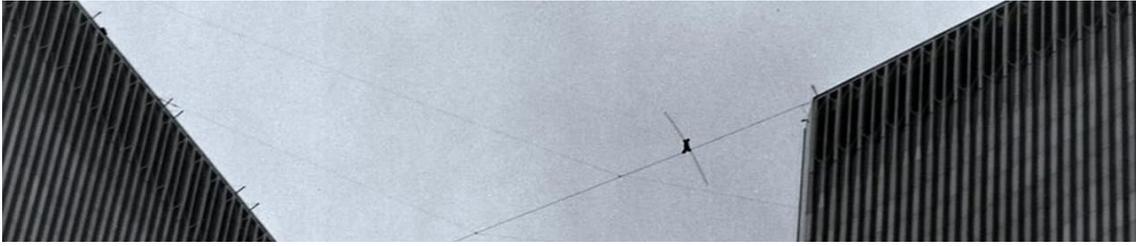
Sin duda, estas obras nos remiten a esa foto que alberga nuestra memoria del *museo de los Glaciares* de Sverre Fehn, donde la escalera y la cubierta direccionan nuestra mirada apuntando a esa nube atravesada por la montaña, para sugerirnos esa confrontación con el edificio que evoca un diálogo sumamente respetuoso donde el usuario es consciente de la magnitud y belleza del lugar, donde proyecto y naturaleza se interpelan para evocar *lo simbólico* en su imponente presencia en ese instante constructor de “memorias” sugiriéndonos *lo eterno* como *esencia del arte*.

6.10 Bibliografía

- Alonso, Rodrigo, *Sistemas, Acciones y Procesos 1965 - 1975* (Buenos Aires, Argentina, 2011)
- Andrew Dickson White Museum of Art, *Earth Art* ([Ithaca N.Y.]: [Office of University Publications Cornell University], 1969)
- Armesto, Antonio, 'ARQUITECTURA CONTRA NATURA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA CON RESPECTO A LA VIDA, EL SITIO Y LA TÉCNICA', in *Foro Crítica : Arquitectura y Naturaleza.*, 2ª ed. (Alicante : Colegio de Arquitectos de Alicante, 2009), pp. 79–119
- Baquero, Paloma, and J. Antonio Serrano, 'Serrano + Baquero. Arquitectos' <<http://www.serranoybaquero.com/>>
- Barba González, José Juan, 'Ciudad Genérica y Ciudad Queer', in *Arquitectas, Un Reto Profesional : Jornadas Internacionales de Arquitectura y Urbansimo Desde La Perspectiva de Las Arquitectas*, ed. by Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid ; coordinación María A. Leboreiro Amaro. (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009), pp. 276–85
- Batlle, Enric, *El Jardín de La Metrópoli : Del Paisaje Romántico Al Espacio Libre Para Una Ciudad Sostenible* (Barcelona : GG, 2011)
- Batlle, Enric, Joan Roig, and Teresa Galí, *Batlle i Roig Arquitectes : Arquitectura 1996-2009.*, *TC Cuadernos* (Valencia: Ed. generales de la construcción, 2009), nº 91
- Baudrillard, Jean, and Hal Foster, *La Posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 2008)
- Brassaï, Gilberte, and Pablo Picasso, *Conversaciones Con Picasso* (Madrid: Turner, 2002)
- Denes, Agnes, 'Rice/Tree/Burial with Time Capsule', 1977 <<http://www.agnesdenesstudio.com>>
- , 'Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 Trees - 11,000 People - 400 Years', 1982 <<http://www.agnesdenesstudio.com>>
- , 'Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan.', 1982 <<http://www.agnesdenesstudio.com>>
- Dennis Oppenheim, 'Http://Www.Dennis-Oppenheim.Com'
- Diller, Elizabeth., and Ricardo. Scofidio, *Blur : The Making of Nothing* (New York ;;London: Harry N. Abrams, 2002)
- Diller, Elizabeth, and Ricardo. Scofidio, *Conference: 'Almost Nothing'*, ed. by Canadian Centre for Architecture (CCA) (Montreal, Canadá, 2012) <<https://www.cca.qc.ca/en/issues/3/technology-sometimes-falls-short/38847/what-goes-up>>
- Durán Fernández, José Moreno Ruiz, Daniel, and Spanish Studio of Space (SSS), 'Restauración Paisajística de Cantera Rosales. Hellín (Albacete, España)', *REVISTARQUIS / 10 Escuela de Arquitectura de La Universidad de Costa Rica*, 5 (2016), 200–212 <<https://doi.org/10.15517/ra.v5i2.27160>>
- Fehn, Sverre, *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997)
- Gadamer, Hans-Georg, *La Actualidad de Lo Bello : El Arte Como Juego, Símbolo y Fiesta*, 1a ed. (Barcelona: Ediciones Paidós, 1991)
- Gleiniger, Andrea., and Georg. Vrachliotis, *Complexity : Design Strategy and World*

- View (Basel : Birkhäuser, 2008)
- Grande, John, *Diálogos Arte-Naturaleza* (Teguise, Lanzarote. (I. Canarias): Fundación César Manrique, 2005)
- Hayden, Bray, and Justin Lowe, 'Provocateur: A Conversation with Buster Simpson', *Journal of Architecture*, 16 (2002), 7
- Kagan, Shacha, 'Art and (Un-)Sustainability' (Leuphana University de Lüneburg (Alemania), 2010)
- Kastner, Jeffrey, *Land Art y Arte Medioambiental* (London: Phaidon Press Limited, 2005)
- Kelley, Caffyn, *Art and Survival : Patricia Johanson's Environmental Projects* (Salt Spring Island B.C.: Islands Institute, 2006)
- Lailach, Michael, *Land Art*, ed. by Taschen, 2007
- López de la Cruz, Juan José, and Ángel Martínez García-Posada, *Proyectos Encontrados : Arquitecturas de La Alteración y El Desvelo* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012)
- Mansilla, Luis M., and Emilio Tuñón, 'MANSILLA+TUÑÓN ARCHITECTS', (43) *MUSEU*. 1999 <<http://mansilla-tunon-architects.blogspot.com.es/>>
- Martínez García-Posada, Ángel, *Sueños y Polvo : Cuentos de Tiempo Sobre Arte y Arquitectura / Ángel Martínez García-Posada ; Post Scriptum de Juan Luis Trillo* (Madrid : Lampreave, 2009)
- Martínez García-Posada, Ángel, J. José López, María González, and Paula V Álvarez, *Acciones Comunes : Miradas e Intervenciones Urbanas Desde El Arte y La Arquitectura : Sevilla, 9 Octubre-27 Noviembre 2013* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014)
- Matilsky, Barbara, *Fragile Ecologies : Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (New York: Rizzoli International, 1992)
- Matta-Clark, Gordon, Gloria. Moure, and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía., *Gordon Matta-Clark* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006)
- McGill, Douglas C., and Michael Heizer, *Michael Heizer : Effigy Tumuli : The Reemergence of Ancient Mound Building : Essay* (New York : H.N. Abrams, 1990)
- Miralles, Enric, Benedetta Tagliabu, and EMBT, 'Rehabilitación Del Mercado de Santa Caterina. Barcelona', *Arquitectura COAM.*, 4T (2005), 12–18
<<http://www.coam.es/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1987-1990/revista-arquitectura-n342-Cuarto trimestre-2005>>
- Noguchi, Isamu, *Isamu Noguchi : A Sculptor's World* (New York: Harper & Row, 1968)
- Oppenheim, Dennis, and Alain Parent, 'Dennis Oppenheim : Retrospective-Work, 1967-1977' ([Montréal] : Le Musée, 1978)
- Raquejo, Tonia, *Land Art*, 1st edn (Madrid: Nerea, 1998)
- Ricart Cabús, Alejandro, *Pirámides y Obeliscos : Transporte y Construcción : Una Hipótesis* (Madrid : Fundación Juanelo Turriano, 2008)
- Rossi, Aldo, Mason Andrews, Peter Arnell, Ted Bickford, Vincent Scully, and Rafael Moneo, *Aldo Rossi : Obras y Proyectos* (Barcelona : Gustavo Gili, 1986)
- Rossi, Aldo, and Juan José Lahuerta, *Autobiografía Científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984)
- Simpson, Buster, 'Www.Bustersimpson.Net', 1983
<<http://www.bustersimpson.net/hudsonriverpurge/>>
- Smithson, Robert, Nancy Holt, Philip Leider, and Sol LeWitt, 'Untitled Proposals, 1971-

- 1972', in *The Writings of Robert Smithson : Essays with Illustrations*, ed. by Nan (New York: New York University Press, 1979), p. 221
- 'Snøhetta' <<http://snohetta.com/>>
- Tiberghien, Gilles A., *LAND ART*, ed. by Editions CARRÉ, 2nd edn (Lyon, France, 2012)
- Utzon, Jorn, and Moisés Puente, *Jorn Utzon : Conversaciones y Otros Escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010)
- Venturi, Robert., 'Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University', in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture : A View from the Drafting Room* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1996), p. 374
- Wigley, Mark, Gordon Matta-Clark, Centre canadien d'architecture, and Columbia University. Graduate School of Architecture, *Cutting Matta-Clark : The Anarchitecture Investigation*, ed. by [2018]. Zurich, Switzerland : Lars Müller Publishers ; [Montréal] : Canadian Centre for Architecture ; [New York] : Columbia University GSAPP (Zurich, 2018)
- Wu, Xin, *Patricia Johanson and the Re-Invention of Public Environmental Art, 1958-2010* (Ashgate Publishing, 2013)



Galería de fotos de "Man on Wire". Documental sobre la historia del funambulista francés Philippe Petit. 7 de agosto de 1974. New York. /// Curvas de Sa Calobra. Ing. Civil Antonio Paretti Coll. Foto; © Marcos Molina/AGE. Mallorca, España. /// The High Line. James Corner Field Operations & Didier Scofidio + Renfro, & Piet Oudolf. Manhattan, New York. EE.UU. 2004-14. Foto:©Didier Scofidio + Renfro. /// Bridge Crossings. Kumbh Mela, India. Febr.'2013. Confluencia de los ríos Ganges, Yamuna y el río Saraswati, durante la celebración del Kumbh Mela, en Allahabad, India. Photo: © Manish Swarup.

7. LOS CAMINOS DEL DESEO. LAND ART Y SU CORRELACIÓN CON LA OBRA DE ARQUITECTURA E INGENIERÍA CIVIL

"Solo tienen valor los pensamientos pensados en camino"¹
Friedrich W. Nietzsche

¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *El Anticristo; Cómo Se Filósofa a Martillazos* (Madrid: EDAF, 1975), p. 122.



Fig. 7.01a. Las líneas de Nazca, son antiguos geoglifos. Nazca y Palpa (Perú). Trazadas por la cultura nazca, compuestas por figuras zoomorfas, fitomorfas y geométricas. Dibujadas durante la cultura preincaica Nasca (200 a.c.-650 d.c.).

Fig. 7.01b. Carretera de Atlanterhavsveien (Noruega), 1983-89. La carretera del Atlántico une varios islotes habitados en tan solo 8,70 km mediante ocho puentes en una audaz combinación entre naturaleza, ingeniería y paisaje.

Fig. 7.01c. Christo and Jeanne-Claude. Running Fence, Sonoma/Marin Counties, California, 1972-76. Photo: W. Volz ©1976 Christo

La irrupción del Land Art (e incluso del Minimal Art), surge como respuesta a los grandes sucesos que ocurrían en EE.UU. en la década de 1960, y provocando un cambio disruptivo en el mundo del arte, focalizando su protesta contra el “tráfico” del arte en los museos, ya que las sensaciones y sentimientos que despierta la obra de arte no se pueden comprar ni vender. El espectador puede usurpar, indagar e incluso apropiarse de la obra de arte sin necesidad de adquirirla como si fuese un objeto “fetiché” al más puro estilo Duchamp.

Seguramente, debido a lo efímero de las obras de Land Art e incluso del arte conceptual, el énfasis no está en la obra resultante que se desprende de la acción del artista, sino en el proceso del hacer y las relaciones que se pueden generar durante este proceso, conjugando la noción de entorno paisajístico, a través de intervenciones efímeras en espacios naturales, que implican en su totalidad al espectador, de modo que experimente y se apropie de la obra de arte mediante la acción. Así la obra resultante se desprende del proceso y de las relaciones que se generan con el sujeto que la experimenta (algo por otra parte muy común en las obras lineales). De esta manera la obra artística necesita y se nutre tanto de la acción del artista como de la participación del espectador en un entorno natural, para convertirse mediante el proceso en obra viva, en obra habitada, que finalmente establece esas conexiones viscerales y emocionales con los *lugares* que ocupamos. Así el paisaje se entiende como *lugar* que configura el entorno de una obra de arte, y es el propio paisaje el que constituye y acaba integrando la obra artística.

Muchas experiencias en las obras de Land Art, tienen su correlación en los proyectos de la Ingeniería Civil. La expresión de muchas obras lineales como la carretera de acceso desde la sierra de Tramuntana a Sa Calobra o incluso el puente peatonal sobre la Ribeira da Carpinteira y su apreciación artística, aparecen al mirar y al apreciar el paisaje en su totalidad, teniendo en cuenta la morfología del terreno, sus características geológicas, geotécnicas, y conjugando todo ello con aspectos proyectuales de tráfico, velocidad,

pendiente, e incluso la reversibilidad de lo proyectado, sabiendo que el encaje o la intersección entre el paisaje, terreno y la obra lineal que el ingeniero proyecta, produce una obra distinta a la carretera en sí misma, un “camino”, definido como concepto próximo a la reflexión introspectiva de la obra del Land Art.

7.1. Los caminos del deseo y el Arte

“INSPIRACIÓN;

Al Inspirarnos nosotros, inspiramos a otros. Nunca olvidaré esta música, y espero que ahora tampoco Uds. Por favor, llévense esta música a casa con Uds., y empiecen a pegar plumas a sus brazos, y despeguen, y vuelen, y miren al mundo desde una perspectiva diferente. Y cuando vean montañas, recuerden que las montañas se pueden mover.”¹

Aunque en el diseño de trazados, ya sean de caminos, puentes en la obra civil o incluso en los recorridos que nos muestra la arquitectura a través de sus edificios, se tiene en cuenta al usuario-observador como protagonista al cual va destinado el proyecto. El mundo del arte, sobre todo a partir de la década de los 60 con los artistas del Land Art, incorpora una variable más, en la que el camino, el trayecto y recorrido, es un concepto que cuanto menos nos muestra además una reflexión introspectiva y experiencial.

Pasión, Tenacidad, Intuición, Fe, Improvisación e Inspiración son elementos que el funambulista y artista francés Philippe Petit, conjugó, el 7 de agosto de 1974 cuando tendió una cuerda “ilegal”, un camino de 42 m., entre las dos torres gemelas del World Trade Center de New York, y que posteriormente recorrió 8 veces a más de 400 m de altura, durante 45 min. mágicos, culminando así una planificación de 6 años.²

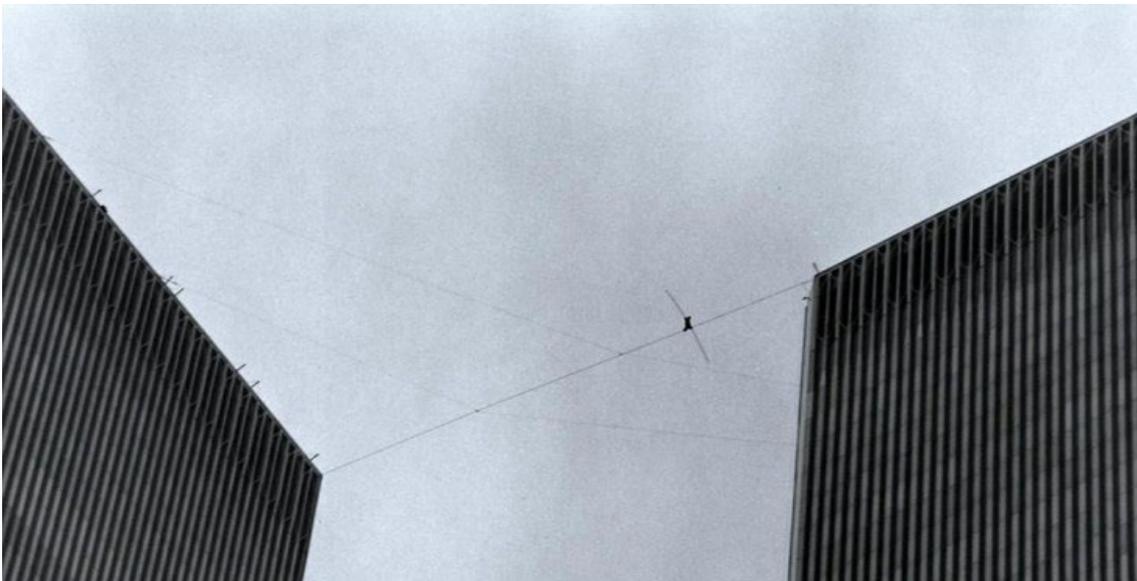


Fig. 7.02. Galería de fotos de “Man on Wire”. Documental sobre la historia del funambulista francés Philippe Petit, que el 7 de agosto de 1974, logró caminar sobre un cable de 42 m. de longitud, tendido entre las torres gemelas de Nueva York.³

¹ Philippe. Petit, *Philippe Petit: El Viaje a Través de La Cuerda Floja* (TEDTalks, 2012) <https://www.ted.com/talks/philippe_petit_the_journey_across_the_high_wire#t-120870> min. 18:05”.

² Petit Ibid.

³ James Marsh, Simon Chinn, and Philippe. Petit, *Man on Wire*. (New York, Reino Unido: Magnolia Pictures (Firm), 2008).

La reflexión a la que nos conduce este pequeño instante en el arte es realmente interesante, porque al lado de la propia experiencia plagada de connotaciones puramente introspectivas y labradas a lo largo de su trayectoria y planificación, el camino aquí ideado y tomado como “objeto al más puro estilo Duchamp”, se configura por el rastro que deja, por sus huellas en una línea efímera trazada en el espacio que intentaba perfilar entre las dos torres. Un camino, una trayectoria intangible, trazada en el espacio, que nadie había recorrido y que ya nadie recorrerá. Un espacio, un camino, que durante un tiempo, solo él entendió y experimentó;

“..., En la cima del World Trade Center, mi primer paso fue terrorífico. De repente, la densidad del aire no es la misma. Manhattan ya no se extiende en su infinitud. El murmullo de la ciudad se disuelve en una ráfaga, cuyo espeluznante poder ya no puedo sentir. Levanto la pértiga de equilibrio. Me acerco al borde. Paso por encima de la barra. Pongo el pie izquierdo en la cuerda, y el peso de mi cuerpo cargado sobre mi pierna derecha, anclada en el borde del edificio. Debo cambiar mi peso poco a poco a la izquierda, mi pierna derecha se descargaría, y mi pie derecho podría encontrar libremente el cable.

A un lado, la masa de una montaña, una vida que conozco. Al otro, el universo de las nubes, tan lleno de cosas desconocidas que pensamos que está vacío. A mis pies, el camino a la torre norte: 55 m de cable. Es una línea recta, que se comba, que oscila, que vibra, que se enrolla en sí misma, que es hielo, que tiene 3 toneladas de tensión, lista para estallar, lista para tragarme.

Un aullido interior me asedia, lo salvaje intentando escapar. Pero es demasiado tarde. El cable está listo. Decididamente, mi pie se coloca sólo en la cuerda,...”⁴

A veces, la configuración de un camino, de una línea, en el espacio urbano (aunque sea de forma “ilegal”), es completamente imprevisible. La trasgresión y la perversión de las reglas establecidas, a partir de la incorporación de un acto ya sea puramente artístico, o incluso de una actividad, acaba generando un lugar distinto que lo hace atractivo y versátil. La apropiación temporal del espacio comprendido entre las dos torres del World Trade Center, activa procesos que nos proporcionan un sentido ampliado de los lugares. Así el espacio urbano se convierte en manifestación y soporte de este tipo de acciones efímeras que se solapan y se superponen en el tiempo a la realidad social del lugar. Este tipo de acciones como la de Philippe Petit, generadas desde el arte, pero también desde la arquitectura y la ingeniería, nos revelan una forma de mirar, de entender y de vivir la ciudad desde otra perspectiva diferente, que a la postre crean nuevas experiencias que se solapan como si de una huella en el terreno se tratara, al uso habitual de un lugar.

⁴ TED_Talks, Op. Cit., min. 8:15”.

7.2. ¿Y el arte qué pinta en medio del camino?

“Solo tienen valor los pensamientos pensados en camino”⁵

El Lugar como trayecto o camino recorrido, se convierte así en memoria histórica y testigo del discurrir del tiempo. Algunas propuestas artísticas previas (hacia finales de la década de los 60), iniciaron este tipo de experiencias.

En algunas propuestas del Land Art subyace una protesta contra la degradación y el olvido de la naturaleza. Sin duda el Land Art formula un vínculo con la tierra, estableciendo una voluntad apasionada reflexión, y conformando una mirada evocadora sobre aquello que conecta al hombre con el fluir de la naturaleza que le rodea. Así el mero hecho de andar sobre la *piel del paisaje* se convirtió en una acción simbólica. Una acción estética que ha permitido al hombre con el devenir de los tiempos habitar el mundo, crear lazos de unión con el territorio a través de la escultura, de la arquitectura e incluso de la obra civil inscrita en el paisaje.

En 1966 se publica en la revista *Artforum* el relato del viaje nocturno que realiza Tony Smith (arquitecto, pintor y escultor, considerado por muchos críticos padre del *minimal art*), en compañía de varios alumnos de la Cooper Union. T. Smith se introduce de forma ilegal (al igual que *Philippe Petit*), dentro de las obras de la autopista de New Jersey, en ese momento en construcción. La experiencia tal y como nos explica F. Careri, resulta un tanto reveladora;

“Durante su viaje, Smith experimenta una especie de éxtasis inefable que define como “el fin del arte”, y reflexiona: “el asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial, pero no es posible considerarlo como una obra de arte”. Smith plantea con ello un problema de fondo relativo a la naturaleza estética del recorrido: ¿la calzada es una obra de arte o no lo es? Y si lo es, ¿Cómo? ¿Cómo gran objeto readymade? ¿Cómo signo abstracto que cruza el paisaje? ¿Cómo objeto o en tanto experiencia? ¿Cómo espacio en sí mismo o como travesía? ¿Qué papel juega el paisaje que hay alrededor?”⁶

Para el propio T. Smith la incursión nocturna es según sus palabras *“una experiencia reveladora”*, y continúa; *“... Produjo el efecto de liberarme de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte”*, y sentencia *“..., parece claro que esto -el reconocimiento del paseo como experiencia artística- es el fin del arte”⁷*

Son muchas preguntas las que se plantean en el relato de T. Smith, aunque finalmente todo ello sirve para esbozar la idea de la propia travesía como experiencia espacial,

⁵ Op. Cit., Nietzsche, p. 122.

⁶ Samuel Wagstaff, “Talking with Tony Smith: “I View Art Something Vast””, *Artforum. (Revista)*, 1966, p. 58. Fragmento traducido al español del artículo; Francesco Careri, *Walkscapes : El Andar Como Práctica Estética*, ed. by Gustavo Gili (Barcelona, 2002), pp. 119–22.

⁷ Op. Cit., Careri, p. 120.

como toma de conciencia del trayecto, como gesto y como actitud a fin de reconquistar el espacio vivido en el propio camino recorrido en el paisaje. Caminar se convierte así, en una nueva forma de arte en el paisaje. Gilles Tiberghien ha atribuido a esta experiencia vivida en la autopista de New Jersey por T. Smith los orígenes del Land Art. A partir de este momento la escultura se apodera de nuevos espacios, de nuevos territorios, de nuevos paisajes, reivindicando para la escultura la experiencia y el acto de transformación mediante signos y hechos en el territorio y que habían sido apartados desde el neolítico, sometiendo a la escultura al espacio arquitectónico, al museo. De esta manera la escultura crea un nuevo “campo expandido” en una nueva relación con el paisaje, donde la experiencia vivida en el trayecto a través del territorio mediante el caminar, el desplazamiento de piedras para formar líneas, circunferencias y gestos en la piel terrestre, son utilizados como medio para la aprehensión del paisaje y su contexto.

Algunos artistas del Land Art como R. Long, W. de Maria, Dennis Oppenheim, R. Smithson, y más tarde H. Fulton, tomaron conciencia del andar como un acto primario de relación con el entorno, sus propuestas artísticas se basaban en acciones ligadas al paisaje, a través del andar, e incluso del dibujar sobre la piel de la tierra, pero que no suponían ningún tipo de transformación física del lugar, ningún tipo de agresión al territorio, sino una transformación simbólica. Sus huellas no son permanentes, puesto que sólo actúan de forma superficial en la “piel” del paisaje.

La experiencia transgresora en autopista de asfalto por la que viajaba T. Smith con sus alumnos de la *Cooper Union*, en aparente éxtasis, empieza a tomar cuerpo en otros artistas.

En 1967 Richard Long, realiza su primera escultura caminando; *A Line Made by Walking*, una línea recta en un campo, realizada a base de pisar y aplastar la hierba, abriendo una senda sobre el terreno. Acción efímera que desaparecerá una vez que la hierba vuelva a crecer.

*“la imagen de la hierba hollada contiene en sí misma la presencia de una ausencia: la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto. Por otra parte, se trata sin duda del resultado de la acción de un cuerpo y de un objeto, algo situado a medio camino entre la escultura, la performance y la arquitectura del paisaje.”*⁸

Para Richard Long, el arte es un proceso en el que “caminar”, como gesto que se convierte en una forma de aprehensión del contexto paisajístico, del acontecer natural, una experiencia que el artista descubre si es capaz de escuchar al paisaje y mostrar todo lo que está oculto en él.

⁸ Ibid., Careri, p. 146.



Fig. 7.03a. Richard Long, 'A LINE MADE BY WALKING', England, 1967. © <http://www.richardlong.org/sculptures.html>

Fig. 7.03b. Richard Long, Climbing Mt. Kilimanjaro, Africa 1969

Fig. 7.03c. Richard Long, 'WALKING A LINE IN PERU', 1972. © <http://www.richardlong.org/sculptures.html>

“... las obras de Long -nos explica T. Raquejo- mantienen una relación íntima con la naturaleza, ... Sus intervenciones son casi presentimientos del lugar; por eso, sus obras parecen mantener un diálogo interno con el entorno: no transforman la naturaleza mediante la perforación, excavación, o la inclusión de elementos extranjeros, ni siquiera añaden nada nuevo; son literalmente parte de ella,... su obra encarna el lugar”.⁹

Esta “encarnación de los lugares” ya nos la proponía Heidegger en el ensayo sobre *El arte y el espacio* publicado en 1969, donde comentaba:

“El juego mutuo de arte y espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paisaje. Y así, el arte como escultura no sería conquista alguna del espacio... La escultura sería la encarnación de los lugares”¹⁰

Y donde R. Long en diferentes entrevistas apostillaba lo siguiente;

“Las esculturas son lugares de reposo a lo largo del viaje. Son el encuentro del camino con el lugar [...] He convertido el pasear en esculpir”¹¹

“ ... mi arte es el propio acto de andar,... mi arte se materializa andando.”¹²

Para él el arte es en sí mismo el acto de andar, de vivir la experiencia, de observar el recorrido, de sentir el paisaje. De esta manera andar, mirar y desplazar piedras, se convierte en un acto artístico primordial; es una toma de conciencia del paisaje que le rodea.

⁹ Tonia Raquejo, *Land art*, 1.ª ed. (Madrid: Nerea, 1998). Pag. 69.

¹⁰ Martin Heidegger and Jesus Adrián Escudero, *El Arte y El Espacio : Die Kunst Und Der Raum*, ed. by Herder Editorial (Barcelona, 2009). También en; Raquejo. Ibid., pag. 69.

¹¹ Philip. Haas, *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara* (Amsterdam: Editions à voir, 1988). También en; Raquejo. pag. 114. Fragmento de conversación, traducción Toni Crabb

¹²Citado por; Claude Gintz, 'Richard Long : La Vision, Le Paysage, Le Temps : Interview', *Art Press*, jun. (1986), 104.



Fig. 7.04a. Philip Haas y Richard Long, 'Stones and flies: Richard Long in the Sahara, 1988
 Fig. 7.04b. Richard Long, Stones and flies: Richard Long in the Sahara. 'HOGGAR CIRCLE', 1988
 Fig. 7.04c. Richard Long, Stones and flies: Richard Long in the Sahara 'SAHARA LINE, 1988

“Las piedras que va recolocando Richard Long a lo largo de estos caminos son testigos de la presencia del artista en el lugar. Son testigos de una acción inmaterial, la acción de andar y de mirar.”¹³

También Hamish Fulton lo expresaba así;

“Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje [...]. Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que tenemos que dejar en él son las huellas de nuestros pasos.”¹⁴



Fig. 7.05a, b. Walter De Maria, Mile Long Drawing, desierto del Mojave (EEUU), 1968.
 Fig. 7.05c. Walter De Maria, Two Lines, Three Circles on the Desert, desierto del Mojave (EEUU), 1969. Película filmada en 1969 para la galería televisiva de Gerry Schum. El autor anda en línea recta hasta desaparecer del encuadre, mientras la cámara de video da tres vueltas sobre sí misma para apreciar la vista panorámica del entorno.

Mile Long Drawing (1968) es una obra efímera en la que Walter De Maria, traza dos líneas paralelas de creta blanca de una milla de longitud sobre el lecho seco de un lago en desierto del Mojave, California. Estas líneas trazadas sobre la “piel del territorio” actúan como una referencia, no solo porque marcan una direccionalidad, sino porque incorporan la escala y el horizonte a la propia obra. El artista aquí actúa en una relación personal y directa con el suelo, con la corteza terrestre, con el horizonte, estableciendo así, a través de su cuerpo, una relación performativa con el entorno que le rodea, mostrando de esta manera, un vínculo primario y a la vez simbólico con la tierra, mediante gestos transitorios y efímeros.

¹³ Haas.

¹⁴ Citado por; Careri, Op. Cit., pag. 145.

El lecho del lago, junto con las altas temperaturas diurnas, crean un espacio confuso, un ambiente en el que los límites del espacio se vuelven difusos, la distinción entre primer plano, la piel del terreno y el horizonte, se vuelven confusos, las distancias se disuelven. No hay manera de orientarse salvo por el horizonte. Walter De Maria traza dos líneas paralelas separadas unos 12 pies (3,65 m) y de una milla (1,60 km) de longitud. Las dos líneas, de 1 milla de longitud, debido al efecto de la perspectiva casi se llegan a fundir en el horizonte, poniendo así la distancia en relación al espacio y a la escala humana. El propio artista sale retratado en una de las imágenes acostado de bruces y con los brazos abiertos en el suelo entre ambas líneas, denotando y poniendo en evidencia la relación entre el tamaño de la obra y la profundidad del espacio marcada por el horizonte, donde un simple gesto, hace que percibamos la relación con el espacio que nos rodea. Utilizando así una escala de referencia para medir a través de una longitud que conocemos, algo que no es posible medir de otra manera.

Por tanto, las connotaciones de estas obras del Land Art unidas al caminar como práctica estética, se escapan en su realidad al propio acto de la escultura, vinculando lo que Rosalind Kraus llama “construcción de lugares” con un campo de acción expandido de transformación simbólica del territorio, como escribe F. Careri;

“el hecho de andar se sitúa en una esfera en la que todavía es, a un mismo tiempo, escultura, arquitectura y paisaje, entre la necesidad primitiva del arte y la escultura inorgánica”¹⁵.

Richard Long nos habla de que cada lugar demanda una respuesta, de tal manera que la intervención planificada sea una respuesta única que dialoga con el lugar. Las intervenciones realizadas en el desierto del Sáhara, en el Mojave, en Perú, en África, etc. (Fig.3,4,5) son marcas, señales en el paisaje, rastros y huellas del acontecer natural que muestran su integración íntima con *la tez del paisaje* que le rodea. Podríamos decir que es una relación íntima con el lugar, con la piel de la tierra, con el paisaje. Pero quizá la característica más importante de esta relación íntima con el paisaje de R. Long, y de W. de Maria, entronca aquí con la visión y las reflexiones hechas por Sverre Fehn, acerca del habitar del hombre en la tierra, quien consideraba que el mero hecho de **caminar** suponía una interferencia positiva con el paisaje;

“Cuando se toma contacto con la naturaleza incontaminada se provoca siempre una destrucción, incluso simplemente caminando sobre un prado. Nuestras huellas llevan al hombre que pasa después de nosotros a recorrer el mismo camino; son una especie de arquitectura... Una carta dirigida al caminante sucesivo.”¹⁶

Así, tanto Richard Long como Sverre Fehn comparten una misma visión sobre la condición nómada del artista y del arquitecto, asumiendo como propias una misma posición de caminante, de viajero en el paisaje como herramienta operativa, como

¹⁵ Op. Cit., Careri, p. 136.

¹⁶ Fjeld Per Olaf and Sverre Fehn, *Sverre Fehn : The Thought of Construction* (New York: Rizzoli, 1983), p. 280. También citado por B. López Coteló en su tesis doctoral; Sverre Fehn. Desde el dibujo. 2012.

medio de análisis y de aprehensión, interiorizando lentamente el paisaje para entender el contexto paisajístico y posicionarse en él.

“reflexiono y visualizo la imagen de cada espacio e imagino de qué clase debería ser. Al principio mis dibujos no aclaran el aspecto que tiene dicho ámbito, pero a medida que la idea madura la hago extensiva a mi mano y sigo dibujando hasta que el papel refleja fielmente la imagen imprecisa de mi cabeza.”¹⁷

Así el viajero nómada se debate constantemente entre la tradición del lugar y la técnica que posibilitaran sus obras, entre los exuberantes parajes y grandes logros del proceso creativo en la naturaleza, entre el lenguaje de la naturaleza y el de la creación humana, comprendiendo que se encuentra ineludiblemente abocados a forjar y perseguir un acuerdo positivo entre ambos mundos, como lo hicieron nuestros ancestros en la prehistoria.

“De esta manera -escribe I. Rincón- la relación entre arquitecto (artista) y lugar va más allá de un simple diálogo o confrontación, y se convierte en un intercambio enriquecido. Por tanto, no expresa similitudes o diferencias entre obra y naturaleza, sino los trasvases significativos que se producen entre ellas, dos entidades complementarias de una misma unidad.”¹⁸

S. Fehn concibe su arquitectura en comunión con la naturaleza, confrontándola con el lugar para así completarla, ya que la entiende como una idea transformadora del paisaje, a través de un intercambio mutuo de experiencias con el lugar, transformando el emplazamiento mediante el proyecto, que reflejará la experiencia de ser parte de él, complementando el lugar:

“Jugamos un papel muy delicado; modificamos, dañamos la naturaleza simplemente con caminar sobre la hierba, nuestros pies mueven las piedras, y nuestro paso deja un rastro de huellas para aquellos que vengan detrás; sucede igual al hacer arquitectura. Las piedras se llevan de un lugar a otro. Esto supone una agresión manifiesta el lugar, sin embargo, gracias a tan violenta acción se consigue hacer visible el mundo, experimentar el movimiento, la lejanía, el contacto, el ritmo y el devenir entre el hombre y la naturaleza.”¹⁹

“El terreno es el arquitecto de mis edificios; el modo en que un edificio se sitúa en el paisaje da al proyecto su precisión... por suerte, el terreno no tiene miedo a ningún guion. El arquitecto encuentra la arquitectura con ayuda de la naturaleza.”²⁰

¹⁷ Fjeld Per Olaf and Sverre Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*, 1st ed. (New York: Monacelli Press, 2009), p. 176.

¹⁸ Per Olaf and Fehn, *Sverre Fehn : The Thought of Construction*. Arquia T8. p. 20

¹⁹ Sverre Fehn, entrevista recogida en; Per Olaf and Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*. p. 265

²⁰ Iván Israel Rincón Borrego, ‘Sverre Fehn: La Forma Natural de Construir’ (ETSA, Universidad de Valladolid, 2010). Op. Cit., p. 108

El arte se encarna así en la ausencia misma del objeto, el propio recorrido se convierte con las primeras obras del Land Art en la nueva forma estética que trasforma la piel de la corteza terrestre en un campo de acción común con la arquitectura y la ingeniería.

Finalmente, la representación de esta experiencia del recorrido, queda fijada por medio del dibujo, la fotografía y a veces textos o mapas que dejan testimonio del andar, aunque como dice F. Careri *nunca será posible captarla por completo a través de la representación.*



Fig. 7.06. Dennis Oppenheim. *Annual Rings*. 1968, U.S.A./Canada boundary at Fort Kent, Maine and Clair, New Brunswick. Anillos anulares, cortados por las fronteras políticas. Hora: U.S.A. 1:30 pm; Canadá 2:30 pm.

Otra de las obras del Land Art, de carácter efímero, unidas inexorablemente al concepto de perdurabilidad y ligadas al comportamiento y a la evolución de estos “gestos” ante los fenómenos climáticos fue *Annual Rings*, de Dennis Oppenheim, (1968), obra que considero aquí de gran relevancia en cuanto a la acción y significado que plantea sobre la “dermis”, utiliza la nieve como material para ejecutar la acción de andar y dejar su huella tan efímera como el propio elemento. La obra consistió en trazar una serie de “anillos” concéntricos sobre un manto de nieve, evocando así el crecimiento de los árboles, en la línea fronteriza entre los dos países. D. Oppenheim considera aquí la idea de *lugar*, lejos de una “mistificación romántica”, como algo definido socialmente, tomando la frontera como una línea inapreciable en el paisaje que servía aquí, como lenguaje conceptual abstracto, ungiendo a la obra de una resonancia puramente política. Desde otro punto de vista, podríamos decir que conjuga *el tiempo*, como expresión del discurrir del Río, “tiempo lineal”, con otro “tiempo circular” expresado por los anillos, formando una doble estructura temporal que toma como base la línea fronteriza expresada como “límite natural” con sus orillas heladas por la nieve, e

infranqueable por las mitades de los anillos dibujados a uno y otro lado de la “línea fronteriza”.

La idea de “tatuarse” anillos concéntricos sobre la nieve en una línea fronteriza tan marcada por el río, simboliza una impronta a caballo entre dos realidades diferentes, pero que a la vez superpone sobre la piel un nuevo estrato de significado depositado sobre ella, un símbolo de unión entre las dos orillas, trascendiendo así la idea de límite natural, geográfico y político. Así la piel de la tierra juega un papel importante en el sentido de que sobre ella se proyecta o se “tatuó” la idea de frontera, de límite, de tiempo en sus distintas configuraciones, mediante gestos que dan sentido y finalmente conforman la idea de lugar.

Este esculpir la “piel” de la tierra, también se da en otros artistas del Land Art que pretenden no sólo “tatuarse” la corteza terrestre, sino que a la vez pretenden recuperar entornos paisajísticos previamente degradados debido a la actividad industrial. Se trata pues, de reconstruir el territorio devastado por una agresiva actividad minera a cielo abierto.

Una de las primeras aportaciones en este sentido la realiza Robert Smithson cuando después de sus caminatas por los *paisajes industriales de Passaic*, (New Jersey, sep. de 1967), llega a la conclusión de que estos restos de fábricas y de recintos industriales abandonados, fruto de la explotación industrial son también grandes esculturas hechas en el tiempo y dotadas de una fuerza y de una belleza singular. Estas “cuchilladas” que desgarran el territorio y la naturaleza por la sobre explotación minera son admitidas como transformadoras del arte, considerando estas explotaciones como los mejores sitios para desarrollar sus propias obras de “earth Art”, lugares que han sido deteriorados y que mediante la intervención artística pretende reconciliar al hombre con la naturaleza. El artista persigue con sus obras, una mayor conciencia sobre el medio ambiente y los efectos de la actividad humana sobre la naturaleza a través de la construcción de obras “site-specific”.

Partiendo de nuestro momento actual, y después de 50 años desde que R. Smithson recorriera sus *paisajes industriales de Passaic*, debemos reconocer como arquitectos, ingenieros, artistas, etc., involucrados en el desarrollo y transformación de estos lugares, el potencial, histórico, artístico, y proyectual, que emerge de ellos, siendo capaces de conjugar la importancia de la memoria social que se pretende esencializar. Así el *camino vivido, recorrido y proyectado* es tomado como el lugar del acontecer, confiriéndole un carácter determinado, estudiando sus particularidades físicas, climáticas, y emotivas, para ofrecer una respuesta sensible en consonancia con las necesidades sociales y urbanas de la actualidad.

Del mismo modo, al pasear, al recorrer un trayecto por nuestros espacios urbanos, calles, plazas, parques, mercados, estaciones, etc., vamos tomando conciencia de nuestra interacción con la ciudad. Nuestros pasos, nuestras huellas, nuestras rutas diarias de movimiento en el espacio público, marcan casi de forma inconsciente un itinerario, que a la postre constituye un patrón de movimiento, un camino en tránsito que marca el espacio público y lo determina.

A veces ciertas acciones desde el arte, nos hacen reflexionar sobre la utilización del espacio privado, que se interpone en lo público, obstaculizando un camino marcado, un trayecto utilizado.



Fig. 7.07a, b. Lilly McElroy. *The Square - After Roberto Lopardo*, 2004, New York, U.S.A.

La acción (o deberíamos decir “ocupación”) artística, realizada por la artista *Lilly McElroy*, “*The Square - After Roberto Lopardo*”²¹, consistió en marcar un cuadrado con cuatro líneas blancas pintadas en el suelo de una calle de New York, tomándolo como “espacio privado”. La artista trataba de preservar su espacio ante los intrusos (peatones) que trataban de penetrar en el cuadrado en su trayecto habitual. Algunos intentaban traspasarlo, otros dudaban si traspasarlo o no, otros sencillamente ante el obstáculo, variaban su recorrido trazando una trayectoria diferente en su recorrido, desvelando una direccionalidad y finalmente alguno se introdujo en él junto con la artista para “defenderlo” de otros intrusos. Así, esta pequeña perturbación / alteración creada por la artista en un recorrido cotidiano de la ciudad, estimula e incita a una repentina toma de conciencia por parte del peatón, y desemboca irremediabilmente en una toma de decisiones sobre sus relaciones espacio / temporales que se sobrescriben en el trayecto planificado.

En esta acción, la artista requiere de la participación, de tal manera que el movimiento del peatón se incorpora participando en el constructo y en el proceso de la propia obra, en la cual se pone en juego la apropiación del espacio público. Se trata de una estrategia muy habitual en el arte contemporáneo e incluso en la planificación urbana, con el objetivo de involucrar al visitante o ciudadano directamente en el proceso. La acción evidencia cuestiones como la posesión, la permanencia o la invasión de un espacio público durante un periodo de tiempo. Aunque también pone de manifiesto lo potente que puede llegar a ser una simple y humilde marca de pintura en el pavimento a la hora de configurar, planificar y proyectar nuestros espacios en la ciudad.

“... estas acciones tienen como finalidad generar una reflexión en torno a la consideración de lo público y lo privado, otras proporcionan sentido a espacios abandonados, o establecen formas de uso no convencionales. Todas

²¹ Lilly McElroy, *The Square - After Roberto Lopardo (Excerpts)* (USA, (New York), 2004)
<<http://lillymcelroy.com/artwork/4212514-The-Square-After-Roberto-Lopardo-Excerpts.html>>.

desaparecerán pero consiguen permanecer en la memoria de los ciudadanos como algo excepcional formando parte de la historia de los lugares.”²²

Años antes Richard Serra ya había empleado el mismo recurso que L. McElroy en *Tilted Arc* (1981-89). Un gran muro curvo de acero cortén de 3,84 m. x 38 m. de longitud colocado estratégicamente para ese entorno específico (Federal Plaza, NY), provoca una perturbación directa en el movimiento lineal del peatón que estimula una repentina toma de conciencia de la obra y de sus relaciones espaciales con el lugar que ocupa. Toda esta configuración no solo lleva al espectador a cuestionarse el sentido de esta perturbación en el espacio cotidiano, sino que nos incita a una nueva lectura, a una experiencia diferente a través de un acontecimiento que nos obliga a aprehender de nuevo el espacio en acción como campo de reflexión entre la concavidad y convexidad generada por la propia obra.



Fig. 7.08a. Richard Serra. *Tilted Arc* 1981-89. Federal Plaza, New York, U.S.A. Photo Susan Swider, ©Richard Serra / www.tate.org.uk
 Fig. 7.08b. Richard Serra. *Tilted Arc* 1981-89. Federal Plaza, New York, U.S.A. Photo Anne Chauvet, ©Richard Serra / www.tate.org.uk

Todas estas manifestaciones iniciadas por los artistas Landartianos, y que tienen su continuidad en el arte contemporáneo, buscan y establecen una relación entre trayecto y artista-espectador, entre el constructo y los acontecimientos que se originan en cada paso de su recorrido. De esta manera la obra artística desarrollada sobre el camino, necesita y se nutre tanto de la acción del artista como de la del espectador, que pasa a formar parte de “la creación de la obra y de sus determinaciones”, convirtiéndose mediante el proceso en obra viva, en obra habitada, que a la postre establece y vincula esas conexiones emocionales y casi viscerales con los lugares que ocupamos.

“El espectador del trayecto en el espacio escultórico contemporáneo no sólo interpreta, sino que experimenta. Y es a partir de los datos de los sentidos que

²² Carmen Moreno Álvarez, ‘Acciones Premeditadas. El Espacio Urbano Como Lugar Imprevisible.’, in *Acciones Comunes: Miradas e Intervenciones Urbanas Desde El Arte y La Arquitectura* (Sevilla, España: Recolectores Urbanos, 2014), p. 120 (p. 65).

introduce la reflexión en el recorrido, ya sea en el sentido de flexionarse, inclinarse, asomarse a ese espacio al que ahora pertenece, como en el sentido de reflejarse o sentirse reflejo del mismo. La experiencia del desplazamiento, la percepción no estática, deshace la oposición entre lo racional y lo sensitivo.”²³

Así, percibir el trayecto recorrido con la implicación de todos los sentidos del artista, pero también del espectador tomado aquí como partícipe de la obra, generan todas estas “acciones” desde el arte, -tomando como referencia el camino del deseo, casi como “objeto”-, proyectando nuevas miradas, interpretaciones y lecturas amables, efímeras e incluso reversibles sobre los espacios públicos de nuestras ciudades, en los cuales interaccionan con el entorno y generan al fin, reflexiones que se pueden incorporar a las nuevas intervenciones urbanas que inciden sobre nuestro espacio común, pero también sobre el imaginado.

²³ Tânia Costa, ‘La Emoción Del Trayecto En El Espacio Escultórico Contemporáneo. El Nuevo Espectador Como Creador’, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Supl. 4.0 (1999), 43–52 (p. 44) <<https://doi.org/10.24310/CONTRASTESCONTRASTES.V0I0.1502.G1448>>.

7.3. Los caminos del deseo

Hemos visto como los artistas proyectan y construyen sus caminos en el paisaje, aunque los verdaderos caminos del deseo son esos, senderos alternativos, hollados sobre el césped y creados ya sea por el caminar libre de las personas o por una necesidad de atajar al margen de los trazados oficiales. Son trazados cortos, lógicos y adaptados a las necesidades de movilidad de las personas, ya sea andando o en bici. Son gestos, líneas, trazas erosionadas en el suelo que hablan de una voluntad social y a la vez de una resistencia persistente a aquello que a veces se pretende imponer desde la planificación urbana de la ciudad, obviando la improvisación de las personas. Pero también, como nos dice *Marisa Gómez*, son también interpretados;

“..., como indicios de un espacio vivo, constantemente creado y destruido por quienes lo habitan, pueden entenderse como el resultado de un acto poético, performativo. Incluso, interpretados como metáforas existenciales de la voluntad del hombre de elegir su propia ruta y perseverar recorriéndola hasta que se convierte en sendero, pueden convertirse también en rastro visible de un acto político. (...), en un nivel tan simple como desafiar la prohibición de pisar el césped. Pero en relación a la propia metáfora del “Camino de Deseo”, la capacidad de crear territorio, y dejar huella de esa capacidad se convierte para el artista en metáfora optimista del movimiento socio-político que estamos viviendo.”²⁴

A estas alturas ya podemos imaginarnos que los caminos del deseo se pueden configurar tal y como nos apunta Javier Maderuelo²⁵, a partir de dos espacios: *el real y el simbólico*, uno marcado por el devenir del mundo físico y el otro dominado por el deseo performativo; quizás, el deseo de atravesar o marcar el paisaje como hacían R. Long, W. de Maria, D. Oppenheim, R. Smithson, o H. Fulton, o bien el deseo de trazar un camino en el aire a todas luces imposible en el que Philippe Petit une para siempre en la memoria colectiva de la gente -con una cuerda “ilegal”- las dos torres gemelas del World Trade Center de New York o el deseo de Lilly McElroy en el que nos descubre lo potente que puede llegar a ser una simple y humilde marca de pintura en el pavimento para desviar o no nuestros pasos. Aunque lógicamente no es necesario que exista una pintura en el pavimento (fig. 7) o una fotografía con las dos torres gemelas del World Trade Center (fig. 2) para poder hablar propiamente de “experiencia en el paisaje”, ya que, como hemos visto en los artistas del Land Art, “*el paisaje sea más el fruto del recorrido que de una instantánea, más una experiencia que una cosa o una idea.*”²⁶

²⁴ Marisa Gómez, ‘Los Otros Caminos de Santiago’, in *Compostela: Camiños de Desexo*, (Ismael Tera), ed. by Baleiro (Santiago de Compostela, 2011).

²⁵ Javier Maderuelo and Fernando Castro Flórez, *El Jardín Como Arte : Arte y Naturaleza*. Huesca, 1997 : *Actas Del III Curso* (Huesca: Diputación de Huesca, 1997), p. 103.

²⁶ María Luisa. Sobrino Manzanares and Federico. López Silvestre, *Paseantes, Viaxeiros e Paisaxes* (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporanea, 2007), p. 211.

7.4. Los caminos del deseo: arquitectura, ingeniería y paisajismo como recorrido y experiencia en el paisaje

“Un joven arquitecto me ha formulado esta pregunta: -Sueño con espacios maravillosos, espacios que surgen y se desarrollan fluidamente, sin comienzo ni fin, hechos de un material continuo, blanco y oro. ¿Por qué cuando trazo la primera línea sobre el papel, tratando de fijar el sueño, éste resulta desmerecido?

Es una pregunta interesante. He aprendido que una buena pregunta tiene más valor que la más brillante de las respuestas. Esta es una pregunta que se relaciona con lo mensurable y lo inconmensurable”²⁷

Si damos un pequeño salto hacia nuestro espacio social y nos adentramos en el mundo de la Arquitectura y de la Obra Civil, vemos ejemplos que reúnen esta capacidad artística -al menos conceptualmente- de la que venimos hablando. Uno de esos proyectos que aglutina una mirada transversal y participativa desde la interacción entre el mundo de la arquitectura, el paisajismo y el arte es el proyecto para el parque urbano *SUK - Superkilen*, de Copenhague. Proyecto de *BIG - Bjarke Ingels Group* (<http://www.big.dk>), en colaboración con el estudio de paisajismo *Topotek 1* (<http://www.topotek1.de>), y el colectivo *Superflex* (<http://www.superflex.net>). Parque urbano longitudinal situado en el centro de la ciudad y en el corazón del barrio de Nørrebro, un entorno diverso, heterogéneo y socialmente complejo. Se diseña a partir de una hibridación de diferentes objetos procedentes de los países de origen de los habitantes del barrio, configurando así, un espacio donde todos los habitantes tienen un vínculo con sus orígenes, reflejo directo del ambiente de un vecindario cosmopolita, global, y procedente de culturas, etnias y costumbres diferentes.

La idea a partir de la cual se desarrolla el proyecto es la de configurar un espacio urbano y con un lenguaje universal que unifique la diversidad del barrio y donde todos los vecinos se sientan representados e integrados. El parque se organiza a partir de tres zonas bien diferenciadas, tanto funcional, como visualmente: zona roja, gris y verde. También se integran al proyecto carriles ciclistas que refuerza la vitalidad del barrio.

La zona roja se configura como un espacio abierto de actividades deportivas y culturales, como zona al aire libre adjunta al polideportivo Nørrebrohallen. También se sitúan, de forma aleatoria y dispersa, una serie de objetos, que forman una especie de vínculo con sus orígenes y que plasma la diversidad social, reflejo del verdadero ambiente del vecindario local que permite a los usuarios practicar actividades de ocio y deportivas al aire libre.

²⁷ Louis I. Kahn, *Forma y Diseño* (Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, 2003), p. 7.

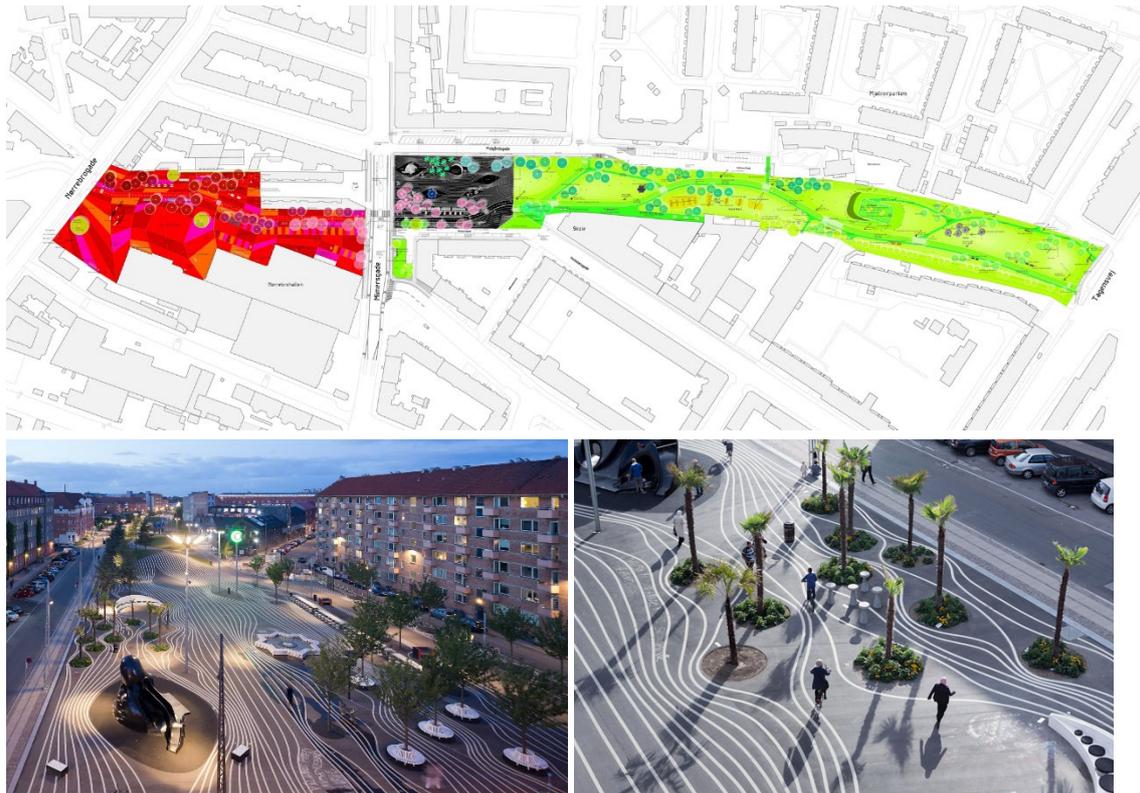


Fig. 7.09a. Bjarke Ingels Group (BIG). Superkilen, Plano de Entorno, 2012. Copenhagen, Dinamarca. <http://www.big.dk/#projects-suk>
 Fig. 7.09b, c. Bjarke Ingels Group (BIG). Superkilen, 2012. Copenhagen, Dinamarca. Fotografía: Iwan Baan.

La zona gris es el núcleo central del Superkilen. Mesas, bancos, fuentes, juegos para niños, etc., configuran una especie de gran sala de estar al aire libre. Las líneas blancas marcadas sobre el pavimento gris desvelan una direccionalidad, una trayectoria del usuario de la plaza, que todas juntas, simulan ondas que se adaptan al contorno de los elementos característicos que aparecen en su recorrido, algo que por otro lado nos recuerda a lo que intentaba provocar Lilly McElroy en “The Square - After Roberto Lopardo”. Pero también estas líneas (Fig. 8b, c), nos recuerdan a la representación de una topografía ante una mota o un peñasco en el terreno o incluso al trazado del discurrir de las aguas de un río al encontrarse con el tajar de un puente.

La gran zona de verde, con sus motas verdes, fue algo muy demandado por los vecinos, conforma una superficie blanda de césped, un espacio natural adecuado que integra actividades más plácidas y pausadas y que junto a los caminos configuran un trayecto placentero, ajeno a las prisas de la ciudad. Es una zona en la cual la disposición de las motas y el diseño sinuoso de los caminos peatonales, se integran perfectamente con las calles aledañas en el discurrir del trayecto. Parece como si las motas de tierra se hubiesen ubicado una vez pisados aquellos trazados marcados por el caminar de las personas, y que suelen aparecer sobre el césped, al margen de la planificación urbana impuesta.

De esta forma, Superkilen se configura como un espacio urbano proyectado por y para los vecinos, que de forma indirecta participan en la toma de decisiones durante el proceso de diseño. La participación se ha convertido en este proyecto en una estrategia hacia una nueva planificación urbana que tiene como objetivo involucrar al ciudadano en el proceso. Algo que como vamos viendo es muy habitual en el arte contemporáneo.

Así el colectivo *Superflex*, ha expandido e integrado este concepto participativo del ciudadano con la intención de explorar posibilidades inesperadas, e impulsar la propiedad y el empoderamiento del usuario en los espacios urbanos de uso común.

7.5. Los trazados del deseo

Quizá nos estemos preguntando cómo hemos llegado hasta aquí. Quizá, gracias al arte, quizá gracias al ingenio del ingeniero, al diseño del arquitecto, a la sensibilidad del paisajista..., sí, pero también como hemos visto en el *Superkilen*, gracias en parte al ciudadano, a su implicación social, a su empoderamiento. Como profesionales que actuamos en el paisaje, la historia, a veces nos da pequeñas pistas que nos hacen reflexionar, que nos llevan por un camino lleno de referencias que a la postre nos recompensará.

Sa Calobra es una agraciada cala bañada por el mediterráneo en un rincón maravilloso y casi solitario de la isla de Mallorca. Prácticamente inaccesible, si no fuera por una carretera serpenteante de doce kilómetros de curvas -en la *serra de tramuntana*-, necesarias para superar un desnivel de unos 800 metros entre Cals Reis y sa Calobra. El ingeniero civil que proyectó y llevó a cabo durante 6 años allá por 1928 la carretera de sa Calobra, fue *Antonio Parietti Coll*, obra que construyó con muy pocos recursos, y que tras su muerte se ha convertido en referencia extraordinaria del buen hacer profesional gracias en parte a su pericia profesional y a su profundo conocimiento de la morfología del terreno y de su paisaje.



Fig. 7.10. Antonio Parietti Coll. Curvas de Sa Calobra, nudo de la corbata. Fotografía de larga exposición. /© Marcos Molina/AGE. Mallorca, España.

Aquí la conjunción entre la dimensión geométrica de su trazado, con sus radios de curvaturas, clotoides, peraltes y pendientes, determinadas por las leyes del móvil, encuentra una conjunción exquisita con la orografía del terreno natural. Parece como si la propia geometría del trazado al adaptarse a lo escarpado del terreno se fuese acomodando sin causar demasiadas “heridas”, que a la postre acabará integrado y enriqueciendo al paisaje. Pero también este camino, este acuerdo con el paisaje marcado por su trazo, por su huella, configura un trayecto que inexorablemente nos conduce con precisión a un lugar, un camino marcado como “objeto” artístico, que además aglutina una percepción experiencial que nos conduce hacia una reflexión introspectiva al estilo de los artistas del Land art.



Fig. 7.11a, b. Christo and Jeanne-Claude. *The Floating Piers*, 2014-16. Lago Iseo, Italy. Photo: Wolfgang Volz © 2016 Christo. <http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers>

Durante dieciséis días -en julio de 2016- se pudo contemplar la obra propuesta por Christo y Jeanne-Claude, *-Lago Iseo, Italia-*. *The Floating Piers* es un camino del deseo, “una envoltura” un poco diferente, una pasarela de 3 kilómetros de longitud y 16 m. de ancho que se extendía a lo largo de las aguas del Lago. 100.000 metros cuadrados de tela de color amarillo envuelven el camino, soportado por un sistema modular de muelle flotante compuesto por 220.000 cubos de polietileno de alta densidad, que ondulan sobre el agua con el movimiento de las olas.

Los visitantes experimentaron y disfrutaron de este nuevo camino trazado sobre el lago entre las localidades de *Sulzano* hasta *Monte Isola* y la Isla de *San Paolo*, que también se perimetró con los muelles.

“The Floating Piers es totalmente gratuito, (...), no hay tickets, ni horarios de apertura, ni reservas o propietarios. Los muelles flotantes son una extensión de la calle y pertenece a todos. Aquellos que experimenten The Floating Piers sentirán como si estuvieran caminando sobre el agua -o quizás sobre el costado de una ballena-, (...). La luz y el agua transformarán la tela de color amarillo brillante a tonos de rojo y dorado a lo largo de los dieciséis días. (...). Las montañas que rodean el lago ofrecen vistas de pájaro que exponen nuevos ángulos y perspectivas cambiantes de la obra”²⁸

²⁸ Texto descriptivo de Christo en su web; <http://christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers?view=info>

The Floating Piers, al igual que las obras de ingeniería, conjuga entorno y actividad humana, donde la propia obra en sí, proyecta una gran incidencia visual (aquí efímera), en el paisaje, a partir de tres características apreciadas en la obra civil cuando actúa en el paisaje. Así, el *camino del deseo* creado provoca una *interrupción* en la continuidad paisajística del lago, *-que lo podríamos equiparar al efecto barrera de las infraestructuras como externalidad-*, aunque al mismo tiempo *integra* los dos núcleos de población con la isla de San Paolo, dejando patente las *características existentes del lugar*, y la *dimensión monumental* del hombre que configura la obra a través de *la implicación* del artista que actúa en una relación personal con la naturaleza configurando así paisaje. Un camino, un nuevo punto de vista, que abre un nuevo espacio a través del lago para los vecinos, donde el trayecto se convierte en una nueva experiencia que nos conduce hacia una reflexión introspectiva para poner de nuevo en valor el paisaje.

7.6. La Reversibilidad como constante en el proceso de diseño

Reversibilidad de la obra es uno de esos conceptos propios y a la vez comunes del lenguaje con que se expresa toda la obra artístico-paisajística de Christo y Jeanne-Claude, y que en *The Floating Piers*, también está presente, ya que una vez finalizada la intervención y después de 16 días abierta al público, todos los “caminos del deseo” trazados sobre las aguas del lago Iseo (a partir de los elementos y componentes que conformaron y configuraron la obra), fueron retirados y reciclados industrialmente. De esta manera el arte en el paisaje incorpora una cualidad previa al diseño; *la reversibilidad* de sus intervenciones efímeras como elemento de sostenibilidad y de apreciación del paisaje, si bien hay que señalar que la ingeniería y la arquitectura tampoco son ajenos a estos procesos. Así, estas intervenciones desde la reversibilidad, *-nos recuerdan R. Mehrotra y F. Vera-*, aglutinan una respuesta *no permanente* como solución a una intervención *no permanente*.

Esta huella casi efímera del “*visto y no visto*”, en el proceso de montaje, permanencia, y desaparición de una gran intervención en la memoria del espectador se produce gracias al despliegue propio de los procesos infraestructurales de la ingeniería civil, que también están presentes en la arquitectura y que en muchas ocasiones como en el impresionante y a la vez impactante caso del *Kumbh Mela*, van unidos de la mano.

Una ciudad que nace y desaparece en “*un abrir y cerrar de ojos*”. Durante 55 días la mega-ciudad nace, cobra vida y desaparece, cada periodo de 12 años, y en la que se necesitan 1936 ha de terreno (dividido en 14 sectores), 156 km de carreteras, 18 puentes (construidos casi manualmente a base de pontones, vigas metálicas, entablillados de madera y acabado de chapas metálicas), 550 km de tuberías, 770 km de cableado eléctrico, 35.000 baños públicos, 22 hospitales, 30 comisarías, 30.000 policías, 30 estaciones de bomberos, y 3700 km de orillas de río para el baño. Todo ello con el objetivo de albergar 7 millones de peregrinos en un día normal, 30 millones el día punta del baño sagrado (Mauri Amavasya Snan) con una densidad poblacional punta de 1,55

hab./m², para hacer un total de 120 millones de peregrinos durante todo el periodo del Kumbh Mela.²⁹

Una ciudad pensada y configurada a partir de la idea de nomadismo como condición global de la nueva ciudad, donde nada es perdurable en el tiempo y donde es necesario hablar de unos condicionantes previos de sostenibilidad y de reciclaje proyectual basado en la temporalidad y la flexibilidad que conforman la *reversibilidad* asumida como estrategia fundamental del planeamiento de la ciudad efímera como condición *sine qua non* en el proyecto infraestructural y organizativo de la ciudad efímera del Kumbh Mela. Así la ciudad “no sólo que se construye en un período corto de tiempo (3 meses), sino que también posee la cualidad de ser desmontado con la misma rapidez con la que fue construido.”³⁰

“La infraestructura no es ya una respuesta más o menos retrasada a una necesidad más o menos urgente, sino un arma estratégica, una predicción”³¹

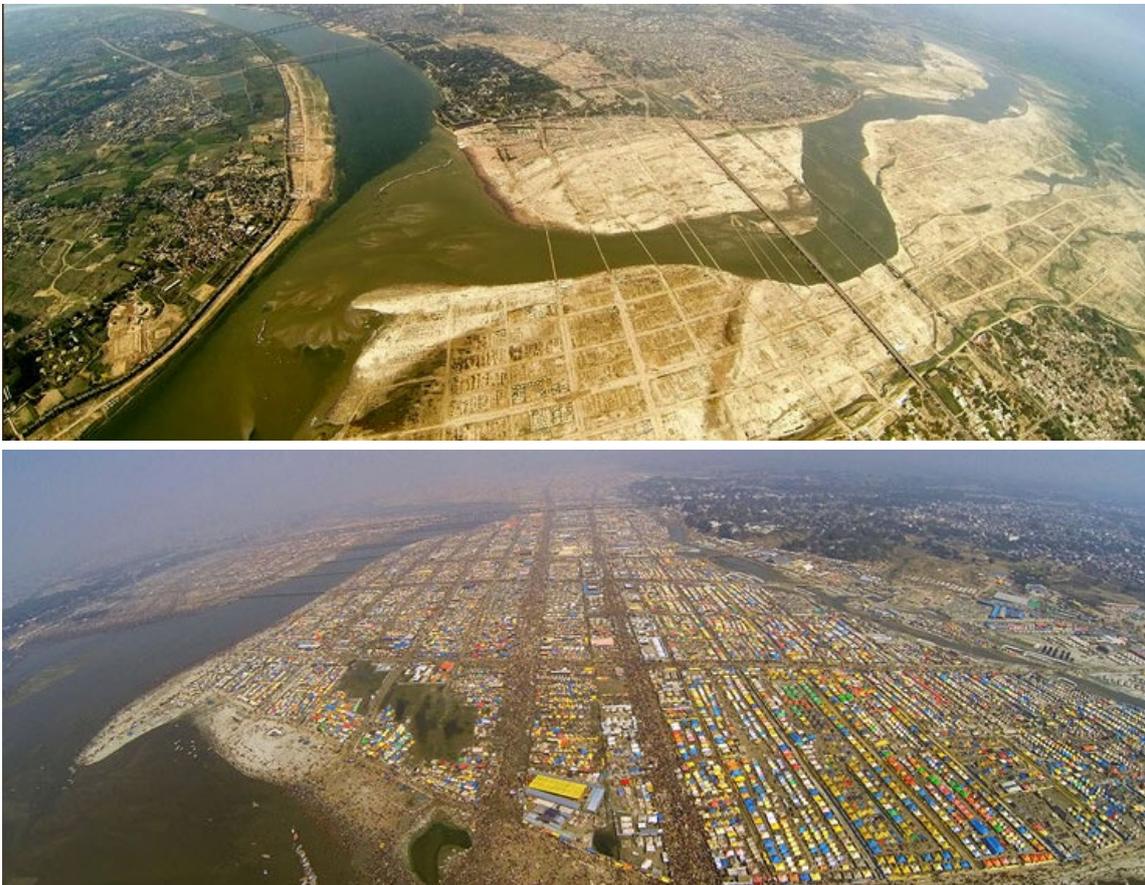


Fig. 7.12a, b. Ciudad efímera del Kumbh Mela. Se puede apreciar el sistema organizativo infraestructural y de planeamiento, en terrenos ganados al río (e inundables en la época del monzón), en la confluencia de los ríos Ganges, Yamuna y el río Saraswati, durante el Kumbh Mela, en Allahabad, India. 2013. Fuente: <http://kumbhmelaallahabad.gov.in/english/index.html>

²⁹ Datos extraídos de la web oficial de la organización del Kumbh Mela;

<http://kumbhmelaallahabad.gov.in/english/index.html>

³⁰ Rahul Mehrotra and Felipe Vera, ‘Reversibility; Desmontando La Mega-Ciudad Efímera Más Grande Del Mundo.’, *ARQ (Santiago)*, 90 (2015), 14–25 (p. 18) <<https://doi.org/0716-0852>>.

³¹ Rem. Koolhaas, *La Ciudad Genérica*, 1a. ed., 6 (Barcelona: Gustavo Gili, 2006).

Tres meses antes de la peregrinación más grande del mundo, el río disminuye paulatinamente su caudal, se retira dibujando y configurando un nuevo trazado y a la vez, renunciando a un terreno baldío propicio para el asentamiento de la nueva ciudad. Es entonces cuando se empiezan a desplegar sus infraestructuras. Se comienzan a ejecutar el trazado de las principales arterias de comunicación, y en tan solo unas semanas se despliega una infraestructura liviana, modulable, temporal y reversible que será la base para replicar y emular a cualquier ciudad real durante un periodo corto de tiempo. De esta manera, sus puentes y trazados principales, se configuran aquí como los *“camino del deseo”* del peregrino, que culminan con el baño sagrado en el Ganges, y configuran un tejido a base de sistemas flexibles, temporales, y removibles donde la huella dejada en la *“piel de la tierra”* de esta mega-ciudad, quedará difuminada y borrada unas cuantas semanas después del evento, cuando el río Ganges, y las lluvias del monzón reclamen nuevamente lo que le pertenece.

Así que ya no sólo importa cómo se construye de forma ágil, precisa y flexible, si no que ha de poseer la cualidad de ser desmontado con la misma celeridad, integrando la reutilización de los materiales, como elemento de vital importancia para la sostenibilidad de intervenciones cíclicas en el tiempo, asumiendo el despliegue y el repliegue como estrategia de fondo en *“procesos urbanos temporales que no aspiran a ser permanentes”*, como *“solución no permanente para un problema no permanente.”*³²



Fig. 7.13. Manish Swarup. Bridge Crossings. Celebración del Kumbh Mela, India. Photo: Manish Swarup. domingo 10 de febrero de 2013. Creyentes de la religión indú cruzan los puentes después de bañarse en la confluencia de los ríos Ganges, Yamuna y el río Saraswati, durante el Kumbh Mela, en Allahabad, India.

Fuente; <https://www.theglobeandmail.com/multimedia/camera-club/in-photos/best-pictures-from-february-10/article8434207/#c-image-4>

“Los caminos y puentes de pontones son desarmados sector por sector y llevados a tres grandes lugares de acopio (...). Los puentes son despiezados en partes, primero las barandillas, luego las placas, y finalmente las vigas y los pontones. Una vez que todo el material se ha despiezado, el gobierno estatal decide dónde

³² Ibid., Mehrotra and Vera, p. 19.

*repartirán los puentes y caminos. Esto depende de las necesidades de cada distrito (...). Una vez tomadas estas decisiones, la infraestructura es distribuida y reconstruida en diversos emplazamientos dentro de Uttar Pradesh.*³³

El éxito de la mega-ciudad Kumbh Mela, radica tal y como nos comenta R. Mehrotra y F. Vera, en *tácticas simples y low-tech* que nos remiten a estrategias mínimas de construcción que aportan gran flexibilidad y pueden ser aplicables y ajustables a diferentes contextos, y posteriormente ser reutilizables en otras construcciones. Así, toda esta mega-ciudad se despliega a partir de una estrategia previa e innata de desmontaje como parte indisoluble del diseño urbano e infraestructural que desarrolla.

*“Desde lejos, era imposible adivinar que la ciudad era efímera; una proeza de la planificación, ingeniería, y construcción, armada en un par de meses y desmontada con igual rapidez. Nos paramos allí, observando en silencio, pensando en cómo mapear y entender de mejor manera esta ciudad efímera, totalmente enfocados en sus carpas, calles, e infraestructura.”*³⁴

Sin embargo, la reflexión a la que nos conduce la mega-ciudad efímera del *Kumbh Mela*, nos lleva al igual que ocurre en el arte que despliega Christo y Jeanne-Claude en sus intervenciones al concepto de *reversibilidad* de sus intervenciones, asumiendo diversas temporalidades en el proceso de diseño e incorporando el cambio como dimensión activa y espacial, de esta manera tanto la ciudad del *Kumbh Mela*, como la intervención *The Floating Piers*, atraviesan un constante proceso de reformulación, cambiando su geografía y su forma de percibirla, conectando la experiencia con el entorno y los lugares generados a través de estas estructuras efímeras adjetivando al paisaje con una nueva dimensión que nos ayuda a percibirlo y valorarlo de forma nunca antes vista.

7.7. ¿Y qué pasaría si The Floating Piers no fuera una obra efímera?

La idea de una “temporalidad permanente”, la introduce el equipo de ZUS Architects, en el proyecto para *el Luchtsingel*, un proyecto urbano conceptualmente muy próximo a *The Floating Piers*, que consigue conectar a través de un puente peatonal de 400 m., tres distritos del centro de la ciudad de Rotterdam separados desde hacía décadas por varias infraestructuras viarias y de ferrocarril. Salvando así mediante esta pasarela, el *efecto barrera*, como externalidad de las infraestructuras existentes.

El proyecto para el Luchtsingel conecta diversas zonas del corazón de la ciudad con edificios terciarios abandonados por el bloqueo provocado por las infraestructuras, restituyendo a la zona un nuevo dinamismo dotado de nuevos espacios públicos, áreas verdes, huertos, un edificio incubadora para el desarrollo de pequeñas empresas, y espacios para actividades sociales, todos ellos conectados a través de una pasarela amarilla.

³³ Ibid., Mehrotra and Vera, p. 22.

³⁴ Ibid., Mehrotra and Vera, p. 24.



Fig. 7.12a, b. ZUS Architects. El Luchtsingel. Rotterdam, Países Bajos. Photo: © Ossip van Duivenbode
Vista aérea superior del Luchtsingel sobrepasando las vías del tren y de la rotonda sobre el parque Pombenburg
http://www.zus.cc/work/urban_politics/155_Luchtsingel.php?1=n

El Luchtsingel introduce una nueva forma de hacer ciudad a partir de la financiación colectiva. El puente peatonal, configurado como camino del deseo, es la pieza clave del proyecto y asegura la sinergia entre las distintas áreas antes completamente desconectadas. Esta conexión mejora el acceso de los peatones y es de gran potencia dentro del tejido urbano de Rotterdam, consiguiendo que los espacios vuelvan a tener vida, atravesando y unificando todas las zonas, gracias a la acción social.

Aunque las obras de ingeniería y de arquitectura, conjugan aspectos económicos, técnicos y funcionales, es evidente que no son incompatibles con aspectos más compositivos, conceptuales, estéticos y de belleza que configuran el mundo de las artes. Me refiero a aspectos artísticos que he analizado previamente y vinculados a los artistas del Land Art, pero también a los ingenieros, arquitectos y paisajistas, que utilizan en sus proyectos un lenguaje muy ligado a la integración, interrupción y la implicación en el paisaje y que parte de la aprehensión del territorio a través de una forma de mirar y sentir para poner en valor esa fascinación por explorar la tierra para comprenderla y así conjugar acuerdos con ella.

“La expresión de las obras lineales, su apreciación estética, aparece al mirar de otra manera porque es evidente que muchos ingenieros que han hablado y hablan de la estética de la ingeniería civil lo hacen porque han aprendido a mirar, a saber ver, a percatarse de lo hermosa que es o puede ser una obra.

Los primeros ingenieros o viajeros que empezaron a considerar una carretera inscrita en determinado paisaje como una obra de arte lo hicieron cuando quedaron impresionados, al mirar la obra, no sólo por su magnitud y contundencia si no por su belleza, y empezaron a ver que una obra era bella y otra menos, sin aclarar ni aclararse que hacía que una fuese bella y la otra no.”³⁵

“Una carretera no deja de plasmar su huella en el territorio que atraviesa, que hiende, tal como sucede en ocasiones con la obra de “land art”, pero la carretera puede aproximarse en su concepción a aquellos criterios que utiliza aquel arte territorial. Para ello, además de tender a la intervención mínima (reducir) que

³⁵ Javier Manterola, *La Obra de Ingeniería Como Obra de Arte*, ed. by Laetoli S.L., 1st edn (Barcelona, 2010), p. 13.

cumpla los objetivos del proyecto (razón de utilidad), deberá tener en cuenta criterios de paisaje, ecológicos de reciclaje, y de aprovechamiento de lo ya construido (reutilizar). Si además el proyectista está formado en aquellos criterios estéticos, podrá conseguir una obra además de útil bella.

Hoy es posible conciliar ambos paradigmas, que deben serlo de toda obra pública, utilidad y belleza. Es entonces cuando la obra de ingeniería se aproxima a la obra artística, y ella misma podría ser considerada como obra de arte.”³⁶

A los arquitectos nos gusta dibujar y proyectar este tipo de caminos. Tanto Le Corbusier, como Oscar Niemeyer, así lo dejaron marcado en sus bocetos antes de que incluso el edificio tomara forma. Claros ejemplos de ello fueron *el Millowners Association Building (1954)*, *Carpenter Center for Visual Arts (1963)*, o *el National Congress of Brazil (1960)*. Estos edificios planteaban una solución urbana y a la vez arquitectónica, dando una respuesta de continuidad y unión entre edificio y ciudad, entre arquitectura y entorno urbano, entre el espacio interior y su exterior.

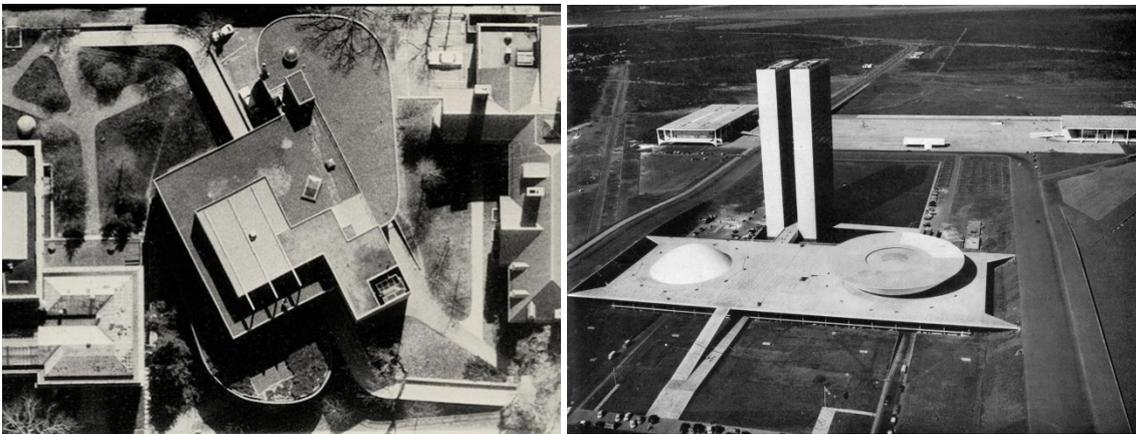


Fig. 7.13a. Le Corbusier. Carpenter Center for Visual Arts de la Graduate School. 1963. Cambridge, Massachusetts, EEUU.

Fig. 7.13b. Oscar Niemeyer. National Congress. 1960. Brasilia, Brazil.

Así, rampas, escaleras, cuerpos en voladizo, salientes, entrantes, plantas libres y fachadas rasgadas, brise-soleil, etc., son elementos de integración que configuran los recorridos. Todo pensado para que los usuarios de nuestros edificios, -las personas- se muevan y recorran los espacios creados casi como si fueran por railes invisibles como “automóviles” por una autopista. Aunque la realidad es bien distinta. Insistimos en nuestra estrategia y nos aferramos a ella para marcar el camino, configurando aceras y empedrando los recorridos, pensando que la aleatoriedad en el movimiento no existe.

Uno de esos ejemplos referentes de esta arquitectura, guiado por los caminos del deseo del ingeniero en un intento de hibridación de la ingeniería y la arquitectura, es la fábrica del Lingotto de la Fiat en Turín.

Giovanni Agnelli, director de la FIAT, encargó en 1915 al arquitecto Giacomo Mattè-Trucco y al ingeniero Ugo Gobbato, el proyecto para la nueva fábrica de automóviles de

³⁶ Eduardo Toba Blanco, ‘Arte y Obra Pública: Consideraciones Estéticas Para Su Correcta Implantación’, *O.P. Ingeniería y Territorio*, 2002, 26–35 (p. 32). También citado en; Modest. Batlle Girona, *Diseño y Funcionalidad Visual En La Obra Pública* (Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2005), p. 66.

la Fiat en el distrito que posteriormente adoptará como nombre debido a su forma y dimensión; “el Lingotto”, a las afueras de Turín. El edificio debía contar con tres programas diferentes; por un lado, con la producción industrial de automóviles, por otro, las oficinas, salas de reuniones, etc., y por último debería incorporar un circuito de pruebas para los coches que salían de la cadena de montaje.

La solución final ideada por su arquitecto e ingeniero fue realmente asombrosa y un tanto radical. Colocaron el circuito en la azotea como punto de culminación funcional y simbólica, lo cual suponía invertir todo el proceso de producción y fabricación. Los componentes y materiales se introducían por la planta baja pasando por las diferentes cadenas de montaje a medida que ascendían, para acabar en el circuito de pruebas situado como culmen del proceso en la cubierta. Habían invertido el proceso tradicional de fabricación, ahora sería de abajo a arriba. Algo que a la postre la convertiría de la mano de Le Corbusier, en un icono de la nueva arquitectura moderna, y que más tarde para Reyner Banham supuso “el edificio más cercano al futurismo que jamás se haya construido”³⁷



Fig. 7.14. Giacomo Mattè-Trucco y Ugo Gobbato. Fabrica de la FIAT, Lingotto. 1914-1926. Turín. Italia. (Archivo histórico FIAT.)

Le Corbusier cita la fábrica de la Fiat en su libro *Vers une architecture*³⁸ de 1923 (en su visión sobre la estética del ingeniero). Nos la describe como una nueva revolución en los procesos de fabricación industrial, un símbolo de la organización del trabajo, de la evolución tecnológica, que satisface unas necesidades de requerimientos funcionales, pero también símbolo de la nueva arquitectura. Le Corbusier nos describe el edificio de la Fiat como *un edificio construido debajo de un circuito*. Una apreciación importante que nos lleva a pensar que el circuito, el camino aquí proyectado, con sus características

³⁷ Reyner. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: Architectura Press, 1960), p. 193.

³⁸ Le Corbusier, *Vers Une Architecture*, 1a. (Paris: Les éditions G. Crès, 1923).

intrínsecas de velocidad, peralte, radios de giro, etc., no solo configura un trayecto, sino que *“define con precisión la forma y las dimensiones del edificio que está debajo. Incluso la manera de acceder a la cubierta, mediante una rampa helicoidal interior, se define por la existencia de ese circuito de carreras que gira y gira por tiempo infinito a treinta metros de altura.”*³⁹

En la actualidad la vieja fábrica sigue siendo la sede de la Fiat, aunque después de una renovación en profundidad realizada por Renzo Piano (1983-2002), el edificio, es transformado en una instalación de usos múltiples, (sala de conferencia, museo privado, sala de conciertos, espacio expositivo, cine, espacios universitarios, centro comercial, hotel, helipuerto y una cúpula esférica en la azotea -a modo de ovni-, como sala de conferencias para los directivos de la compañía). Parece como si hubiera una nueva actitud reflexiva frente a nuestra histórica y obsoleta infraestructura industrial que estuviera preocupada por modernizar y poner al día estos “vestigios” con el fin de poner en valor su aura pretérita y recuperar el simbolismo como parte de nuestra cultura infraestructural histórica pero también del nuevo *“estilo global”*.

³⁹ Pedro Torrijos, ‘De La Voyager 1 a Bron/Broen. Cuatro Caminos Que Llevan a Ninguna Parte’, *Jot Down*, 2013 <<http://www.jotdown.es/2013/10/de-la-voyager-1-a-bronbroen-cuatro-caminos-que-llevan-a-ninguna-parte/>>.

7.8. Arquitectura e ingeniería civil: recorrido, experiencia y lugar, la cuarta dimensión.

Así, el camino propuesto en el Lingotto (el circuito proyectado en la cubierta del edificio, pero también la carretera de Sa Calobra), es sinónimo de velocidad, define una forma, un volumen, una dimensión, a partir de un trazado geométrico puramente funcional. Aunque, no solo es eso, sino que la intersección de la obra proyectada como un camino secuencial inspirado por su entorno o su forma, nos muestra una dimensión más del *Lingotto* o de *Sa Calobra*, que va un paso más allá, añade una nueva dimensión a lo percibido en el trayecto, a través de una cierta reflexión introspectiva y experiencial, para acabar entendiendo el espacio recorrido en el camino como un todo. Jorge Luís Borges la definió allá por 1934 cuando escribió sobre la cuarta dimensión considerándola como *“un hecho innegable. Rehusar la cuarta dimensión es limitar el mundo; afirmarla es enriquecerlo”*⁴⁰, aunque quizá no la experimentaría en su narrativa hasta años más tarde,...

Sigfried Giedion publica en 1938 su libro *“Space, time and architecture”*, en el que plantea la relación espacio-tiempo, deslizando el concepto de la cuarta dimensión en la arquitectura, donde utiliza la torre Eiffel como ejemplo para apuntalar su idea;

*“Con el fin de captar la verdadera naturaleza del espacio, el observador debe proyectarse a sí mismo a través de él. Las escaleras de los niveles superiores de la torre Eiffel se cuentan como una de las primeras expresiones arquitectónicas de la interpretación continua de los espacios exterior e interior.”*⁴¹

De esta manera, la escalera de caracol que permitía alcanzar su plataforma más elevada, configuraba a cada paso, una percepción diferente del observador sobre la ciudad, llevándonos de esta manera *“a una ampliación consciente de nuestras maneras de percibir el espacio”*⁴². Aunque bien es cierto que a falta de otros ejemplos en la arquitectura, recurrió a la pintura para explicarnos cómo el Cubismo intentaba plasmar en el lienzo una multiplicidad de puntos de vista alrededor del objeto, para captar su constitución interna, buscando con ello *“ampliar la escala de la sensibilidad”*⁴³, rompiendo así la perspectiva Renacentista e incorporando un nuevo elemento, el tiempo.

Le Corbusier consideró el tema, y en 1946 escribe *“L’Espace Indicible”*, un artículo publicado en la revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*⁴⁴, donde a partir de la práctica de las tres artes -arquitectura, pintura y escultura- observa el fenómeno;

⁴⁰ Jorge Luis Borges, *Textos Recobrados (1931-1955)*, 1a edn (Barcelona: Debolsillo, 2011), p. 95.

⁴¹ S. (Sigfried) Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura : Origen y Desarrollo de Una Nueva Tradición*, Edición d (Barcelona: Reverté, 2009), p. 433.

⁴² Ibid. Giedion, p. 433.

⁴³ Ibid. Giedion, pp. 433–34.

⁴⁴ Le Corbusier, ‘L’ESPACE INDICIBLE’, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 1946, 9–17 (pp. 9–17).

“La cuarta dimensión parece ser un momento de evasión ilimitada, producida por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos empleados y desencadenada por ellos.”

Donde nos explica que en cada obra germina;

(...), una victoria de la proporción en todas las cosas, tanto en los aspectos físicos de la obra como en la eficiencia de las intenciones, (...), un verdadero mundo que revela su significado a quien tiene derecho, es decir, a quien lo merece.

Se abre entonces una profundidad sin límites que borra los muros, expulsa las presencias contingentes y realiza el milagro del espacio inefable.

Ignoro el milagro de la fe, pero vivo a menudo el del espacio inefable, cúspide de la emoción plástica.

(...) síntesis entre arquitectura , pintura y escultura.”⁴⁵(Le Corbusier, 1946, p. 10)

Le Corbusier había intuido y vivido la cuarta dimensión en su obra. En 1923, la Ville La Roche introdujo la noción del “paseo arquitectónico” -*promenade architecturale*-, que encontrará su madurez formal en la Ville Savoye (1929). A partir de aquí, los espacios expositivos diseñados por Le Corbusier también desarrollarán esta idea, y marcarán una evolución en su arquetipo original para el *Mundaneum* de Ginebra, donde propone una especie de zigurat de planta cuadrada, que iba desarrollándose y creciendo en espiral, manteniendo con sus rampas una circulación continua, y a la vez una configuración flexible del espacio expositivo. La propuesta no llegó a construirse, pero marcó una idea que evolucionó en proyectos posteriores hasta llegar a *Museo de Crecimiento Ilimitado* (*Musée à croissance illimitée*, 1939), donde la flexibilidad de los espacios, su iluminación y su sistema de recorridos configurados en una espiral rectilínea, alcanzarían su madurez. Donde la planta genera la forma, y donde la arquitectura es su percepción a través del recorrido, entendiéndola como una “*experiencia plástica*” integradora de las artes.⁴⁶

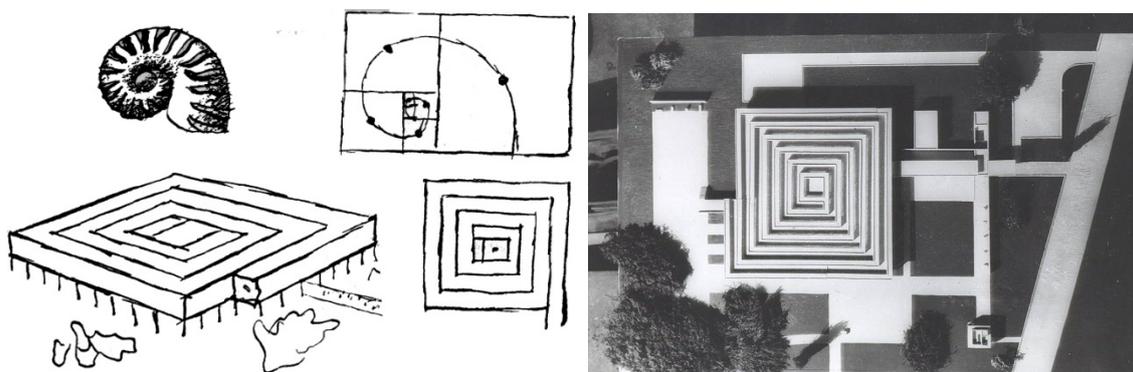


Fig. 7.15. Le Corbusier. El Museo de Crecimiento Ilimitado (1939). Sans lieu, París, Francia. Foto; Lucien Hervé © FLC/DAGP. <http://www.fondationlecorbusier.fr>

⁴⁵ Ibid. Le Corbusier, ‘L’ESPACE INDICIBLE’, p. 10.

⁴⁶ José Manuel Falcón Meraz, ‘El Zigurat y La Espiral. Caminos Cruzados En La Configuración Del Museo Moderno’, *Revista de EGA.*, 22.31 (2017), 44–53 (pp. 45–46) <<https://doi.org/10.4995/ega.2017.8863>>.



Fig. 7.16. Le Corbusier. Villa Savoye. 1928-31. Poissy, París, Francia. Foto; ©Rene Burri, 1959

Años después todo este trabajo conceptual se plasmaría en varios proyectos, aunque quizá sea el *Museo Nacional de Arte Occidental en Tokio (1959)* el que más se acerca a la idea original, donde sus cinco puntos: el edificio sobre pilotes, la planta libre, la fachada libre, la ventana rasgada y la terraza-jardín en la cubierta, colaboran en la búsqueda de una espacialidad secuencial, continua y fluida, que encuentra en la rampa el trayecto idóneo para considerar lo plástico como la exaltación de una nueva experiencia estética. Así, el edificio, a partir de la fluidez de los espacios, invitaba a ser transitado y de esta manera, ese camino recorrido podría percibirse y comprenderse en su totalidad. De alguna manera, Bruno Zevi ya conocía el trabajo de Le Corbusier cuando en 1948 cuando escribió;

"Hay, por tanto, otro elemento, además de las tres dimensiones, y es precisamente el desplazamiento sucesivo del ángulo visual. Así fue bautizado el tiempo como la "cuarta dimensión". (...) La cuarta dimensión pareció responder de modo exhaustivo a la cuestión de las dimensiones en la arquitectura. (...), -se pensó-, existe el mismo elemento "tiempo" o, mejor dicho, este elemento es indispensable para la actividad edilicia. (...)

*(...), toda obra de arquitectura, para ser comprendida y vivida, requiere el tiempo de nuestro recorrido la cuarta dimensión."*⁴⁷

Pero la propuesta para el Museo de Crecimiento Ilimitado de Le Corbusier, también puede tener una lectura vinculada a la narrativa Borgeana tal y como nos propone

⁴⁷ Bruno. Zevi, *Saber Ver La Arquitectura : Ensayo Sobre La Interpretación Espacial de La Arquitectura* (Barcelona: Ed. Apóstrofe, 1998), p. 24,25.

Cristina Grau, la cual nos invita a transitar por un camino obligatorio y único, configurado a partir de la adición de elementos rectilíneos que construyen la espiral *Corbusiana*. Un “funcionalismo llevado al límite, que obliga a recorrer todo el espacio, que imposibilita la vuelta atrás, (...)”, permite imaginarlo recubriendo toda la superficie de la tierra y a nosotros, como visitantes-habitantes del museo, errando sin fin por la espiral.” Así, la idea del laberinto rectilíneo creciente, desemboca en una experiencia arquitectónica que C. Grau vincula con la que se desprende de la lectura del cuento “*Parábola del Palacio*”⁴⁸ de J. L. Borges, donde la “sensación de estar inmerso en un laberinto sin perspectivas, va creciendo a medida que lo recorremos”⁴⁹.

*“Aquel día, el Emperador Amarillo mostró su palacio al poeta. Fueron dejando atrás, en largo desfile, las primeras terrazas occidentales que, como gradas de un casi inabarcable anfiteatro, declinan hacia un paraíso o jardín cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto. Alegrementemente se perdieron en él...”*⁵⁰

De esta manera el poeta se sumerge en el recorrido del laberinto para describirlo de forma minuciosa, insistiendo en cada detalle y describiendo lo “infinito, lo caótico y lo incomprendible a través de una representación aprehensible por el hombre, no en la enumeración de cada una de sus partes, sino en la síntesis.”⁵¹

Frank Lloyd Wright nunca se dejó influir por los encantos del movimiento moderno europeo que tenían en Le Corbusier su adalid más acérrimo. Aunque es cuanto menos curioso, ver como en su última obra, -la cual nunca llegó a ver terminada-, para el museo Solomon R. Guggenheim de New York (1959), lleva esa misma idea del *camino experiencial* de Le Corbusier hasta sus últimas consecuencias. Spiro Kostoff historiador y crítico de arquitectura lo califica así;

*“El gran acto final de Wright, el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York es un regalo de pura arquitectura -o más bien de escultura-. Es un helicoide espacial continuo, una rampa circular que se expande mientras se enrolla vertiginosamente en torno a un pozo de espacio sin obstrucción, coronado por una cúpula plana acristalada. Una construcción sin costuras, el edificio evocado por Wright como “la onda continua”.*⁵²

La idea principal de Wright era configurar un camino, una rampa helicoidal que articulase y permitiese una contemplación continua del museo y de las obras de arte expuestas. F. Ll. Wright proyecta una rampa que permite una continuidad espacial y expositiva en torno a un atrio central iluminado cenitalmente por una cúpula acristalada. Además, al igual que en Lingotto, la forma exterior del edificio responde al

⁴⁸ Jorge Luís Borges, *El Hacedor*, 1a. (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960).

⁴⁹ Cristina. Grau, *Borges y La Arquitectura*, 1a ed. (Madrid: Cátedra, 1989), p. 115.

⁵⁰ Op. Cit. Jorge Luís Borges. *El hacedor*, 1960. “*Parábola del Palacio*”

⁵¹ Op. Cit. Grau, p. 112.

⁵² Spiro. Kostof, *A History of Architecture : Settings and Rituals*, International 2. ed. (New York: Oxford University Press, 2010), p. 740.

recorrido y al trazado interior que se tiene que hacer del edificio para llegarlo a comprender y experimentar, traduciendo la forma de la rampa interior, al volumen exterior.



Fig. 7.17a, b. Frank Lloyd Wright. Guggenheim Museum / 1071 Fifth Avenue, New York City. EEUU. 1943-1959. Foto exterior y atrio Central.

Así, Le Corbusier y Wright desarrollaron una investigación tipológica que aporta un nuevo enfoque centrado en el camino y en la rampa como generadoras de un trazado secuencial, cuyo recorrido ofrece una experiencia plástica del espacio proyectado en conjunción con el espacio expositivo formando un todo único, donde la *“clave de la emoción estética es una función espacial”*⁵³, aprehensible y experiencial que se construye a partir de una sucesión continua de percepciones.

Ha habido otros ejemplos de arquitecturas similares que buscan en su *“promenade architecturale”* la idea camino sobre la que pivota el edificio, como es el caso de Lina Bo Bardi, para el edificio del complejo deportivo en el Centro Cultural SESC de Pompéia (1977). Dos bloques conectados por pasarelas *-a modo de “puentes”-*, que alojan diferentes usos: una piscina, salas de danza, gimnasia y cuatro pistas polideportivas superpuestas en diferentes niveles.

Su arquitectura de volúmenes y espacios sintéticos comunicados por “puentes” es de una gran carga plástica y simbólica. La edificación se resuelve en dos cuerpos comunicados mediante pasarelas que se van entrecruzando a diferente nivel. La potencia y la expresividad del camino como nexo de unión entre los dos volúmenes, la áspera textura del hormigón como definición estructural y acabado, unido a la rigidez, peso y masa como conceptos plásticos, hacen del conjunto una experiencia espacial y que a la vez configura aspectos de un nuevo brutalismo.

⁵³ Op. Cit. Le Corbusier, ‘L’ESPACE INDICIBLE’, p. 7.



Fig. 7.18a. Lina Bo Bardi. Centro Cultural SESC de Pompéia, São Paulo (Brasil). 1977. ©Foto; Maxine Brown Stephano

Fig. 7.18b. Lina Bo Bardi. Centro Cultural SESC de Pompéia, São Paulo (Brasil). 1977. © Foto; Pedro Kok

Sus edificios tienen una vocación pública, proyectos para equipamientos y servicios públicos de colectivos reflejan una intencionalidad por mejorar las condiciones de vida sociales de la ciudad de São Paulo. Podemos decir que Lina Bo Bardi concibe una arquitectura funcional y a la vez social, sin aditivos, sin capas, sin adornos, donde en las circulaciones propuestas, prevalece lo útil como nexos formales entre volúmenes, sobre lo puramente estético, que pasa a un segundo plano en favor de su uso. Así, su arquitectura toma una dimensión urbana, social y humana, donde el camino del deseo plasmado en sus pasarelas son el nexo entre el hombre y su vida cotidiana.

La Fundación *Iberê Camargo* es la primera obra en Brasil del arquitecto portugués Álvaro Siza. A primera vista, un edificio que parece abrazarse a sí mismo, debido principalmente a que parte de las circulaciones son rampas exteriores configuradas como “brazos” que se separan del cuerpo principal, operación que se refleja en la fachada norte del edificio. Aunque si lo observamos con detenimiento, parece tener ciertas reminiscencias en cuanto a las circulaciones, rampas y configuración del volumen-forma con las obras previas expuestas aquí de Lina Bo Bardi para el Centro Cultural SESC - Pompéia, de São Paulo y el museo Solomon R. Guggenheim de New York de F. Ll. Wright. Cuando a A. Siza se le pregunta por las referencias de esta obra con ciertas arquitecturas de O. Niemeyer, Lina Bo Bardi, y Mendes da Rocha lo argumenta así:

“Indudablemente existe una memoria en el proyecto que registra todos estos recuerdos. Cuando hice los brazos volados en ángulo con unas pequeñas ventanas alrededor del edificio, para algunos se trataba de una referencia directa al complejo deportivo de la Fábrica de Pompéia de Lina Bo Bardi, pero realmente no pensé en ellos cuando trabajaba. Es posible que la referencia exista, pero no de una manera deliberada. Creo que mucho de lo que hacemos se debe a lo que hemos visto antes, aunque no tengamos conciencia de ello.”⁵⁴

Como apunte, simplemente decir, que no es algo nuevo y que años por poner un ejemplo, ya utilizaba *Alejandro de la Sota* cuando intentaba trasladar e integrar, en la

⁵⁴ Álvaro Siza and others, *Alvaro Siza, 2001-2008 : El Sentido de Las Cosas = the Meaning of Things* (Madrid: El Croquis Editorial, 2008), p. 50.

idea y desarrollo de sus proyectos, influencias intelectuales y culturales e incluso referencias artísticas que de algún modo y a través de la memoria transformaba en experiencias y recuerdos, que posteriormente le servían y le movían a la reflexión como instrumento de evocación e ideación proyectual. Para A. de la Sota;

“La arquitectura es una búsqueda constante. Uno tiene en el subconsciente referencias íntimas, recuerdos, sensaciones inseparables del pensamiento cuando aborda la idea de proyecto. La inspiración está en todo, en la vida, en la poesía, en las espigas del campo, en la forma en que se mueven las olas, (...).

Es importante mantener una actitud despierta, sensible, para poder descubrirlas.

No existe contradicción entre preocupación técnica y pervivencia de sensaciones o sentimientos. Todo está en nuestro interior y en él debe permanecer, hasta sentir en la cabeza y el corazón el problema resuelto”⁵⁵

Así, su creatividad parte de sus reflexiones y de su mundo interior, en el que se mezclan; sensaciones, sentimientos experiencias e intuiciones, como algo capaz de evocar ideas en su pensamiento que va moldeando a través de sus dibujos hasta llevarlo a una realidad constructiva y proyectual.

Las referencias quizá más figurativas, se pueden ver tanto en la fuerza expresiva de los “brazos” de la fundación, como en las pequeñas ventanas recortadas en los muros. Aunque detrás de todo esto subyace la idea de F. Ll. Wright para el Guggenheim de New York, donde la idea de configurar un “camino” a través de una rampa que articule y permita una continuidad espacial del museo y de las obras de arte. Aquí en la Fundación *Iberê Camargo* esta idea, se retuerce, se enrosca y a la vez se dobla en un alarde de complejidad en el que combina en sus recorridos, rampas exteriores e interiores y donde en ese “camino del deseo”, en ese deambular, van apareciendo los espacios expositivos como parte del movimiento que vincula las obras expuestas con el paisaje.

“El recorrido es muy complejo y determina la configuración final del museo a partir de la relación entre el paisaje exterior y los espacios expositivos interiores. El recorrido sigue una secuencia abierto-cerrado que se completa con salas comunicadas visualmente con el vestíbulo de entrada y con las rampas, y estas a su vez con las obras de arte. Uno de estos lugares más interesantes de este recorrido es el pequeño espacio que se crea cuando la rampa interior encuentra la rampa exterior. Son lugares muy estudiados que dieron muchos problemas porque son transiciones complejas, con inclinaciones distintas y cambios de luz.”⁵⁶

Alvaro Siza está convencido de la ineludible neutralidad interior del museo para focalizar la atención sobre las salas y las exposiciones de arte, pero concibe el espacio interior como una secuencia espacio-temporal que configura camino a través de sus rampas

⁵⁵ Entrevista a Alejandro de la Sota; Sara de la Mata y Enrique Sobejano, en; Moisés. Puente, *Alejandro de La Sota : Escritos, Conversaciones, Conferencias*, 1a edn (Barcelona : Editorial Gustavo Gili; GG, 2002), pp. 117–22.

⁵⁶ Siza and others, p. 50. Ibid.

interiores y sus brazos exteriores y que permiten al usuario -al visitante- participar de una visión secuencial y experiencial del conjunto del espacio cualitativo generado. Parece desarrollar -quizá no intencionadamente-, una especie de correlación entre la espiral interior planteada por F. Ll. Wright y las pasarelas exteriores de L. Bo Bardi como resultado de la hibridación de estos elementos, en una especie de “promenade Architecturale” Corbusiana. Así, con todo ello, deberíamos tomar consciencia de que de algún modo, en toda realidad, tomada aquí como camino del deseo proyectado, existe una parte inducida de esa misma realidad proyectual, que se retroalimenta, rumiamos y apuntalamos como mente colectiva.



Fig. 7.19a, b, c, d. Álvaro Siza. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (Brasil). 1998-2008. ©Foto; Fernando Guerra / FG+SG Fachada principal / Átrio exterior / Rampas interiores de comunicación / Átrio Central Interior.

De esta manera el museo pasa a ser un organismo complejo donde las relaciones interiores del espacio forma, dimensión, escala, relación entre las partes, recorridos, vistas, luz, materiales, etc., guían y narran una concepción deseada del espacio y forma como metáfora del camino vivido y experimentado como plaza pública, laberinto complejo, dinámico y generador de experiencias individuales de encuentro multicultural y artístico.

7.9. Trazar conexiones, atar el territorio, mirar el paisaje.

Puente peatonal da Carpinteira es una de esas obras vinculadas al concepto de “corte” de S. Fehn codificado en la abrupta geografía del terreno sobre el que João Luís Carrilho da Graça traza una línea quebrada en el aire (como si de un alambre se tratara) que vincula al territorio y al paisaje, implantando así un trazo, un rasgo, una “pauta en el paisaje”, para establecer con él un intenso diálogo. Así, el principal concepto que despliega aquí, sería el de establecer nexos con el territorio y con el entorno paisajístico a partir de una profunda consciencia del lugar, poniendo de manifiesto una forma de mirar ligada a los elementos que caracterizan la geografía y topografía como base de los recorridos y asentamientos humanos.

João Luís Carrilho da Graça, en su texto “Metamorfosis”⁵⁷, despliega una forma de entender el territorio, señalando la importancia de leer en el territorio sus líneas y puntos notables, ya que están en la base de los recorridos y los asentamientos humanos. De esta manera en su texto, traza con líneas y puntos imaginarios en nuestra mente, los recorridos más utilizados desde los albores de la humanidad, como si de un proceso de decodificación se tratara a partir de una “radiografía histórico-geográfica” del territorio conjugando cuatro elementos.

Así, las “*Líneas de Cresta*” o de cumbre que nos describe, se configuran como los recorridos o caminos que unían los puntos más altos entre los valles, básicamente por dos motivos puramente prácticos: por la facilidad para viajar a un nivel más o menos constante, sin atravesar valles ni ríos, y por el dominio visual hacia el territorio a uno y otro lado de la divisoria. Los “*Promontorios*” cuya topografía les garantizaba un dominio visual y acceso único, que les daban una ventaja de control y autoridad sobre el territorio circundante. Posteriormente, surgen los *itinerarios a “media ladera”* como un sistema secundario de redes que nace por la necesidad práctica de relacionar los puntos notables del territorio duplicando los recorridos que cruzaban los itinerarios primarios. Los “*valles*” en los que surgen recorridos a lo largo de los mismos, ya sea en paralelo o perpendicular a las líneas de agua, cruzándolas para conectar los puntos notables del territorio y que dan como resultado las líneas de vaguada. Así todos estos recorridos (o podríamos decir, “*infraestructuras viarias*” iniciales) conforman y trazan los primeros límites de subdivisión territorial.

Y finalmente las líneas de “*Catastro*” se ven reflejadas en la base de la construcción de la ciudad a partir de sus recorridos y asentamientos:

“Las líneas, geográfica y topográficamente consagradas a recorridos de travesía y acceso, tienen necesariamente un carácter más público y tienden a registrarse físicamente sobre el territorio y a definir los límites y la estructura formal del espacio antropizado. Tienden a construir una matriz permanente y reconocible que marca tanto el espacio rural como la forma de las ciudades.”

⁵⁷ João Luís Carrilho da. Graça and others, *Carrilho Da Graça : Lisboa*, 1st edn (Lisboa: Dafne Editora, 2015), pp. 24–30.

*Es una red, una retícula distorsionada que registra en formas irregulares la adaptación entre la necesidad de recorrer y atravesar, y la geometría y naturaleza de los terrenos atravesados*⁵⁸

El texto enuncia la construcción de los núcleos rurales (o incluso ciudades como Lisboa), a partir del desarrollo de estos elementos, de estas redes geográficas que lo traspasan y lo configuran. De esta manera, concibe el territorio como un verdadero patrimonio que contiene la impronta depositada por el hombre a lo largo del tiempo y constituye una construcción sensible al medio y tallada como si de un tatuaje se tratara en la corteza terrestre: “conserva registrada la continuidad de nuestra presencia sobre un cierto espacio, y una lectura atenta de lo que ya está inscrito en ella y de sus características básicas estructurantes”⁵⁹. Además, establece una conexión entre el hombre y el territorio que antropiza en una especie de memoria, de sintonía ancestral con el territorio en la que la ciudad ha conseguido construirse con el paso del tiempo. J. L. Carrilho da Graça, trabaja -al igual que S. Fehn- “con la piel de la tierra”, dándole forma “con el objetivo de mostrar aquello que se oculta en ella”⁶⁰.

Así pues, el territorio se muestra como una realidad que se propone analizar para comprender y posteriormente construir sus proyectos ya sean civiles o arquitectónicos, aunque todo ello desde una idea simbólica y personal del paisaje a partir de una forma de ver, de mirar y de observar el territorio.

Una vez comprendida esta forma de aprehensión y de análisis del territorio, la relación entre sus proyectos con la geografía que los rodea, se nos muestra en dos estratos. Por un lado, a través del diálogo formal que establece con la topografía, con las líneas de agua, las líneas de cumbre, la vegetación, los caminos, etc., que podríamos ver como un análisis del contexto formal y geométrico del territorio, -que se muestra reflejado a partir del acto de configuración e implantación proyectual-. Por otro lado, a través de una forma de canalizar la mirada donde establece una relación, un nexo de unión entre sus espacios y sus recorridos con el territorio, transformando y vinculando así sus proyectos con el paisaje.

La permanencia para J. L. Carrilho da Graça es uno de esos conceptos primordiales en su trabajo, sobre los que asienta y sedimenta una manera de proyectar en el territorio. Las evidencias de caminos, veredas, carreteras, etc., estructuran el territorio y muestran su huella física en la geografía de la ciudad y del paisaje, poniendo de manifiesto los elementos analizados en su texto como las *Líneas de Cresta*, *los Promontorios*, *los caminos a media ladera*, *valles o vaguadas*, y *las líneas de Catastro*. Así todo este análisis del contexto territorial donde interviene en sus proyectos, muestra un entorno de relaciones complejas entre la topografía y la ciudad.

⁵⁸ Graça and others, p. 29. Ibid.

⁵⁹ Barreiros Rui Duarte, ‘João Luís Carrilho Da Graça, Manifesto de Relação Com o Território’, *Arquitectura e Vida*, 35 (2003), p. 35.

⁶⁰ Sverre Fehn, *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997).

El Puente peatonal sobre el *valle da Carpinteira* conecta el centro histórico de Covilhã, con las áreas residenciales periféricas al otro lado del valle. Establece un nexo de unión territorial, un *camino del deseo*, que supone un gesto, un trazo, una pauta sobre el paisaje, que fija un recorrido y que responde a una lectura y un análisis del contexto urbano y topográfico en el que se inserta.

La idea se conjuga a partir de la necesidad de un nexo de unión para peatones, que concrete la superación de la abrupta topografía, conjugado en todo el recorrido con un diálogo permanente entre el usuario final y el paisaje.

Este puente, proyectado por João Luís Carrilho da Graça arquitectos y la ingeniería, AFAconsult, se sitúa en la ciudad de Covilhã, Portugal, y ocupa un promontorio desde el cual se domina visualmente tanto la serra da Estrela hacia el norte, como la planicie -la cova da Beira- hacia el sur. Tanto la topografía como la morfología de la propia ciudad, determinan la estrategia de diseño y la forma en planta del proyecto.

El dominio visual sobre el paisaje inmediato y territorial se intuye en el promontorio donde se sitúa la ciudad y se manifiesta evidente en la propia pasarela, que se inscribe en el paisaje como una línea que posibilita un movimiento a la misma cota para atravesar el valle. La vocación del proyecto es la de establecer nexos con el territorio a partir de un análisis del contexto urbano y del trazado de las calles y carreteras de la propia ciudad. Así el proyecto dirige la mirada al contexto en el que se integra, vinculando su forma gestual en planta a la ciudad y al territorio que la acoge, ampliando el campo de relaciones que existe entre esta y lo que les rodea. El puente fija un recorrido, canaliza la mirada del usuario y constituye una plataforma desde la cual se puede dominar el paisaje.

El puente formalmente define un trazado en tres tramos rectos unidos por una curva y una contra-curva en forma de U, a 52 m de altura por encima del cauce del río, y con una longitud de 220 m de largo. El tramo medio es perpendicular a la ladera, con dos puntos de inflexión en cada extremo, en curva y contra-curva y donde los dos extremos rectos se orientan a los puntos de conexión con la trama urbana predeterminada. Las dos "curvas" del tablero en U, están inflexionadas en puntos diferentes a los encuentros entre tablero y pilar, lo cual le confiere una especie de movimiento serpenteante de extraordinaria belleza.

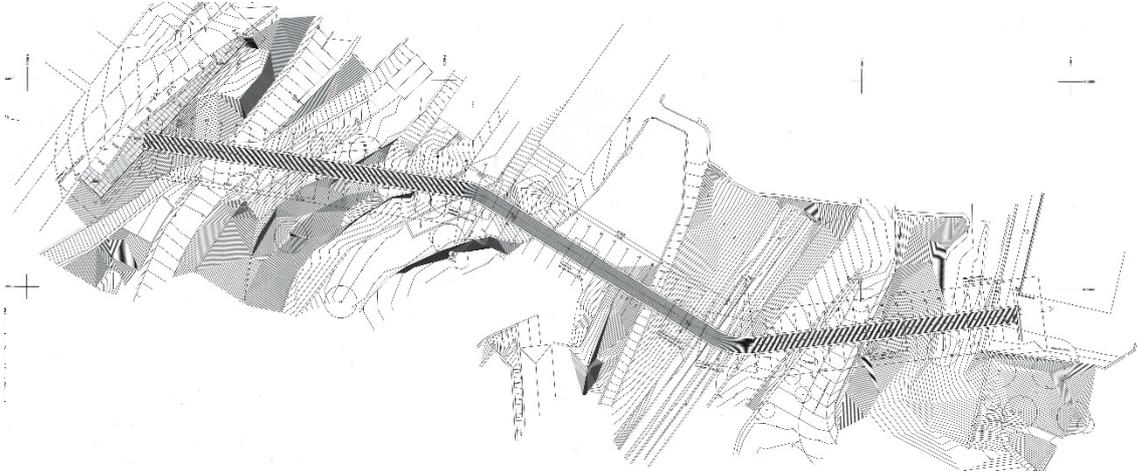
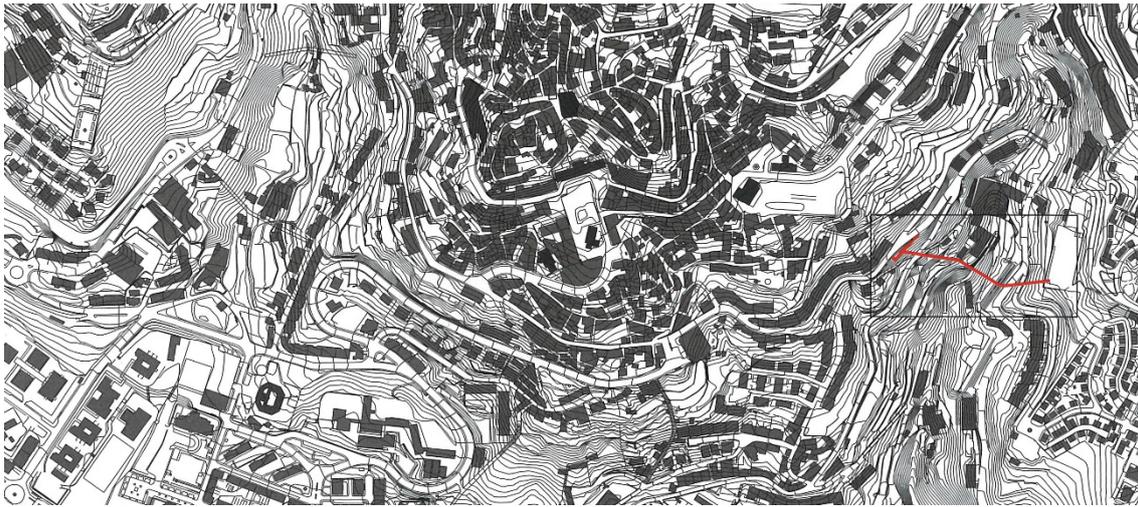


Fig. 7.20a, b. João Luís Carrilho da Graça arquitetos + AFAconsult. Puente Peatonal sobre "Ribeira da Carpinteira". Covilha, Portugal 2009. Plano de Emplazamiento y Plano de Situación, Revista el Croquis nº 170, 2014. Planos © ElCroquis editorial. / <http://jlca.pt/covilha>

Fig. 7.20c, d, e, f, g. João Luís Carrilho da Graça arquitetos + AFAconsult. Puente Peatonal sobre "Ribeira da Carpinteira". Covilha, Portugal 2009. Plano de Emplazamiento y Plano de Situación, Revista el Croquis nº 170, 2014. Photography ©Fernando Guerra fg+sg -fotografía de arquitectura. / <http://jlca.pt/covilha>

Estructuralmente el tablero de la pasarela está conformado por una base y dos vigas paralelas revestidas por los laterales exteriores de acero de 1,75 m de altura y separadas 4,40 m de ancho en sección U. Los apoyos se realizan en cuatro pilares, los dos centrales rectangulares y revestidos en acero con la misma dimensión exterior del tableado, clavados a ambos lados del río y dibujando una forma de “π”, perpendicular al cauce del río y los dos restantes, circulares, menores porque van clavados en los tramos laterales, en hormigón armado y revestidos por bloques de granito (jardineras), formal y materialmente están “desvinculados” de la estructura metálica (la idea es que una vez que en las jardineras crezca la vegetación, los pilares queden disimulados y paradójicamente desvinculados del puente y a la vez “invisibles” en la lectura del valle).

Al pasear por el puente, la carcasa metálica exterior, se transforma en un acabado interior -pavimento y antepechos-, cálido y blando en madera de azobé. Por el exterior el color en los pórticos metálicos es blanco en sus caras exteriores -a ambos lados- y negro en el intradós, así el puente se percibe visualmente como si fuese “una hoja de papel en el aire”, un pórtico “sin espesor”, un abstracto imposible sobre el valle y el paisaje. Produciendo un intenso contraste formal entre la naturaleza del valle de la carpinteira y el puente. Así el puente nos invita no solo a cruzarlo, sino a experimentar un lugar, un *camino del deseo*, un espacio construido en el aire, que antes nos estaba vedado y que ahora nos revela un paisaje.

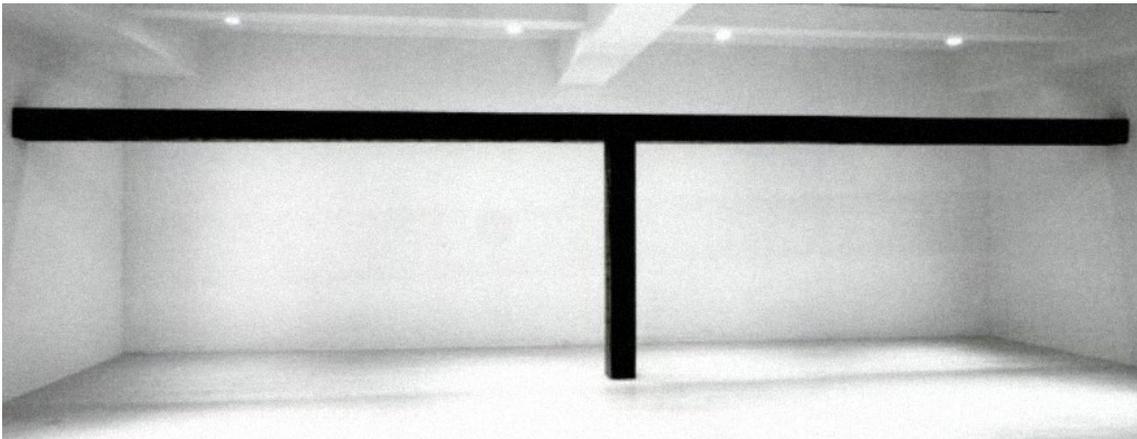


Fig. 7.21. Richard Serra: T-Junction – 1988

Aunque el contrapunto a esta lectura sobre la levedad (casi a contra-natura en un puente de acero) nos la apunta Hal Foster citando a Richard Serra en T-Junction (1988), y otras obras, cuando nos habla de la “estructura tectónica” del material con el que trabaja y nos describe sus “principios constructivos” de “carga puntual, equilibrio, contrapeso, y palanca”, conceptos que Richard Serra reclama para su escultura, pero que vemos de forma muy palpable aquí, en el *puente de la Carpinteira*, aunque no ya de forma conceptual, sino también formal. Así la “tectónica” del material muestra un vínculo en común entre la ingeniería civil y la escultura.

*“... quizá la arquitectura -aquí ing. civil- y la escultura tengan en lo tectónico un terreno común; quizá en una era industrial pudieran incluso compartir un principio originario. R. Serra no disimula su compromiso con la ingeniería...”*⁶¹

⁶¹ Hal. Foster and J. A. vitier, *El Complejo Arte-Arquitectura* (Madrid: Turner, 2016), p. 188.

Donde R. Serra habla de conceptos próximos a la ingeniería vinculados con lo tectónico de sus esculturas en acero, pero como material vinculado a la construcción y a la ingeniería, y no dissociado de ella.

*“La historia de la escultura en acero soldado en este siglo -González, Picasso, David Schmith- ha tenido poca o ninguna influencia en mi obra. (...) Para trabajar el acero como material de construcción en términos de masa, peso, contrapeso, capacidad de carga, **la carga puntual** ha sido completamente separada de la historia de la escultura, en tanto que ha resultado determinante para la historia de la construcción industrial. Permitted el mayor progreso en la construcción de torres, puentes, túneles, etc. Los modelos que he seguido han sido aquellos que han explotado el potencial del acero, material de construcción: Eiffel, Roebling, Maillart, Mies van der Rohe. Desde que opté por construir con acero tuve la necesidad de saber quiénes habían trabajado con este material del modo más significativo, inventivo y económico.”⁶²*

Así la lógica estructural empleada por R. Serra en muchas de sus esculturas desvelan con rotundidad no sólo el material constructivo (acero cortén), tomado y empleado como elemento industrial escultórico en la era industrial, desligándolo de la escultura artesanal del artista y del peso de la historia del arte, para proponer un inédito acercamiento entre escultura e ingeniería civil, que se vincule con este a través de un lenguaje dialéctico que en muchas de sus obras tiene en cuenta no solo lo tectónico (peso, masa, medida), sino que es capaz de vincularse con la memoria del emplazamiento y del camino como en el caso de *Maillart Extended (1988)* en el paso peatonal del viaducto de Grandfrey (Suiza, 1925), obra del Ing. Civil Robert Maillart.



Fig. 7.22. Richard Serra, *Maillart Extended*, 1988

Donde nos apunta que: “tal vez esta coincidencia es primordial. Como nos dice Frampton, *tekton* significa, etimológicamente, carpintero o constructor, una vocación que podría tomarse como precedente y apoyo de la arquitectura y la escultura por igual”. pag. 315

⁶² Richard Serra, *Writings, Interviews* (Chicago u.a.: University of Chicago Press, 1994), p. 169. También citado en el libro de Foster and vitier, p. 188.

Aunque como hemos visto en el caso anterior, al cruzar un puente todos nos imaginamos conceptualmente que caminamos a unos cuantos metros de altura como si fuésemos “volando” en el aire para salvar una determinada distancia, hay puentes que extienden sus brazos, dividiendo sus aguas y proyectando un nuevo camino entre ellas, una nueva forma de experimentar el lugar que hasta ese momento no se nos había mostrado.



Fig. 7.23a, b, c, d, e. RO&AD Architecten. Puente de Moisés. Halsteren, Holanda. 2011. © RO&AD Architecten. Vista aérea. Planos de planta y sección. Imágenes en las diferentes estaciones. <http://www.ro-ad.org/projecten/moses-bridge>

La Fortaleza Fort de Roovere construida en la región del West Brabant Water Line en Holanda durante el siglo XVII, fue diseñada para dar protección contra las invasiones de España y Francia y está rodeada de un foso perimetral de poca profundidad.

En el año 2011, el equipo *RO&AD Architecten*, diseñan el puente de “Moises”, una nueva “pasarela” peatonal que cruza el foso, pero esta vez no querían cruzar a unos cuantos metros por encima de la lámina de agua, si no atravesándola, dando a los usuarios la oportunidad de pasar a través de sus aguas. Propiciando la oportunidad de “sumergir” medio cuerpo en ellas, en una trayectoria completamente imprevisible y que gracias a la trasgresión e incluso a la perversión de las reglas establecidas, acaba generando un lugar distinto que lo hace atractivo y versátil a juzgar por el uso que se le da al espacio en las diferentes estaciones (fig. 19 c,d,e).

La reflexión a la que nos conduce este pequeño trayecto, es francamente interesante, porque al lado de la propia experiencia llena de connotaciones puramente próximas al contacto con la naturaleza, el camino aquí ideado y marcado por el rastro de nuestras huellas, es una línea trazada en un espacio interior de la lámina del agua, lo cual cuanto menos nos resulta chocante desde un punto de vista profesional, que no artístico. Un camino, un trazado imprevisible, que genera la comprensión de un espacio a través del tiempo como experiencia dedicado a su recorrido. De esta manera, estos proyectos nos revelan una forma de mirar, de entender y de vivir el paisaje desde otra perspectiva diferente, que nos aportan nuevas experiencias nuevas huellas en el territorio que a la postre configuran lugar.

7.10. Caminos del deseo, caminos recuperados, caminos re-interpretados. High Line NY.

El High Line de New York se construyó en 1930 con el fin de paliar de alguna manera la excesiva congestión provocada por el tráfico de trenes de mercancías y eliminar así la peligrosidad que representaba este transporte en las calles de Manhattan. Esta línea de ferrocarril repartía todo tipo de materias primas, alimentos y productos procesados en los muelles de carga de los niveles superiores de los almacenes y fábricas colindantes con el trazado.

La vía fue abandonada en 1980, casi 20 años después, las propuestas para la demolición de esta obsoleta infraestructura eran patentes. A punto de ser demolida, en 1999 el periodista Joshua David y el artista Robert Hammond fundaron la asociación *Friends of the High Line*, con el fin de salvaguardar el simbolismo, la memoria y el significado cultural que representa para Manhattan esta infraestructura civil. Gracias a este organismo, en 2003 se realizó un concurso de diseño a nivel mundial para la recuperación social de la infraestructura, que recibió 720 propuestas. Finalmente, los ganadores fueron James Corner Field Operations & Didier Scofidio + Renfro junto con el paisajista de origen danés Piet Oudolf, Buro Happold (estructura e ingeniería), Robert Silman Associates (diseño estructural y preservación histórica).

Quizá no podamos entender a priori lo que representan este tipo de infraestructuras cuando caen en la obsolescencia y los únicos planes que haya para ellas sea el derribo sistemático y la demolición, porque parecen un estorbo y una rémora del pasado sin valor en el ritmo desenfrenado de la ciudad del S.XXI.

Paradójicamente, otros medios han valorado este tipo de proyectos y han visto en ellos una proyección de futuro en la construcción de nuestras ciudades, pero no solo desde el punto de vista social, sino también desde la óptica artística. Si buscamos en otros medios, el cine de ficción quizá sea el que más partido extrae de estas infraestructuras. En las proyecciones hacia el futuro que hace de nuestras ciudades, vemos que este tipo de infraestructuras son protagonistas indiscutibles en el diseño del entorno urbano, y además son puestas en valor como símbolo y orgullo de evolución. “Metrópolis”⁶³, es uno de esos primeros ejemplos de una megalópolis -de estilo entre constructivista y un tanto brutalista- que ha crecido en vertical y no sólo hacia el cielo sino también hacia el interior de la tierra. Sus imágenes hablan por sí solas. Las infraestructuras (calles, puentes, pasarelas, etc.) cobran protagonismo en los principales planos de la secuencia como símbolo de orden y funcionalidad, pero además cobran importancia en la medida de que gracias a ellas, la arquitectura es entendida también como significado y expresión cultural de la propia ciudad.

⁶³ Fritz Lang, *Metrópolis* (Germany: Films Media Group.; Films sans frontières, 1926).



Fig. 7.24. Fritz Lang. *Metrópolis*. Secuencia de 5" de la película, la ciudad superior de *Metrópolis*. Alemania, 1926.

Posiblemente “*Metrópolis*” sea una metáfora del High Line de NY y a la vez una proyección de la ciudad hacia el futuro que supo cristalizar con sus imágenes, las ideas de configuración urbana que en esa década se estaban produciendo y que conformaban y entendían la ciudad como una verdadera máquina, proponiendo una nueva naturaleza urbana imaginaria, símbolo de una nueva identidad cultural.

Louis I. Kahn, en la década de los 60, ya nos hablaba de la afectación de las infraestructuras, “la arquitectura del viaducto” en la ciudad y de cómo había que integrarlas en el nuevo planeamiento. Su visión de las infraestructuras era integradora, no solo respecto a la arquitectura, si no también respecto a la planificación de la nueva ciudad, integrándola con las arquitecturas de “las actividades del hombre”. Una visión que poco hacía sospechar que a la postre una ruina post-industrial, se convertirían en una oportunidad, para acabar (como es el caso del High Line) formando parte de la vida social como elemento integrador del espacio comunitario del barrio.

“El automóvil ha alterado por completo la forma de la ciudad. Creo que ha llegado el momento de hacer una distinción entre la arquitectura del Viaducto para el automóvil y la arquitectura de las actividades humanas. La tendencia a combinar las dos arquitecturas en un mismo diseño ha confundido el sentido del planeamiento y de la tecnología. La arquitectura del Viaducto (...), debe diseñársela con mayor cuidado y aun a alto precio, colocársela más estratégicamente con respecto al centro.”

La arquitectura del Viaducto incluye a la calle que, en el centro de la ciudad, quiere ser un edificio. (...). La arquitectura del Viaducto representaría un concepto completamente nuevo del movimiento de la calle. (...)

Esta posición estratégica alrededor del centro de la unidad constituye una protección lógica contra la destrucción de la ciudad por el automóvil. En cierto sentido, los problemas del automóvil y la ciudad implican una guerra, y el planeamiento del nuevo crecimiento de las ciudades no debe ser mirado como un acto agradable, sino de emergencia. La distinción entre las dos arquitecturas -la arquitectura del Viaducto y la de las actividades del hombre-, podría dar lugar a una lógica del crecimiento y a una razonable posición empresaria.”⁶⁴

Denise Scott Brown entendió también muy bien el valor de este tipo de infraestructuras -de estos caminos- como valor cultural y simbólico de nuestras ciudades. Aunque habla de las autopistas en su libro, creo que se podría aquí hacer una extrapolación teniendo en mente la imagen del trazado ferroviario del High Line de NY:

“La autopista (aunque podríamos pensar en la infraestructura del High Line de NY), se ha introducido con tal fuerza en nuestras vidas que nunca volveremos a ser los mismos. La nueva tecnología ha penetrado tan profunda y extensamente en nuestra cultura que ninguno de sus aspectos ha quedado sin afectar. Cuando nuestra red de autopistas sea tan obsoleta tecnológicamente como las murallas de la ciudad medieval, los restos de tostadoras aerodinámicas, los chaletitos o los supermercados A&P, darán fe de haber sido un producto cultural y su difusión símbolo de un sistema de vida. Los artistas, al integrar en nuestra tradición cultural la autopista y lo que va con ella, nos ayudan, a través de su versión, a vernos a nosotros mismos tal como realmente somos. Una exposición sobre la autopista, al documentar esta asimilación artística, forma parte del ciclo del progresivo conocimiento de nuestros propios objetos. (...)

(...). Si una ciudad es una obra de arte, que expresa y simboliza en sus formas construidas el significado cultural de la sociedad, será entendida como tal gracias a las calles.”⁶⁵

Así la importancia de las calles y de sus infraestructuras, ya sean autopistas o trazados ferroviarios que penetran en la ciudad, son de vital importancia en el significado cultural y simbólico e incluso artístico de nuestras ciudades. El High Line se expresa aquí como infraestructura mediante sus formas construidas que simbolizan el valor y el significado cultural y tecnológico de la era post-industrial de la década de los años 30, pero

⁶⁴ Kahn, pp. 25–26 Ibid. Los artículos que componen el libro fueron extraídos de las siguientes fuentes: "Form and Design", de la Forum Lectures de la Voice of America y de la revista Architectural Design, abril de 1961; "A Statement", de Perspecta 7, The Yale Architectural Journal, 1961; "Orden in Architecture" de Perspecta 4, 1957; "Order and Form", de Perspecta 3, 1955.

⁶⁵ Denise Scott Brown and Robert. Venturi, *Aprendiendo de Todas Las Cosas.*, 1a. (Barcelona: Tusquets, 1971), p. 55. La autopista

finalmente y gracias a la interacción social de Friends of the High Line, es entendida como un “espacio de oportunidad”, generando un nuevo “camino del deseo”, recuperado como un espacio público, que se configura como nuevo hito “encontrado” al estilo de R. Smithson en sus caminatas por *los paisajes de Passaic* y revelando así una actitud de artificio de sus “paisajes entrópicos” en el trazado del High Line.

Una actitud, que podríamos comparar aquí con los antiguos trazados ferroviarios abandonados y reconvertidos en la actualidad son las *vías verdes* que aparecen a lo largo y ancho de nuestra geografía y que nos devuelven el vínculo con el paisaje y la naturaleza a través del camino, o también los paisajes industriales de la cuenca del Ruhr, donde merece la pena resaltar la labor del paisajista Peter Latz en el proyecto de *Landschaftspark de Duisburg-Nord* (1991-2001).⁶⁶

La recuperación del High Line como espacio abierto de interacción social busca la regeneración urbana a través de la reutilización, reforma y conservación estructural del trazado ferroviario original, configurando un nuevo camino, un nuevo corredor urbano peatonal que recomponga y genere nexos de unión con la trama urbana existente.

El diseño de sus casi 2,5 kms. de longitud con sus 24 hectáreas, se centra sobre todo en la preservación estructural y viaria del trazado ferroviario original, configurando así un nuevo paisaje de carácter marcadamente singular. Las estrategias utilizadas en el proyecto que nos revela James Corner (Field Operations), arquitecto jefe del proyecto, se centran en tres sistemas marcadamente vinculados con el proyecto: el acabado superficial como forma de inmersión, la permanencia como forma de definir el lugar a través del tiempo y el cambio de escala como forma de vínculo social.

*“..., primero, la creación de un nuevo sistema de **pavimentación** construido con placas lineales de hormigón separadas en bordes y juntas, lo que permite entremezclar la vegetación con materiales más duros; esta mezcla crea un **efecto de inmersión**, paseando dentro en vez de sentirse distanciado mientras la selección y ordenamiento de prados, plantas y hierbas ayudan a definir un carácter dinámico y natural. La segunda estrategia es dar sensación de **permanencia**, de bajar los ritmos de recorrido y promover la idea de que uno se encuentra en un **lugar sin tiempo**. Largas escaleras, paseos sinuosos y rincones escondidos invitan a quedarse. El tercer acercamiento intenta **cambiar** la sensación de **escala** del lugar, minimizando la actual tendencia a hacer las cosas grandes y obvias; en otras palabras, se busca una medida más sutil que calce con la escala del proyecto”.⁶⁷*

⁶⁶ Peter Latz and others, *Rust Red : Landscape Park Duisburg-Nord* (Munich: Hirmer, 2016).

⁶⁷ James Corner, 'The High Line: Nueva York, EE.UU.', *ARQ (Santiago)*, 2009
<<https://doi.org/10.4067/S0717-69962009000200013>>.

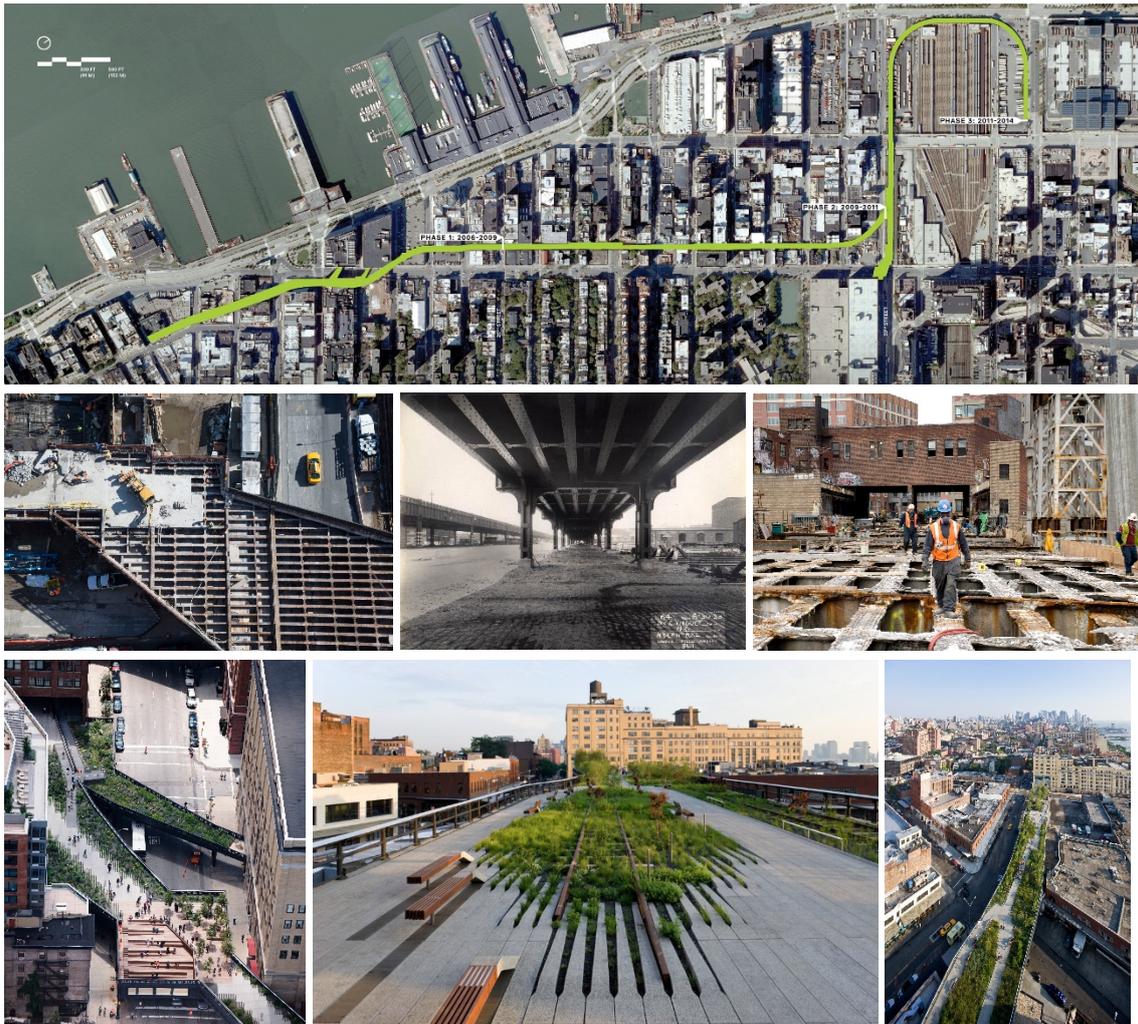


Fig. 7.25a, b, c, d, e, f, g. James Corner Field Operations & Didier Scofidio + Renfro, & Piet Oudolf. The High Line. Manhattan, New York. EE.UU., año del proyecto 2004, construcción de Fase I, II, III; 2004-2009-2011-2014. © fotos gentileza, Didier Scofidio + Renfro.

De esta manera, el High Line se configura sobre el trazado ferroviario original, definiendo nuevos recorridos y nuevas percepciones del trazado. El nuevo diseño caracteriza los espacios configurando nuevos nudos, polos y recorridos entendidos como elementos de atracción visual e incluso de permanencia. Por otro lado, la recuperación simbólica del trazado que tiene mucho que ver con un lenguaje infraestructural y a la vez paisajístico que se vincula con el establecimiento de nuevas funciones y usos sociales alternativos para la comunidad, tocando y experimentando vías férreas originales. Además, el nuevo paisaje generado, implica la conexión a los sistemas urbanos y a las infraestructuras de tal forma que se configure nuevo equilibrio urbano mejorado que garantice la continuidad de los sistemas. Así el proyecto resultante se muestra como un elemento operativo en la planificación del paisaje urbano actual, aportando un nuevo ecosistema natural, sin borrar las huellas históricas y simbólicas de una infraestructura que ahora se transforma en lugar.

Finalmente, el resultado del High Line, ha tenido un profundo impacto en la forma de percibir espacio público como un espacio de oportunidad, vinculando el propio simbolismo original de la infraestructura e integrándolo con el diseño final. Los diferentes tramos se han configurado en un “camino del deseo”, un espacio secuencial, un paisaje desarrollado en una línea, en un trazado ferroviario que permite a los

usuarios, experimentar el espacio del paisaje original. De esta manera, el High Line es un ejemplo de intervención en nuestro patrimonio industrial. Ha sabido transformar una potente infraestructura ejemplo de “corte”, de interrupción en el tejido urbano y casi una “reliquia” del pasado, en un genial ejemplo del futuro sostenible y habitable, vinculado a la comunidad, que ahora cose en vez de partir el tejido urbano, otorgando vistas elevadas sobre la ciudad y sobre el West Side de Manhattan.

7.11. Lo liso y lo estriado: proyecto, arte y paisaje.

Gilles Deleuze y Félix Guattari nos proponen en *Mil Mesetas; -lo liso y lo estriado*⁶⁸, una forma diferente de observar, percibir y descubrir el paisaje. Quizá no suponga un giro o un vuelco a lo que venimos tratando, sino otro medio, otro enfoque con el que ver lo mismo de otro modo a partir de la creación y coexistencia de dos conceptos o expresiones espaciales diferentes; el espacio liso y el espacio estriado, como mecanismo para la apropiación y la aprehensión del paisaje a partir de una intención proyectual o artística vinculada al entorno. De esta manera, sus modelos; marítimo y estético, configuran aspectos, variables y relaciones bidireccionales entre sus dos espacios y los paisajes que aquí proponemos.

*“...el espacio liso es direccional, no dimensional o métrico. El espacio liso está ocupado por acontecimientos o haecceidades, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas.”*⁶⁹

Vemos como J. L. Carrilho da Graça, despliega una forma similar de aprehender y entender el territorio, a partir de la lectura de sus “líneas de cresta”, “valles”, “catastro” y puntos notables en el territorio como los “promontorios”, para decodificarlo y llegar a una idea simbólica del paisaje estableciendo “pautas” a través de un diálogo formal con la topografía e inducirnos a una forma de canalizar la mirada a partir de sus recorridos vinculados con el paisaje.

De esta forma el espacio estriado en el puente peatonal sobre la Ribeira da Carpinteira, es “pauta”, es forma, es materia y es medida que configura un recorrido, mientras que el espacio liso es percibido a través de la sensibilidad ligada a las afecciones e intensidades que nos vinculan no solo con su forma y su materia, sino con el lugar y el paisaje al que se vincula. Aunque estos dos espacios no son compartimentos estancos, sino que;

*“(...) los dos espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio Liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso”*⁷⁰

Así, al caminar por el puente es posible pasar de un espacio al otro, donde forma, materia y luz, no solo configuran lo tectónico y pesado del espacio estriado, sino que la sensibilidad y configuración en el diseño del trayecto, tanto desde el interior como

⁶⁸ Gilles. Deleuze and Félix. Guattari, *Mil Mesetas : Capitalismo y Esquizofrenia*, 12a ed. (Valencia: Pre-Textos, 2015), pp. 483–509.

⁶⁹ Ibid. Deleuze and Guattari, p. 487.

⁷⁰ Ibid. Deleuze and Guattari, p. 484.

desde el exterior, colaboran en una trasmutación de sensaciones y afecciones, que transforman lo tectónico en levedad y viceversa como parte inherente del proyecto.

Su modelo estético también colabora en ello. Su “visión próxima” y su “visión alejada” configuran el *espacio liso y estriado* donde lo *háptico* y lo *óptico* se entrelazan para configurar el espacio nómada⁷¹. De este modo, el puente peatonal está configurado en su visión más próxima por lo pesado-duro de la carcasa metálica exterior del tablero, mientras que el interior (sobre todo en su percepción nocturna), su iluminación lineal inferior y el acabado cálido de azobé, transforman el espacio de tránsito en ligero-blando, un espacio nómada que mantiene en sí mismo una relación óptica y a la vez táctil, donde el conjunto y las partes configuran lo háptico del espacio liso.

El espacio estriado nos remite a una visión más alejada, a un espacio óptico, donde las referencias y las conexiones del puente se realizan en una especie de conexión por inmersión con el paisaje y la lectura que tenemos de él desde o hacia el puente. De este modo, *“ahora lo absoluto es el horizonte o fondo, es decir, lo englobante, sin el cual no existiría lo global o lo englobado”*. El puente no solo nos conecta con su contexto urbano configurando lo local, lo liso, sino con el paisaje al cual se vincula incorporando las líneas del territorio (líneas de cresta, valle, promontorios etc.), para devenir horizonte y remitirnos al espacio óptico y estriado;

*“Vemos perfectamente cómo el espacio liso subsiste, pero para que surja el estriado. Pues el desierto o el cielo, o el mar, el océano, lo ilimitado, desempeña sobre todo el papel de englobante, y tiende a devenir horizonte: la tierra es así rodeada, globalizada, “fundada” por este elemento que la mantiene en equilibrio inmóvil y hace posible una Forma.”*⁷²

Así, el dominio óptico del espacio estriado sobre el paisaje se manifiesta evidente en la propia pasarela, que se inscribe en el paisaje como una línea abstracta que posibilita un trayecto para atravesar el valle. Su trazado serpenteante, su forma gestual y su configuración proyectual, dirigen la mirada al contexto para establecer nexos con la ciudad y el territorio, dando como resultado estriaje y de alisado a partir no solo de quien lo proyecta, sino también de quien lo experimenta, ampliando el campo de relaciones que existe entre esta y lo que les rodea, donde vemos *“como el espacio no deja de ser estriado bajo la presión que se ejercen en él; pero cómo también desarrolla otras fuerzas y segrega otros espacios lisos a través del estriaje.”*⁷³

Y una vez llegados a este punto entre el espacio liso y el espacio estriado que nos proponen G. Deleuze y F. Guattari, quizá podamos finalmente acabar dando sentido a las palabras de Philippe Petit en lo alto del WTC momentos antes iniciar un camino plagado de connotaciones en la planificación de un trayecto, ideado como objeto y que permanecerá en nuestra memoria por sus huellas en el vacío, por la densidad del aire, por su dimensión, por sus sensaciones desencadenando lo salvaje, y provocando una conexión casi visceral y afectiva con el lugar que experimenta, y que podemos entender

⁷¹ Ibid. Deleuze and Guattari, pp. 499–506.

⁷² Ibid. Deleuze and Guattari, p. 501.

⁷³ Ibid. Deleuze and Guattari, p. 506.

aquí como una acción para alisar el espacio estriado o estriar un espacio liso a partir de una línea física y a la vez abstracta proyectada entre las torres;

“... En la cima del World Trade Center, mi primer paso fue terrorífico. De repente...”⁷⁴

⁷⁴ Op.Cit. Petit min. 8:15”.

7.12. Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos ido viendo como el mundo del arte, expresado aquí en los “caminos del deseo”, valora y acepta, no sólo los espacios devastados y degradados, sino también aquellos espacios que de una u otra manera articulan conceptos ligados con el contexto y el lugar, y muy vinculados a la experiencia del propio artista que configura la obra, así como del observador que la experimenta. De esta manera, el camino vivido, recorrido y proyectado, es tomado como el lugar del acontecer, confiriéndole un carácter determinado, estudiando sus particularidades físicas, climáticas, y emotivas, para ofrecer una respuesta sensible en consonancia con las necesidades sociales y urbanas de la actualidad, determinando así el espacio público.

Esta nueva actitud, sensible con el entorno paisajístico, nace a partir de los artistas Landartianos, contra la formalidad artística precedente basada en conceptos seculares de orden, armonía, proporción, etc. Las nuevas vanguardias de finales de siglo, abren nuevos caminos en el arte que ponen en valor una cierta actitud de artificación con el medio “encontrado” en el camino, estableciendo una dialéctica cognitiva y experiencial como forma de reflexión introspectiva y de configuración artística. De esta manera, las tesis estéticas que hasta el momento intentaban acotar y definir el arte entran en crisis para desembocar en actitudes reflexivas ligadas a procesos vinculados con el paisaje y la participación comunitaria.

“(…), resulta imposible inmovilizar la naturaleza del arte en una definición teórica tal como se propone en numerosas estéticas filosóficas, (…), una experiencia artística sucesiva se presenta como la muerte de cuanto había sido definido y exaltado. (…), En cambio, una actitud dialéctica, según la cual «la ley ideal del universo artístico no puede sino auto construirse infinitamente a través de las estructuras cognoscitivas y operativas de la experiencia artística en acto y a través de los distintos niveles de reflexión».”⁷⁵

Así, estas intervenciones artísticas y proyectuales, no solo dejan patente las características existentes del lugar, y la dimensión monumental del espacio que configura la obra a través de la implicación del artista que actúa en una relación personal con la naturaleza configurando así paisaje, sino que el camino, se convierte en un nuevo punto de vista secuencial, donde cada huella se convierte en una nueva experiencia que nos conduce hacia una reflexión introspectiva para poner de nuevo en valor el paisaje.

La reversibilidad de la obra es otro de esos conceptos propios y a la vez comunes del lenguaje con el que Christo se expresa en sus obras, y en particular en su intervención; *The Floating Piers*, en el que proyecta y configura un “camino del deseo” trazado sobre las aguas del *lago Iseo*, donde incorpora una cualidad previa al diseño; la reversibilidad de sus intervenciones efímeras como elemento de sostenibilidad y de apreciación del paisaje, si bien hay que señalar que las intervenciones generadas desde la ingeniería y

⁷⁵ Umberto Eco and R. de la Iglesia, *La Definición Del Arte*, 2a imp. (Barcelona: Ediciones Destino, 2002), pp. 132–33. También citado en el libro; Batlle Girona, p. 87. Conclusiones del libro; *L'idea di Artisticità*. Milano: Ceschina, 1962, obra del filósofo Dino Formaggio.

la arquitectura tampoco son ajenas a estos procesos, como en el caso de la mega-ciudad efímera del *Kumbh Mela*.

El despliegue de su infraestructura; liviana, modulable, temporal y reversible, será la base del asentamiento sobre la que configurar la ciudad. Cuando vislumbramos sus puentes y sus trazados principales desde el cielo y en plena efervescencia, hacen posible una lectura sensible a los procesos del arte, donde asumimos el nomadismo como condición global del peregrinaje y donde estas infraestructuras se configuran como los “*caminos del deseo*” (que culminan con el baño sagrado en el Ganges), que acaban conformando un tejido a base de sistemas flexibles, temporales, y removibles, donde la huella dejada en la “*piel de la tierra*” de esta mega-ciudad, quedará difuminada y borrada unas cuantas semanas después del evento, cuando el río Ganges, y las lluvias del monzón reclamen nuevamente lo que le pertenece. Así, estas intervenciones desde la reversibilidad sostenible, aglutinan una respuesta no permanente como solución a una intervención no permanente.

Sin embargo, la reflexión a la que nos conducen estas respuestas desde la ingeniería civil, la arquitectura, y el arte en el paisaje en los casos analizados del *Kumbh Mela*, y *The Floating Piers*, nos llevan inexorablemente a un concepto común de reversibilidad de sus intervenciones, asumiendo diversas temporalidades en el proceso de diseño e incorporando el cambio como dimensión activa y espacial de sus intervenciones, de esta manera, incorporan en el trascurso de ideación y despliegue proyectual un constante proceso de reformulación, cambiando su geografía y su forma de percibirla, conectando la experiencia con el entorno y los lugares generados a través de estas estructuras efímeras, y en definitiva, adjetivando al paisaje con una nueva dimensión que nos ayuda a percibirlo y valorarlo de forma sensible con el paisaje nunca antes vista.

Por otro lado, vemos que la intervención en espacios urbanos degradados e incluso paisajísticos, donde el camino se configura como un espacio de oportunidad operativa, se desarrollan nuevas estrategias paisajísticas expandiendo e integrando el concepto participativo del ciudadano, con la intención de explorar distintas posibilidades, alternativas blandas, efímeras y reversibles, con el objetivo de fomentar la propiedad, la implicación y el empoderamiento del usuario en los espacios urbanos comunitarios.

La arquitectura y la obra civil no son ajenos a esta nueva sensibilidad, la búsqueda de una espacialidad secuencial, continua y fluida, encuentra en la rampa el trayecto idóneo para considerar lo plástico como la exaltación de una nueva experiencia estética, la “*promenade architecturale*”. Así, el edificio, a partir de la fluidez de los espacios, invitaba a ser transitado, y de esta manera, ese camino recorrido podría percibirse y comprenderse en su totalidad. De esta manera la idea inicial del proyecto deriva en, forma, dimensión, escala, relación entre las partes, recorridos, vistas, luz, materiales, etc., que guían y narran una concepción dinámica del espacio-forma como metáfora del camino vivido y experimentado.

Con esta idea del espacio, el proyectista interviene y configura el espacio abstracto, para darle forma, moldearlo y definirlo en un camino secuencial que es capaz de excitar emociones en su tránsito. Así el espacio abstracto que definimos como arquitectos,

ingenieros o artistas, se convierte a través del diseño, -del proceso de proyectación- de la obra en un trayecto experiencial cuando lo recorremos y lo experimentamos en el espacio-tiempo. Louis I. Kahn nos lo plasmaba así;

*“La arquitectura es la creación meditada de espacios que evocan la sensación (...). Es la creación de espacios que evoquen el sentimiento de su uso adecuado. La renovación continua de la arquitectura proviene de los cambios en los conceptos de espacio”*⁷⁶

Aunque la visión de L. I. Kahn sobre la arquitectura iba mucho más allá, su concepción de la “arquitectura del viaducto y la de las actividades del hombre”, parece que en los ejemplos vistos anteriormente se funden en una sola. Su búsqueda sobre la “creación de los espacios” discurre en los límites de la arquitectura y obra civil. Pero no sólo eso, sino que incluso parece como si quisiera aglutinar en su definición una actitud dialéctica como herramienta operativa en los espacios públicos, plasmados aquí en los “Caminos del deseo”, que son capaces de “evocar la sensación”, a través del camino experiencial y también proyectual del que venimos hablando en estas páginas.

*“Un gran edificio debe comenzar con lo inconmensurable; luego someterse a medios mensurables, cuando se halla en la etapa de diseño, y al final debe ser nuevamente inconmensurable.”*⁷⁷

De esta manera, la creación total del camino concebido como un espacio experiencial y evocador, en el que interviene la función, la economía, la técnica, y el tiempo, es el objetivo y componente primordial del proyecto de ingeniería, arquitectura, e incluso de ciertas obras del Land Art que actúan a escala territorial como el caso de Christo y Jeanne-Claude.

Así pues, las experiencias artísticas aquí tratadas, parecen tener una cierta correlación con los proyectos que actúan en el paisaje desde una perspectiva a caballo entre la arquitectura, la obra civil y el arte. De esta manera, el proyecto se configura a partir de la idea arraigada en su contexto, estableciendo nexos con el territorio hacia el que dirige la mirada y en el cual se integra, vinculando su forma gestual a la ciudad y al territorio que la acoge, ampliando el campo de relaciones que existe entre esta y lo que les rodea, fijando un recorrido, canalizando la mirada y en definitiva dialogando con el paisaje. Pero también, somos cada vez más conscientes, de que de algún modo, en toda realidad proyectada, tomada aquí como *el camino del deseo*, existe una parte inducida de esa misma realidad proyectual, que se retroalimenta, rumiamos y apuntalamos como mente colectiva, fijando de modo consciente o inconsciente nuestras experiencias vividas en el camino.

Un diálogo y una mirada hacia el paisaje proyectado o incluso artificeado, que G. Deleuze y F. Guattari, proponen a partir del espacio liso y espacio estriado, donde estos dos conceptos no solo se configuran por la relación entre líneas y puntos que nos

⁷⁶ Alessandra Latour and Jorge Sainz, *Louis I. Kahn : Escritos, Conferencias y Entrevistas* (Barcelona: El Croquis Editorial, 2003), p. 270. También en; Kahn, p. 17 Ibid.

⁷⁷ Kahn, p. 17. Ibid.

proponía J.L. Carrilho da Graça, sino por el modo de recorrer y percibir el espacio en el camino a partir de nuestra propia individualidad interior. Así es posible recorrer *estriada* y *lisamente* el espacio, donde el trayecto se configura en una línea abstracto-concreta, y donde no existe el uno sin mezclarse con el otro, como formas de alisar lo estriado o estriar un espacio liso.

Finalmente, todo ello nos da pie a pensar que en la obra de arquitectura y de ingeniería, al igual que pasa en las obras del Land Art, hay un “algo” más, porque si como dice Bruno Zevi, el espacio solo puede comprenderse recorriéndolo, estas obras, generan los “caminos del deseo” más delicadamente comprensibles que existen.

7.13. Bibliografía

- Banham, Reyner., *Theory and Design in the First Machine Age* (London: Architectura Press, 1960)
- Batlle Girona, Modest., *Diseño y Funcionalidad Visual En La Obra Pública* (Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2005)
- Borges, Jorge Luis, *Textos Recobrados (1931-1955)*, 1a edn (Barcelona: Debolsillo, 2011)
- Borges, Jorge Luís, *El Hacedor*, 1a. (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960)
- Careri, Francesco, *Walkscapes : El Andar Como Práctica Estética*, ed. by Gustavo Gili (Barcelona, 2002)
- Le Corbusier, 'L'ESPACE INDICIBLE', *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1946, 9–17
- , *Vers Une Architecture*, 1a. (Paris: Les éditions G. Crès, 1923)
- Corner, James, 'The High Line: Nueva York, EE.UU.', *ARQ (Santiago)*, 2009
<<https://doi.org/10.4067/S0717-69962009000200013>>
- Costa, Tânia, 'La Emoción Del Trayecto En El Espacio Escultórico Contemporáneo. El Nuevo Espectador Como Creador', *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Supl. 4 (1999), 43–52
<<https://doi.org/10.24310/CONTRASTESCONTRASTES.V0I0.1502.G1448>>
- Deleuze, Gilles., and Félix. Guattari, *Mil Mesetas : Capitalismo y Esquizofrenia*, 12a ed. (Valencia: Pre-Textos, 2015)
- Eco, Umberto, and R. de la Iglesia, *La Definición Del Arte*, 2a imp. (Barcelona: Ediciones Destino, 2002)
- Falcón Meraz, José Manuel, 'El Zigurat y La Espiral. Caminos Cruzados En La Configuración Del Museo Moderno', *Revista de EGA.*, 22 (2017), 44–53
<<https://doi.org/10.4995/ega.2017.8863>>
- Fehn, Sverre, *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997)
- Foster, Hal., and J. A. vitier, *El Complejo Arte-Arquitectura* (Madrid: Turner, 2016)
- Fritz Lang, *Metrópolis* (Germany: Films Media Group.; Films sans frontières, 1926)
- Gadamer, Hans-Georg, *La Actualidad de Lo Bello : El Arte Como Juego, Símbolo y Fiesta*, 1a ed. (Barcelona: Ediciones Paidós, 1991)
- Giedion, S. (Sigfried), *Espacio, Tiempo y Arquitectura : Origen y Desarrollo de Una Nueva Tradición*, Edición d (Barcelona: Reverté, 2009)

- Gintz, Claude, 'Richard Long : La Vision, Le Paysage, Le Temps : Interview', *Art Press*, jun. (1986), 104
- Graça, João Luís Carrilho da., Marta Sequeira, Susana Rato, Emilio Tuñón, Diogo Seixas Lopes, and Tiago Casanova, *Carrilho Da Graça : Lisboa*, 1st edn (Lisboa: Dafne Editora, 2015)
- Grau, Cristina., *Borges y La Arquitectura*, 1a ed. (Madrid: Cátedra, 1989)
- Haas, Philip., *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara* (Amsterdam: Editions à voir, 1988)
- Heidegger, Martin, and Jesus Adrián Escudero, *El Arte y El Espacio : Die Kunst Und Der Raum*, ed. by Herder Editorial (Barcelona, 2009)
- Kahn, Louis I., *Forma y Diseño* (Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, 2003)
- Koolhaas, Rem., *La Ciudad Genérica*, 1a. ed., 6 (Barcelona: Gustavo Gili, 2006)
- Kostof, Spiro., *A History of Architecture : Settings and Rituals*, International 2. ed. (New York: Oxford University Press, 2010)
- Latour, Alessandra, and Jorge Sainz, *Louis I. Kahn : Escritos, Conferencias y Entrevistas* (Barcelona: El Croquis Editorial, 2003)
- Latz, Peter, Karl Ganser, Marc Trieb, Karl-Heinz Danielzik, Jörg Dettmar, Peter Keil, and others, *Rust Red : Landscape Park Duisburg-Nord* (Munich: Hirmer, 2016)
- Maderuelo, Javier, and Fernando Castro Flórez, *El Jardín Como Arte : Arte y Naturaleza. Huesca, 1997 : Actas Del III Curso* (Huesca: Diputación de Huesca, 1997)
- Manterola, Javier, *La Obra de Ingeniería Como Obra de Arte*, ed. by Laetoli S.L., 1st edn (Barcelona, 2010)
- Marisa Gómez, 'Los Otros Caminos de Santiago', in *Compostela: Camiños de Desexo, (Ismael Tera)*, ed. by Baleiro (Santiago de Compostela, 2011)
- Marsh, James, Simon Chinn, and Philippe. Petit, *Man on Wire*. (New York, Reino Unido: Magnolia Pictures (Firm), 2008)
- Mcelroy, Lilly, *The Square - After Roberto Lopardo (Excerpts)* (USA, (New York), 2004) <<http://lillymcelroy.com/artwork/4212514-The-Square-After-Roberto-Lopardo-Excerpts.html>>
- Mehrotra, Rahul, and Felipe Vera, 'Reversibility; Desmontando La Mega-Ciudad Efímera Más Grande Del Mundo.', *ARQ (Santiago)*, 90 (2015), 14–25 <<https://doi.org/0716-0852>>
- Moreno Álvarez, Carmen, 'Acciones Premeditadas. El Espacio Urbano Como Lugar Imprevisible.', in *Acciones Comunes: Miradas e Intervenciones Urbanas Desde El Arte y La Arquitectura* (Sevilla, España: Recolectores Urbanos, 2014), p. 120
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *El Anticristo; Cómo Se Filósofa a Martillazos* (Madrid:

EDAF, 1975)

Pedro Torrijos, 'De La Voyager 1 a Bron/Broen. Cuatro Caminos Que Llevan a Ninguna Parte', *Jot Down*, 2013 <<http://www.jotdown.es/2013/10/de-la-voyager-1-a-bronbroen-cuatro-caminos-que-llevan-a-ninguna-parte/>>

Per Olaf, Fjeld, and Sverre Fehn, *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*, 1st ed. (New York: Monacelli Press, 2009)

— — —, *Sverre Fehn : The Thought of Construction* (New York: Rizzoli, 1983)

Petit, Philippe., *Philippe Petit: El Viaje a Través de La Cuerda Floja* (TEDTalks, 2012) <https://www.ted.com/talks/philippe_petit_the_journey_across_the_high_wire#t-120870>

Puente, Moisés., *Alejandro de La Sota : Escritos, Conversaciones, Conferencias*, 1a edn (Barcelona : Editorial Gustavo Gili; GG, 2002)

Raquejo, Tonia, *Land Art*, 1st edn (Madrid: Nerea, 1998)

Rincón Borrego, Iván Israel, 'Sverre Fehn: La Forma Natural de Construir' (ETSA, Universidad de Valladolid, 2010)

Rui Duarte, Barreiros, 'João Luís Carrilho Da Graça, Manifesto de Relação Com o Território', *Arquitectura e Vida*, 35 (2003)

Scott Brown, Denise, and Robert. Venturi, *Aprendiendo de Todas Las Cosas.*, 1a. (Barcelona: Tusquets, 1971)

Serra, Richard, *Writings, Interviews* (Chicago u.a.: University of Chicago Press, 1994)

Siza, Álvaro, Juan. Domingo Santos, Fernando. Márquez Cecilia, and Richard. Levene, *Alvaro Siza, 2001-2008 : El Sentido de Las Cosas = the Meaning of Things* (Madrid: El Croquis Editorial, 2008)

Sobrino Manzanares, María Luisa., and Federico. López Silvestre, *Paseantes, Viaxeiros e Paisaxes* (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporanea, 2007)

Toba Blanco, Eduardo, 'Arte y Obra Pública: Consideraciones Estéticas Para Su Correcta Implantación', *O.P. Ingeniería y Territorio*, 2002, 26–35

Wagstaff, Samuel, 'Talking with Tony Smith:"I View Art Something Vast"', *Artforum*. (Revista), 1966, p. 58

Zevi, Bruno., *Saber Ver La Arquitectura : Ensayo Sobre La Interpretación Espacial de La Arquitectura* (Barcelona: Ed. Apóstrofe, 1998)

8. Epílogo

El proyecto: lo tectónico, lo conceptual y lo simbólico.

“La idea necesita de la crítica como el pulmón del oxígeno y se sostiene y afirma apoyándose en otras ideas que, a su vez, cabalgan sobre otras formando un todo o sistema. (...)”

Entre nosotros y nuestras ideas hay, pues, siempre una distancia infranqueable: la que va de lo real a lo imaginario. En cambio, con nuestras creencias estamos inseparablemente unidos.”¹

José Ortega y Gasset

En la dificultad mirar, enfocar, reflexionar y colocar cada una de las obras por las que he transitado en cada uno de estos tres cajones para después trazar e hilvanar con lo encontrado un nuevo *camino del deseo*, radica la dificultad y la inquietud de este trabajo, en la esperanza de encontrar lo inesperado y lo *“incontrado”*² de Matta-Clark mirando y escudriñando en el interior de las estructuras en busca del haz, pero también del envés de las cosas, de esa sustancia, ese reflejo real de lo imaginario visto desde el otro lado del que nos hablaba Ortega y Gasset³ y que atiende muchas veces a lo olvidado del paisaje que antropizamos.

¹ José Ortega y Gasset, *Ideas y Creencias*, 11ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1977), p. 25.

² Juan José López de la Cruz and Ángel Martínez García-Posada, *Proyectos Encontrados : Arquitecturas de La Alteración y El Desvelo* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012), p. 115. Traducción libre del autor de la frase de G. Matta-Clark: “WE WILL HAVE TO WORK TOGETHER TO UNRAVEL THE UNFOUND. IDEA.”

³ Gasset, p. 33. “Pero conste: Lo verdadero, y aun lo científicamente verdadero, no es sino un caso particular de lo fantástico. Hay fantasías exactas. Más aún: sólo puede ser exacto lo fantástico. No hay modo de entender bien al hombre si no se repara en que la matemática brota de la misma raíz que la poesía, del don imaginativo.”

Como hemos ido viendo a lo largo de cada uno de los capítulos de la investigación, los tres conceptos propuestos e ideados por Sverre Fehn “*la Piel, el Corte y la venda*”⁴, sirven aquí de traza de reflexión la cual nos conduce a ese deseo de inteligibilidad y comprensión del mundo de la arquitectura y la ingeniería civil desde el arte. Quizá no tanto desde lo formal como desde lo conceptual que busca esa *superposición* operativa -a la que aludía E. Miralles- que apunta al tiempo, al espacio y a la memoria como elementos indispensables y capaces de entablar un diálogo y una reflexión con el paisaje en la búsqueda de una reparación y ampliación de los lugares, que estriba entre lo tectónico, lo conceptual y lo simbólico, como cruce de caminos al que tiene que dar respuesta el proyecto.

Sin duda los proyectos propuestos por Sverre Fehn en su conferencia en el MIT están impregnados por estas cualidades que van mucho más allá del propio proyecto arquitectónico o civil, donde en la mayoría de las ocasiones solo responden a una funcionalidad determinada sin cuestionarse nada más. Sin embargo, el mundo del arte en su aparente “*inutilidad*” se apoya en el *arte en el paisaje* en su afán por reconciliarnos y reconectarnos con nuestro contexto, con nuestro medio y en definitiva con nuestra naturaleza, incorporando una variable conceptual más, que cuanto menos nos muestra una nueva forma de mirar, de dialogar y de relacionarnos con nuestro entorno que nos induce a una reflexión introspectiva y experiencial capaz de insinuar y aludir a emociones y sensaciones que evocan resonancias del propio lugar como vínculo entre presencia, espacio y memoria de ese saber ancestral que une al hombre con la tierra y que apela a lo simbólico “*alimentando lo universal en lo particular*”⁵ de la obra de arte.

Sin duda alguna “*la Piel, el Corte y la venda*” como conceptos articulados por el arte en el paisaje suponen un gesto disruptivo y atemporal, que ha trascendido sus propias fronteras como un proceso de transmisión artístico, metafórico y alegórico, donde se producen esos trasvases de propiedades y significados a través de los conceptos que maneja el lenguaje hacia disciplinas afines, donde hoy día impregnan muchas intervenciones proyectuales de la arquitectura y la ingeniería civil que indudablemente incorporan esa “*memoria*” en el proyecto que registra todos esos recuerdos y así rescatar del olvido esos lugares devastados por la acción del hombre en el tiempo, proponiendo una reparación y ampliación de la idea de *lugar* como superposición de todas esas capas que se instalan en el tiempo en un intento por restituir el *êthos* propio del paisaje.

⁴ Sverre Fehn, *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997).

⁵ Hans-Georg Gadamer, *La Actualidad de Lo Bello : El Arte Como Juego, Símbolo y Fiesta*, 1a ed. (Barcelona: Ediciones Paidós, 1991), pp. 83–91. También la introducción de Rafael Argullol. p.22

Como hemos visto, el proyecto en el paisaje que orbita en la esfera del arte responde de un modo obligado esa confrontación entre lo *tectónico*, lo *conceptual* y lo *simbólico*. Un entrecruzamiento de caminos que se mezclan encarnando ese vínculo umbilical e identitario con la memoria, el espacio y el tiempo ligado al acontecer para formar un “todo” que da respuesta a los tres conceptos tratados por R. Venturi -*intención, implicación y contenido*-⁶, esenciales en la comprensión del contexto y a la vez atravesados y confrontados por esos tres niveles de lo real que nos proponía A. Armesto, con los que se enfrentan los proyectos paisajísticos aquí tratados: “*vida, sitio y técnica*”⁷ para proponernos un nuevo diálogo capaz de mimetizarse a través de una respuesta propia con el *êthos* propio de esos paisajes atravesados por el tiempo, el espacio y la memoria como forma de construir de nuevo *lugar*.

Así todas las obras analizadas bajo los tres conceptos propuestos por Sverre Fehn, orbitan de forma transversal sobre lo *tectónico*, lo *conceptual* y lo *simbólico* como forma de vincular el proyecto en el paisaje con la operativa propia del arte, donde podemos describirlos de la manera siguiente;

8.1. Lo Tectónico

Lo tectónico del proyecto da respuesta a esos tres niveles que llevamos articulando desde Vitruvio a partir de su “*utilitas, firmitas y venustas*”, donde el proyecto se configuraba desde una correlación en equilibrio de fuerza, utilidad y belleza. Otros autores como el caso de K. Frampton⁸ hablan de otras trilogías que conforman y explican lo arquitectónico e ingenieril sobre todo a partir del movimiento moderno. Aunque muchas de los proyectos aquí tratados se pueden explicar desde estas ópticas históricas que apenas hacen referencia a ese vínculo con el paisaje como lo hace A. Armesto a partir de “*la vida, el sitio y la técnica*”⁹ que definen y configuran en el proyecto los tres niveles de lo *real* unidos al concepto de paisaje como requisitos ineludibles para la *construcción de lugar*.

⁶ Robert. Venturi, ‘Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University’, in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture : A View from the Drafting Room* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1996), p. 374.

⁷ Antonio Armesto, ‘ARQUITECTURA CONTRA NATURA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA CON RESPECTO A LA VIDA, EL SITIO Y LA TÉCNICA’, in *Foro Crítica : Arquitectura y Naturaleza.*, 2ª ed. (Alicante : Colegio de Arquitectos de Alicante, 2009), pp. 79–119 (pp. 82–84).

⁸ Kenneth Frampton, *Estudios Sobre Cultura Tectónica : Poéticas de La Construcción En La Arquitectura de Los Siglos XIX y XX* (Madrid : Akal, 1999), p. 13. “Topos, typos y tectónica”

⁹ Op. Cit., Armesto, pp. 82–85.

8.2. Lo Conceptual

Lo conceptual apela a esa síntesis del conocimiento que trasladamos y reinterpretemos en formas, espacios y atmósferas que apelan a la comprensión de la hermenéutica como lectura sensitiva del proyecto en el paisaje que intenta explicar el habitar del hombre en el territorio que antropiza. Así La paradoja en su aparente oposición y contraste, el ocultamiento y el desvelo, la metáfora, la descontextualización, la reversibilidad, la reutilización e incluso el desplazamiento y su duración marcan muchas de las actitudes procesuales del mundo del arte en el paisaje que también vemos reflejadas en la arquitectura y en la obra civil en la búsqueda de esa mirada desde el “otro lado” buscando el reflejo, el envés y los extremos de las cosas que envuelven la realidad con ese manto transparente de lo fantástico en la búsqueda de su exactitud y su verdad.

“(...) casi todo lo que vemos es contrario a su apariencia. El Sol no se mueve y, sin embargo, vemos todos los días como lo hace. La luna nos ilumina como una lámpara, pero no tiene luz. La tierra parece plana, pero es redonda. La palabra verdad significa descubrimiento, ese descubrimiento exige un esfuerzo.”¹⁰

“No hay mucha diferencia entre el acto de sumar y el de restar. Los extremos se tocan. (...) Las ramas de los árboles se parecen más a las raíces que lo sujetan que al tronco que está a su lado. Lo curioso es justamente lo contrario. Cuanto más cerca estamos de algo, mayor es la diferencia que existe con ese algo. (...) el hombre como es, siempre igual a sí mismo es capaz de llegar a cualquiera de sus extremos”¹¹

¹⁰ Juan. Mera, *Cinco Ideas Para Hacer Arquitectura* (Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015), p. 207.

¹¹ *Ibid.*, Mera, pp. 208–9.

La paradoja



Fig. 8.01. Paradojas: Vacaloura (escarabajo del roble). Juan de la Sota. Fotógrafo y artista. <https://flecha.es/obras-de-juan-de-la-sota/camelias> © foto gentileza, Juan de la Sota. Fotografía utilizada en la conferencia realizada para el Ateneo de Santiago de Compostela con el título "Sota en min" 13/10/2014. Fotografía donde se aprecia un escarabajo del roble proyectando la sombra de un "elefante". Explicación de la paradoja y la yuxtaposición de contrarios de Man Ray, en la conferencia en el Ateneo de Santiago. Consultable en <https://www.youtube.com/watch?v=UCyQxs2zn-8&t=4900s>

"El origen de la música es el silencio. Lo contiene, explica y consuela. También es su final. Y su rastro es el rojo el verde y el marron"¹²

Juan de la Sota.

La metáfora

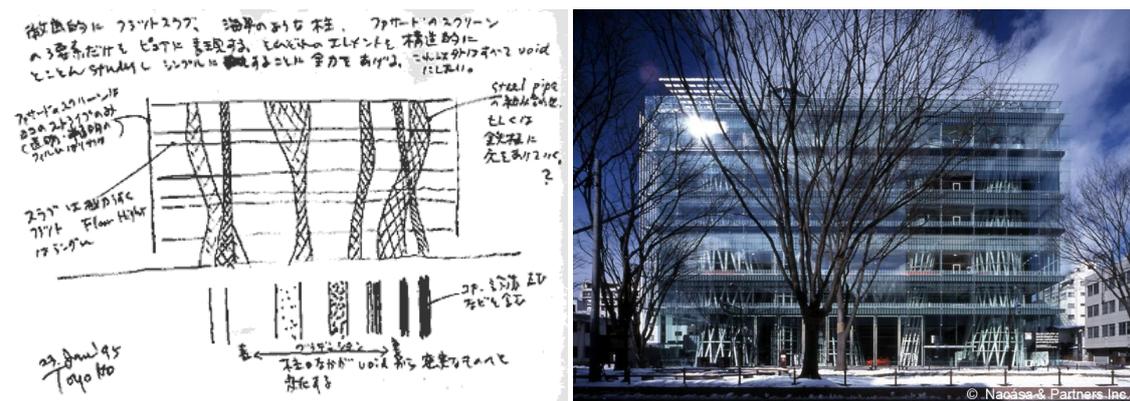


Fig. 8.02a, b. Aq. Toyo Ito / Ing. Mutsuro Sasaki. Boceto inicial de ideación para la Mediateca de Sendai. Mediateca de Sendai (1995-2001). Aoba-ku, Sendai, Miyagi, Japón Photo © Nacása & Partners / <http://www.toyo-ito.co.jp>

¹² Rafael López Torres, *Alejandro de La Sota Pontevedra 1913 - Madrid 1996. Construirse / Construir* (Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2018), pp. 96–101. Texto J. de la Sota

Descontextualizar



Fig. 8.03a. James Turrell. Roden Crater, Sky-Space (1977-2019). <http://roden crater.com/spaces/all> /// Fig. 8.3b. James Turrell / architect: Thomas Phifer & Partners. Twilight Epiphany, Skyspace, Rice University (2012), Houston, Texas, United States. photo: © Florian Holzherr. Fuente; <http://jamesturrell.com/work/twilightepiphany/>

Desvelar

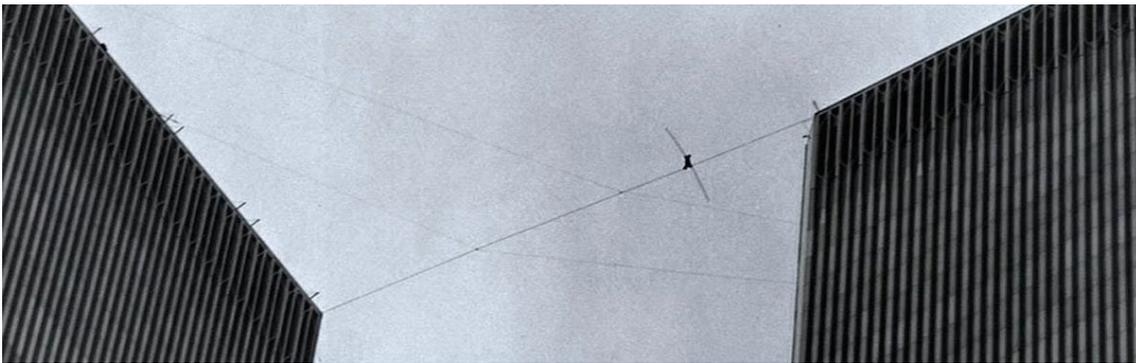


Fig. 8.04a. Galería de fotos de "Man on Wire". Documental sobre la historia del funambulista francés Philippe Petit, que el 7 de agosto de 1974, logró caminar sobre un cable de 42 m. de longitud, tendido entre las torres gemelas de Nueva York.

Reversibilidad



Fig. 8.05a. Christo and Jeanne-Claude. The Floating Piers, 2014-16. Lago Iseo, Italy. Photo: Wolfgang Volz © 2016 Christo. Fuente: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers> /// Fig. 8.05b. Manish Swarup. Bridge Crossings. Creyentes de la religión indú cruzan los puentes en la confluencia de los ríos Ganges, Yamuna y Saraswati, durante el Kumbh Mela, en Allahabad, India. Fuente; <https://www.theglobeandmail.com/multimedia/camera-club/in-photos/best-pictures-from-february-10/article8434207/#c-image-4>

Reutilizar



Fig. 8.06. Pablo Picasso (1881-1973). Cabeza de Toro, 1942. Bronce. Dos piezas: manillar y sillín de bicicleta. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.

Desplazar

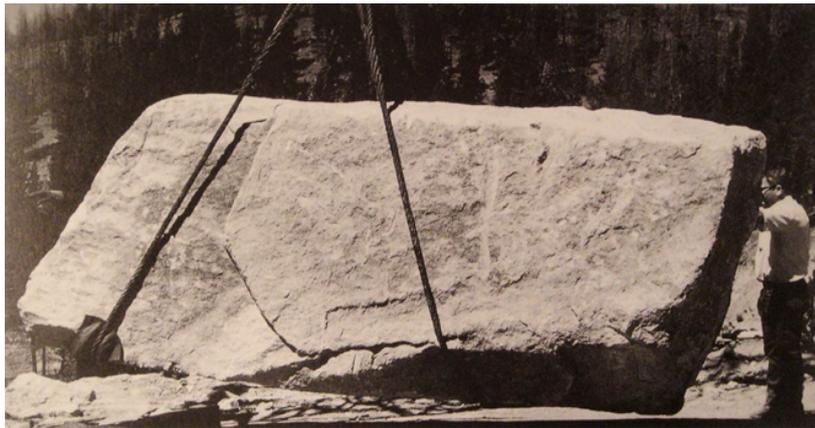


Fig. 8.07a. Michael Heizer. Displaced/Replaced Mass 1:1, 1969. Foto; [MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura]. M. Heizer explora la dinámica entre las formas positivas y el espacio negativo a partir de masas pétreas desplazadas de su lugar original. /// Fig. 8.07b. Michael Heizer. Displaced/Replaced Mass 1:1, 1969. Fuente; Germano Celant, Michael Heizer, Milan, Fondazione Prada, 1997, p.163.

8.3. Lo Simbólico

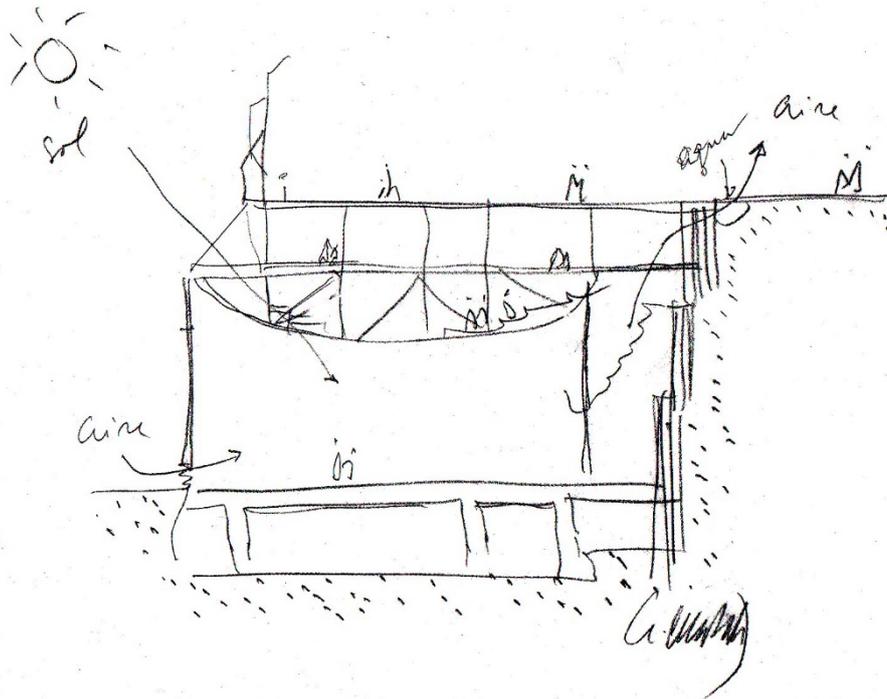


Fig. 8.08. Alejandro de la Sota. Gimnasio del colegio Maravillas. Madrid, 1962. Boceto de autor © Fundación Alejandro de la Sota. Fuente; <http://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/234>

“El gimnasio de Maravillas tiene ya 22 años. No sé porqué, en el año 1960 lo hice así, pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho. Creo que el no hacer arquitectura es un camino para hacerla y todos cuantos no la hagamos, habremos hecho más por ella que los que, aprendida, la siguen haciendo. Entonces se resolvió un problema y sigue funcionando y me parece que nadie echa en falta la arquitectura que no tiene.”

Alejandro de la Sota, 1985.

Quizá un simple boceto no pueda condensar la universalidad del arte a la que apelaba H-G. Gadamer cuando explicaba la experiencia del arte a través sus tres conceptos: “juego, símbolo y fiesta.”¹³ Aunque sí que podemos atisbar ese proceso de creación artística de construcción y reconstrucción donde;

¹³ Op. Cit., Gadamer.

“... la idea de que lo simbólico, y en particular lo simbólico del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación.”¹⁴

Su boceto explica perfectamente esa simbiosis entre *“vida, sitio y técnica”*, los conceptos a los que alude y su capacidad de apelar a lo simbólico. El croquis, destila esa capacidad de desmontar las ideas preconcebidas para a partir de ahí, empezar a mostrar y a ocultar ese juego de contrarios sobre el que construir una nueva realidad que apele a *lo simbólico* en esa *“capacidad de alimentar lo universal en lo particular”¹⁵* en la búsqueda de la permanencia.

Así, por un lado, la arquitectura -o mejor dicho, *«la arquitectura que no tiene»* a la que aludía A. de la Sota-, tiene esa capacidad de construcción de lugar a partir de la *“vida”* donde apila los espacios a partir del gimnasio, las aula y el patio de juego, el *“sitio”* que ofrece un fuerte desnivel que lo condiciona todo y la *“técnica”* que finalmente resuelve todo el proyectos con sus cerchas *“invertidas”* con la coherencia y racionalidad de un ingeniero. Por otro lado, los conceptos que destila y refina en su boceto marcan con claridad ese juego de contrarios al que aludía H-G. Gadamer donde la levedad de sus trazos que perfilan sus vacíos excavados por la luz que se oponen a lo tectónico de su estructura. Y donde finalmente nos deja una paradoja estratificada, donde en su basamento está la *vida deportiva*, en medio la *vida intelectual* y por encima de todo el *patio de juego*, que representa la *“fiesta”*, *“la celebración como ruptura del presente”* (tiempo lineal y cronológico) para sugerirnos lo eterno como esencia del arte.

“aquel sitio en el que la arquitectura termina y comienza el mundo de la imaginación y lo irracional.”¹⁶

¹⁴ Ibid., Gadamer, p. 87.

¹⁵ Ibid., Gadamer, p. 22. Ver introducción de Rafael Argullol *“El arte después de la «muerte del arte».”*

¹⁶ Aldo Rossi and others, *Aldo Rossi : Obras y Proyectos* (Barcelona : Gustavo Gili, 1986), p. 220.

8.4. Bibliografía

- Armesto, Antonio, 'ARQUITECTURA CONTRA NATURA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA CON RESPECTO A LA VIDA, EL SITIO Y LA TÉCNICA', in *Foro Crítica : Arquitectura y Naturaleza.*, 2ª ed. (Alicante : Colegio de Arquitectos de Alicante, 2009), pp. 79–119
- Fehn, Sverre, *The Skin, the Cut, & the Bandage*, ed. by Stanford ANDERSON (Cambridge Mass.: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology. The Pietro Belluschi Lectures., 1997)
- Fernández González, Mario, and José Magín Campos Cacheda, 'CAMINOS DESEADOS, CAMINOS PROYECTADOS: LAND ART Y SU CORRELACIÓN CON LA OBRA DE ARQUITECTURA E INGENIERÍA CIVIL', *Arquitectura Revista*, 15 (2019), 71–102
<<https://doi.org/10.4013/arq.2019.151.05>>
- Frampton, Kenneth, *Estudios Sobre Cultura Tectónica : Poéticas de La Construcción En La Arquitectura de Los Siglos XIX y XX* (Madrid : Akal, 1999)
- Gadamer, Hans-Georg, *La Actualidad de Lo Bello : El Arte Como Juego, Símbolo y Fiesta*, 1a ed. (Barcelona: Ediciones Paidós, 1991)
- Gasset, José Ortega y, *Ideas y Creencias*, 11ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1977)
- López de la Cruz, Juan José, and Ángel Martínez García-Posada, *Proyectos Encontrados : Arquitecturas de La Alteración y El Desvelo* (Sevilla: Recolectores Urbanos, 2012)
- López Torres, Rafael, *Alejandro de La Sota Pontevedra 1913 - Madrid 1996. Construirse / Construir* (Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2018)
- Mera, Juan., *Cinco Ideas Para Hacer Arquitectura* (Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015)
- Rossi, Aldo, Mason Andrews, Peter Arnell, Ted Bickford, Vincent Scully, and Rafael Moneo, *Aldo Rossi : Obras y Proyectos* (Barcelona : Gustavo Gili, 1986)
- Venturi, Robert., 'Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University', in *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture : A View from the Drafting Room* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1996), p. 374

9. Aportaciones y Futuras líneas de investigación.

Aportaciones

En el desarrollo de la presente tesis se ha realizado una publicación científica indexada que corresponde de forma resumida al capítulo 7:

“LOS CAMINOS DEL DESEO: LAND ART Y SU CORRELACIÓN CON LA OBRA DE ARQUITECTURA E INGENIERÍA CIVIL”.

En él se explica que muchas experiencias del land art, tienen una correlación formal y conceptual con los proyectos de ingeniería civil y arquitectura. Así, la expresión de muchas obras lineales y su apreciación artística, aparecen al mirar y al apreciar el paisaje en su totalidad, teniendo en cuenta no solo los aspectos técnicos y proyectuales de la propia disciplina, sino que además el encaje, la superposición o la propia intersección entre paisaje, terreno y la obra lineal que el ingeniero y el arquitecto proyectan, produce una obra distinta a la carretera en sí misma, un “camino”, definido como concepto próximo a la reflexión introspectiva de la obra del land art que muchas veces desencadena una apreciación simbólica proponiendo una ampliación de la *idea de lugar* como superposición de todas esas capas de “memoria” que se instalan en el tiempo en un intento por restituir y entablar un nuevo diálogo y una nueva mirada con el *êthos* propio del paisaje.

El artículo publicado es el siguiente;

“CAMINOS DESEADOS, CAMINOS PROYECTADOS: LAND ART Y SU CORRELACIÓN CON LA OBRA DE ARQUITECTURA E INGENIERÍA CIVIL”¹

Del mismo modo, se pretenden extraer tres publicaciones más que corresponderán a cada uno de los capítulos desarrollados de *“la piel el corte y la venda”*, en los que se pretende incidir de igual manera en esa aproximación formal, y sobre todo conceptual entre el arte en el paisaje, la arquitectura y la ingeniería civil, incidiendo en la ampliación de la *idea de lugar* entre lo tectónico, lo conceptual y lo simbólico.

¹ Mario Fernández González and José Magín Campos Cacheda, ‘CAMINOS DESEADOS, CAMINOS PROYECTADOS: LAND ART Y SU CORRELACIÓN CON LA OBRA DE ARQUITECTURA E INGENIERÍA CIVIL’, *Arquitetura Revista*, 15.1 (2019), 71–102 <<https://doi.org/10.4013/arq.2019.151.05>>. Disponible open Access en: <http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/arq.2019.151.05>

Futuras líneas de investigación

Sin lugar a dudas, la investigación desarrollada contribuye a despejar algunas incógnitas sobre la interacción entre arquitectura, ingeniería civil y arte. Por otro lado, favorece la generación nuevas preguntas y nuevas ideas que de alguna manera abren nuevas vías de trabajo y exploración. En este sentido, se presentan dos posibles líneas de investigación que pueden ser objeto de interés, atendiendo y amplificando lo expuesto en la presente tesis.

1.- Interacción entre las figuras del arquitecto-ingeniero civil con la del artista en los proyectos de obra pública.

2.- Aproximación y apreciación de lo simbólico y lo icónico en el proyecto civil.