

Espai i volum

Xavier Belanche

Octubre de 2019

Resum

En cadascuna de les activitats realitzats a la matèria de Volum heu treballat amb materials diferents. És evident que cada material té unes característiques i permet un tipus d'experimentació i de l'obtenció resultats diferenciats. En molts casos el material és un simple mitjà del qual obtenir uns resultats, però en molts d'altres el material té la seva importància més enllà de la forma que permet generar. Aquest pot tenir una significació concreta, pot actuar simbòlicament. En aquest apartat mirarem de conèixer una mica més bé un dels materials utilitzats tradicionalment però també contemporàniament en el camp de l'escultura: l'argila.

Índex

Espai i volum	2
L'escultura en l'espai urbà	3
Una lectura crítica sobre l'ocupació escultòrica de l'espai urbà	7
Una altra aproximació a l'escultura en l'espai urbà: l'obra de Gordon Matta-Clark i Charles Simmonds	8
Escultura i paisatge. El <i>Land Art</i>.	13
Robert Smithson	14
Michael Heizer	15
Walter de Maria	16

Espai i volum

L'art escultòric, al llarg de la seva història ha passat per diferents fases, en les quals l'objecte escultòric ha tingut més o menys dependència de l'espai. Gran part de les escultures de l'antiga Grècia o de l'edat mitjana tenien sentit precisament per trobar-se instal·lades dins d'un espai arquitectònic concret o ésser-hi completament adossades convivint perfectament amb les formes arquitectòniques. En part, l'escultura va anar perdent aquest valor, convertint-se progressivament en un objecte disposat sobre un pedestal, completament autònom de l'entorn circumdant. Al llarg del segle XX, sobretot durant la segona meitat, aquesta idea s'ha anat recuperant: l'escultura ha anat considerant l'espai com un element més amb el qual treballar. Per un costat ha integrat la idea de buit en les obres escultòriques, valorant de la mateixa manera les parts sòlides de les parts on hi ha absència de material. Per l'altre costat, ha considerat l'espai com un lloc de treball, com un lloc on instal·lar element, on fer-hi intervencions. Només cal parlar de les instal·lacions, de l'escultura pública o del Land Art per constatar-ho. Així s'han anat afinant les possibilitats de jugar amb l'espai, d'observar-lo, de treballar amb les seves significacions. Aquestes qüestions no han afectat només l'escultura, sinó també el disseny, l'arquitectura, les arts dramàtiques i l'urbanisme.

En aquest lliurament tractarem els diferents significats i implicacions que resulten



Figura 1: Obra de Claes Oldenburg i Coosje van Bruggen, *Mistos*, Barcelona (1992).

de l'acció d'ubicar un objecte tridimensional en l'espai i, particularment el que coneixem com a *espai públic*, és a dir,

l'agrupació dels diferents exteriors urbans, en oposició als espais privats, on el pas pot ser restringit, generalment per criteris de propietat privada o altres.¹

Però ho farem des d'una lectura històrica i, per tant, limitarem el contingut del lliurament al moment en el qual els artistes, des de la dècada de 1970, van proposar un tipus d'art de caràcter marcadament públic, lluny d'una banda del circuit comercial de l'art (galeries i museus), però també lluny de la monumentalitat lligada a les commemoracions polítiques i, per tant, una reflexió sobre quin podria ser el nou paper de l'escultura quan ocupa un espai públic de la ciutat. Però també, en aquesta doble fugida de l'artista, tindrem en compte el progressiu deteriorament de l'ambient urbà on els espais públics s'han convertit a les ciutats en llocs inhòspits, alienants o, senzillament, *no-públics*. Per tant, veureu una tercera fugida: els artistes no només s'allunyaràn dels espais d'exhibició de les galeries d'art sinó també de la ciutat moderna fins a arribar a la soledat del paisatge desèrtic, de difícil accés al progrés, i plantejar un nou diàleg entre les noves característiques del nou espai que acollirà l'obra i la finalitat de l'artista en transformar-la i enriquir-la

L'escultura en l'espai urbà

Després de la Segona Guerra Mundial, emergeix un moviment de reflexió i acció envers l'espai públic de la ciutat. Arquitectes i escultors revisen la idea de la ciutat ja no com un "motor" de la modernitat, sinó un lloc on convergeixen les tensions de la història, les ideologies i les aspiracions socials. Una plaça, un edifici públic i

¹ Jürgen Habermas (2005), *Història i crítica de l'opinió pública. La transformació estructural de la vida pública*, Ed Gustavo Gili, Mèxic i Barcelona, 1986.

un monument, a més de configurar el vocabulari estètic i arquitectònic de la ciutat, són també un mirall dels signes de la ideologia dominant i, per tant, apareixen carregats de connotacions, valors i significats.



Figura 2: Nancy Holt. *Dark Star Park*. Entre Washington DC i Rosslyn (1978-84).

Cap a finals de la dècada de 1960, cada vegada són més els artistes i arquitectes que troben en els espais oberts de la ciutat un lloc idoni, perfecte, on ubicar les seves obres. Molts d'aquests artistes descobreixen en aquest moviment d'espais (de la galeria d'art a l'espai públic de la ciutat) ja no només un nou marc per a les seves obres sinó també una porta oberta a incidir en la discussió política.

Llegiu a continuació el fragment següent de la crítica d'art Nena Dimitrijevic:

Durant els seixanta, un dels símptomes que l'art s'estava polititzant va ser la seva invasió dels espais públics. Tant els anarquistes individuals com Piero Manzoni, com a artistes que pertanyien als moviments neo-dadaïstes Fluxus i PopArt, mantenien la postura ètica de les avantguardes històriques de considerar l'art com una transgressió dialèctica de la ideologia. (...) Els conflictes polítics latents durant els seixanta, que van culminar en el 68, van originar una generació d'artistes que es van comprometre en una crítica al sistema artístic des de dins. Per a ells la crítica conceptual a la institució artística va ser el punt de partida per a la intervenció en les representacions i llenguatges ideològics de la vida quotidiana.

Aquesta nova consciència política va portar als artistes a reconsiderar el paper de l'art i la seva dependència del sistema comercial a través del circuit de les galeries d'art, fet que els va portar a intentar prendre els carrers (com si fossin grups de manifestants o revolucionaris) i ocupar-les amb les seves obres. La crítica cap a les institucions artístiques no es limitaven només a denunciar el capitalisme de l'art, sinó el seu elitisme. Com veureu a continuació, artistes com Gordon Matta-Clark o Charles Simmonds veuen en les seves intervencions als espais públics de la ciutat una manera d'atraure i portar al públic en general la "incomprensió" de l'art contemporani i, per tant, una manera de fer pedagogia de l'art al treure l'art al carrer.



Figura 3: Escultura de Rebecca Horn a Barcelona: *L'Estel Ferit* (1992).

Llegiu, a continuació, aquest escrit que vol explicar breument el paper que l'art té actualment en l'espai públic de les nostres ciutats, establint inicialment comparacions amb la funció tradicional que s'atorgava a l'escultura en l'espai públic:

La ciutat tradicional, tal com es van concebre les grans capitals del segle XIX, s'organitzava amb uns criteris urbanístics tancats, a partir d'una clara distinció entre el centre i la perifèria i entre l'espai públic i el privat. L'ordre de la ciutat era pautat des del poder, per exercir un control sobre el territori. La funció de l'escultura en aquests espais era la d'embellir determinades localitzacions per la importància i significació que aquestes tenien. Aquest embelliment es realitzava a través de l'escultura monumental. A part de l'embelliment i de dotar als espais d'una certa solemnitat, aquesta escultura monumental servia per a recordar el lloc que ocupava el poder, per atorgar importància i magnificència a les figures que l'ostentaven. L'escultura monumental de la què parlem, sol ser una escultura mimètica o idealitzant, col·locada damunt d'un pedestal per subratllar-ne la importància i per procurar-li un espai privilegiat per sobre la mirada de la gent. Aquestes figures són tancades i no es relacionen directament amb l'espai, altrament l'ornamenten. Són un element col·locat en l'espai o, podríem fins i tot dir, imposat. Aquests tipus d'escultures tenen normalment una poderosa presència física que els permet assenyalar i fixar un lloc. El seu caràcter és de permanència com si haguessin de romandre allà per sempre, immutables.

Diferents qüestions fan que la ciutat contemporània vagi abandonant aquest registre i provoquen que s'estableixi una dinàmica molt diferent entre l'escultura (o les intervencions artístiques) i l'espai públic de la ciutat. La reconsideració d'aquest últim com un espai important de les ciutats; l'increment de les zones de serveis, comercials, d'oci i de circulació; la barreja de gent molt diferent en un mateix espai; l'ús particular que cadascú en fa i les significacions que li atorga; la mutabilitat, els canvis constant i el trànsit de molts espais, són elements que han propiciat un nou panorama per a les intervencions artístiques. Tot i que encara es continua operant amb una utilització convencional de l'art escultòric (sota paràmetres decimonònics, aixecant monuments sobre pedestals), l'art contemporani, a l'hora d'intervenir en la ciutat, ha anat per d'altres camins intentant expressar i assumir totes aquestes modificacions, exercint una funció efectiva i en molts de casos crítica del lloc on s'ubicava, tenint en compte les característiques del mateix espai, allò que hi succeeix o el paper dels transeünts, adoptant, en molts casos, un caràcter d'efímer o provisional. Un dels elements que caracteritza l'escultura contemporània és la pèrdua de la seva funció representativa i commemorativa pròpia del monument tradicional, ja no es pretén traslladar una obra a l'espai públic sinó fer una obra en i per a l'espai públic. En molts casos el que fa l'art públic contemporani és actuar com a antimonument, tot i poder tenir una funció recordatòria, no persegueix romandre, no s'estableix només en el passat sinó en el present. No vol dir

això que s'oblidin del passat sinó que el relacionin amb el present i que no el tractin de forma heroitzant.

Tots aquests canvis, tant els produïts en l'estructura de les ciutats com en la presència de l'art en el seu si, s'entronquen directament amb la vitalitat de l'esfera pública, amb la pràctica que tot ciutadà pot exercir a l'hora de saber, parlar, discutir o opinar sobre allò que succeeix en el seu entorn. Les paraules de Krystof Wodiczko parlen prou clarament sobre aquest fet: 'la democràcia, igual que la llibertat, és una pràctica, no quelcom que ens és donat per endavant. La democràcia s'entén com una obligació de practicar la comunicació en l'espai públic (prendre la paraula). Per a mi, l'art, com a veu i missatge, és una part important de la pràctica de la democràcia en l'espai públic. Entès d'aquesta manera, l'art crític i actiu ajuda a mantenir viva la democràcia.'

Les intervencions en l'espai públic poden tenir intencions diferents: moltes adquireixen un caràcter polític, critiquen d'una manera o d'altra quelcom que fa referència al mateix espai. D'altres, amb alternatives al monument tradicional, commemoren o recorden el passat. D'altres ajuden a modelar la forma d'un l'espai, a configurarlo o a donar-li entitat, sobretot en zones indeterminades o que han de ser reurbanitzades. En aquest cas les intervencions solen experimentar amb l'espai per corregir o dinamitzar l'escenari urbà. En d'altres casos les formes d'actuació en l'espai urbà de l'art contemporani, tenen un caràcter efímer, són actuacions puntuals que no persegueixen cap mena de permanència.

Aquest escrit, amb idees ampliades i transformades per l'autora Montserrat Planella, pren part del seu contingut del text de Martí Peran, *Senyals públics. Espai de la contemporaneïtat*.

Una lectura crítica sobre l'ocupació escultòrica de l'espai urbà

Ara que teniu una visió conceptual de conjunt sobre el recorregut de l'escultura en l'espai urbà, us recomanem la lectura de l'article **Los expertos alertan de la falta de control y la saturación del arte en los espacios urbanos**, de Javier Calvo Fernández, publicat el 10 de novembre de 2001 al diari *El País*:

Los profesionales de la arquitectura, la escultura y la historia del arte invitados al II Simposio Internacional sobre el Futuro y la Función del Arte Contemporáneo en el Espacio Urbano, que se ha celebrado durante los tres últimos días en diferentes puntos de Barcelona y San Boi de Llobregat, alertan de un posible efecto perverso provocado por la reciente proliferación descontrolada de este tipo de intervenciones. Los encuentros se clausuraron ayer en el auditorio del FAD con una mesa redonda titulada La instalación artística y la ciudad.

La ciudad de Barcelona es un referente internacional en lo que respecta al diálogo entre espacio urbano y arte contemporáneo por las

intervenciones que se desarrollaron tras su designación como sede olímpica. Aprovechando esta cuestionable realidad, el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Barcelona, el Colegio de Arquitectos y el Instituto de Cultura, ha organizado el segundo encuentro para debatir la función y el futuro del arte contemporáneo en la construcción de los espacios urbanos.

Los profesionales alertaron del riesgo de que la masiva presencia en las calles de un arte puramente decorativo puede llevar a la incomprensión o el rechazo de la sociedad a al que va dirigido. Algunos teóricos de la materia, como el español Ventura Valcarce, mostraron su preocupación por la aparente incomunicación manifiesta entre la mayoría de las instalaciones artísticas urbanas y el espacio físico y social con el que conviven.

Para evitar este peligro enfrentamiento se apuesta por crear equipos interdisciplinarios -compuestos por arquitectos, artistas y representantes de las instituciones- que diseñen un espacio urbano en el que las manifestaciones artísticas surjan naturalmente y no como una aportación posterior. Se aboga también por un mayor control de la calidad de las obras y de su función social, superando así los criterios políticos que actualmente rigen en la instalación del arte público. El escultor portugués Pedro Cabrita Reis definió esta línea de trabajo definiendo la instalación ideal como 'aquella cuya presencia no se nota, pero sí la ausencia'.

Com a contrapunt al text anterior, continueu amb la lectura de l'apartat següent que explica l'obra de tres escultors (un ja la coneixeu): **Gordon Matta-Clark**, **Charles Simmonds** i **Richard Serra**. Tres propostes que, segurament, trenquen amb el costum d'escultura en l'espai urbà.

Una altra aproximació a l'escultura en l'espai urbà: l'obra de Gordon Matta-Clark i Charles Simmonds

Aquests artistes que ocupen la ciutat no només es limitaran a dipositar objectes o peces tridimensionals a l'espai públic de la ciutat (com podríem pensar en un primer moment), sinó a treballar, modificar i manipular les seves estructures, com una sort de matèria primera per elaborar l'obra escultòrica. És el cas de **Gordon Matta-Clark** qui va utilitzar com a material escultòric edificis, recuperant per a l'escultura actual l'autèntic sentit de la paraula esculpir. El seu art consisteix a foradar i serrar construccions urbanes abandonades o que estaven a l'espera de ser enderrocades. Matta-Clark deixa al descobert, un cop finalitzada la seva obra, l'estructura original de l'edifici i, d'aquesta manera, mostrant de forma simbòlica els límits de l'espai públic i l'espai privat, ja que si analitzeu el conjunt de l'obra d'aquest artista, es fa palesa la visió dels interiors, els budells dels edificis que han estat dissenyats i aixecats per construir i defensar la intimitat de les persones que hi viuran en ell.

Un altre artista contemporani de Gordon Matta-Clark i que també intervindrà en el marc estructural dels edificis de la ciutat serà Charles Simmonds. En la seva obra



Figura 4: Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1974

coneguda com a *Dwellings*, Simmonds crearà un univers propi al voltant d'una civilització imaginària que ell mateix bateja amb el nom de *Little People* (persones petites) i que viuen a edificis en miniatura que recorden l'arquitectura de les civilitzacions antigues. Simmonds materialitzarà el món dels *Little People* a principis de 1970 en la forma temporal (i així atacant la noció de permanència i sacralització de l'obra d'art) de minúscules construccions als racons dels barris de Nova York.



Figura 5: *Dwellings*, de Richard Simmonds

<http://www.charles-simmonds.com/dwellings.html>

Tot aquest moviment de reconquerir l'espai públic de la ciutat dels anys 1960 i 1970, protagonitzat per aquests artistes, serà ràpidament adoptat per les institucions públiques en la que destinaran un pressupost molt ínfim amb la finalitat de "decorar" la ciutat amb obres d'art, fonamentalment escultures realitzades per artistes de segona o tercera fila o, en altres situacions, serà el mateix arquitecte l'encarregat de l'"ornamentació". El resultat és una multitud d'escultures que copien els aspectes visuals associats a l'art contemporani i que adornen places, rotondes, vies i edificis públics. Aquesta pràctica és coneguda com als Estats Units com a *Drop* i

Plop Sculpture. Llegiu a continuació l'entrada a la Wikipedia anglesa sobre el *plop art*:



Figura 6: Escultura Plop

Plop art és, en argot, una etiqueta per definir l'art públic (generalment aquelles escultures grans, abstractes, modernistes o contemporànies) realitzades expressament per a places, espais davant dels edificis d'oficines, atris de gratacels, parcs i altres llocs públics. El terme implica que l'obra és poc atractiva o inadequada per al seu entorn, és a dir, que ha estat abandonada sense gens de cura, *plopped*, al lloc on es troba. El Plop Art és un joc de paraules entre Pop Art i el verb Plop (*to drop or set down heavily*). D'acord amb la web artnet.com, aquest terme va ser encunyat per l'arquitecte James Wines en 1969.

Aquest nou escenari ha portat als artistes actuals a plantejar una nova reflexió sobre l'ús i ocupació d'obres d'art dins del marc de l'espai públic amb la finalitat d'aconseguir que els ciutadans valorin les propostes de l'art contemporani i que no les observin com si fossin "naus voladores" vingudes d'un exoplaneta que han aterrat casualment a la plaça principal del municipi o, en el pitjor dels casos, una mostra més de com les institucions (ajuntaments) gasten els diners públics en plop art, obres que no responen a cap finalitat i que han estat ubicades en un lloc sense tenir en compte el lloc al qual estava destinada. Una de les figures més rellevants de l'escultura pública de finals del segle XX, **Richard Serra**, ho explicarà el 1989



Figura 7: *Fulcrum*, de Richard Serra

de forma clara aquest nou plantejament de l'escultura als espais públics:

L'escala, dimensions i emplaçament d'una obra subjecta a un lloc estan determinats per la topografia del seu lloc de destinació –ja sigui de caràcter urbà, un paisatge o un recinte arquitectònic. Els treballs passen a formar part del lloc i modifiquen la seva organització tant des del punt de vista conceptual com des del de la seva percepció. Els meus treballs mai decoren, il·lustren o reproduïen un lloc. El singular dels treballs fets en un lloc determinat consisteix que han estat projectats per a un emplaçament específic, que depenen d'ell i són inseparables d'ell. L'escala, dimensions i emplaçament de les parts d'una escultura resulten de l'anàlisi de les condicions ambientals específiques d'un context donat. L'anàlisi preparatòria d'un lloc donat considera no solament les seves propietats formals, sinó també les seves característiques socials i polítiques. Els treballs referits a un lloc expressen sempre un judici de valor sobre el context general de caràcter polític i social en què s'inscriuen. A partir de la interrelació entre l'escultura i el lloc fan referència crítica al contingut i l'entorn del seu lloc d'emplaçament. La reorientació de la percepció i del comportament requereix un estudi crític de la mateixa forma de aprehendre el lloc. Els treballs referits a un lloc provoquen abans de res un diàleg amb l'entorn. Tot llenguatge té una estructura que no pot ser criticada en aquest mateix llenguatge. Per això, és necessari un altre llenguatge que analitzi l'estructura del primer, però que en si mateix posseeixi una estructura diferent que li permeti criticar aquest primer llenguatge.

En aquest pensament de Richard Serra podem també incloure les propostes escultòriques d'Eduardo Chillida i Dani Karavan.



Figura 8: Eduardo Chillida, *Elogi de l'Horitzó*, formigó (1989), Gijón

Escultura i paisatge. El *Land Art*.

Llegiu primer el següent fragment sobre el moviment conegut com a *Land Art*:

Les muntanyes, les valls, els fenòmens atmosfèrics i els grans espais oberts esdevenen suport, matèria i subjecte de noves formes d'intervenció artística que fugen dels estrets límits que tancaven la creació dins de les parets del museu o de la galeria, és a dir, els espais sacralitzats de l'art, i obren la mirada de l'artista cap a la immensitat del cosmos. La revaloració de les cultures arcaiques -més conscients d'aquestes connexions cosmològiques- i el cultiu d'una mística de la naturalesa enllacen el *Land Art* amb l'esperit del romanticisme.

No obstant això, a l'origen, el *Land Art* va sorgir lligat a la reflexió minimalista que pretenia trencar amb la funció decorativista de l'escultura i es va nodrir de la voluntat de desmaterialització de les obres d'art i de l'esperit anti-objectual i "anti-artístic" que va inundar les cerques dels anys seixanta i setanta. Com en el *bodi art* o en l'art d'acció, el caràcter efímer de les intervencions de *Land Art* va introduir el temps real com a coordenada plàstica i va obrir les portes a la idea d'art com a esdeveniment i experiència.

En algunes propostes del *Land Art* subjeu una protesta contra la degradació, la mediatització i l'oblit de la naturalesa; Es manifesta, almenys inicialment, una crítica al sistema econòmic que converteix les obres d'art en objectes privilegiats per a l'intercanvi mercantil i també, sens dubte, s'expressa una fervorosa voluntat de retrobar-se amb el ritme i el fet de fluir de les energies de l'univers, obrint una reflexió sobre les interdependències que lliguen a l'home amb el món i assenyalant la transcendència dels més mínims gestos sobre la pell del planeta. No obstant això, el *Land Art* no es desconnecta de les tecnologies comunicatives doncs necessita el cinema, el vídeo i la fotografia per documentar i difondre mediàticament les seves intervencions, que moltes vegades es produeixen en contextos allunyats dels centres de la cultura urbana. Per tot això, el *Land Art* no pot ser simplement identificat amb una tornada arcaïtzant a la naturalesa, sinó més aviat com una ampliació de la noció d'art, que pren el món com a suport de l'obra.

Si la denominació *Land Art* s'associa amb grans espais naturals, amb intervencions escultòriques o arquitectòniques a gran escala, és fonamentalment per l'impacte i la dimensió dels treballs de pioners americans com Robert Smithson (*Spiral Jetty*, 1970), Michael Heizer (*Complex One-City*, 1972-1976), Robert Morris (*Observatory*, 1971-1977), Alyce Aycock (*Labyrinthe*, 1972), Dennis Oppenheim (*Whirlpool. Eye of the Storm*, 1973) o Nancy Holt (*SunTunnels*, 1973-1976). Encara que el més espectacular dels artistes del *Land Art*, Christo, és d'origen romanès, les intervencions a Europa, en general, tenen una escala més íntima, com evidencien els rastres sobre la neu de

l'holandès Jan Dibbets o els passejos del britànic Richard Long.

La decisiva influència de tots aquests pioners constitueix el germen d'una nova forma creativa que, des dels anys setanta fins a l'actualitat, ha fructificat en l'interès dels artistes per les intervencions sobre la naturalesa i el paisatge. No obstant això, molts altres creadors i arquitectes, conscients del caràcter essencialment urbà de la vida al planeta, s'han decantat per la intervenció a les ciutats i han contribuït a fer porosos els límits que separen l'arquitectura de les arts plàstiques als espais públics; al mateix temps, han estès les reflexions sobre l'espai als estudis de disseny paisatgístic i urbà, reivindicant un protagonisme de la naturalesa que, en el fons, sembla respondre a una certa nostàlgia per recuperar allò que es perd, una nostàlgia que s'ha anat incrementant amb l'expansió de la industrialització.

Rosa Martínez fragment de la introducció del llibre: Mc Grath, Dorothy. *L'Art del Paisatge*. Mèxic: Atrium Group, 2002. p.7-9

Si a partir de finals de la dècada de 1960 neix un moviment entre els artistes d'ocupar els carrers i places de les ciutats i fugir dels espais tradicionals de l'art (galeries i museus), altres artistes fugen de la ciutat i cerquen, per a desenvolupar el seu treball, llocs recòndits de la naturalesa.

Moltes d'aquestes obres que són identificades amb l'etiqueta artística d'*earthworks* i *land art*, comparteixen una característica amb el monument o escultura monumental la particularitat d'estar situades en un lloc específic i, per tant, mostren una forta vinculació amb l'entorn natural.

Aquesta vinculació serà la característica més manifesta de les obres del *land art*, ja que molt bona part del seu contingut estarà estretament lligat a la relació que estableixen amb els trets propis d'un determinat entorn físic. En aquest sentit, no són objectes discrets que van ser conceptualitzats per a una estimació aïllada, sinó que són elements compromesos i integrats en els seus respectius entorns, creats per a promoure una experiència única d'un lloc en concret i que, de les quals, la gran majoria de vegades, com a espectadors, només serem testimonis de la seva existència a través d'enregistrament de vídeo o de documentació fotogràfica.

D'aquest moviment, hem escollit tres artistes: Robert Smithson, Michael Heizer i Walter de Maria. Aquesta selecció respon especialment a què els tres mostren tres visions diferents del *land art* i, per tant, tres aproximacions a tres qüestions que estan lligades a la història de l'art actual: l'ecologisme (Smithson), la reinvençió del passat (Heizer) i l'experiència del sublim (Maria).

Robert Smithson

De Robert Smithson ens interessa parlar del diàleg que va elaborar al voltant dels conceptes "site" i "nonsite", és a dir, *lloc* i *no-lloc*. El "site" és el lloc sobre el qual Robert Smithson observa, analitza i treballa mentre que el "nonsite" és l'obra acabada i exposada a la galeria o al museu d'art. Aquest joc de significats va evolucionar

fins a ampliar el “nonsite” a aquells llocs que, com les galeries d’art, es repeteixen al llarg de la superfície de la terra i són obra de la globalització: autopistes, benzineres, aeroports, multicentres, restaurants de menjar ràpid... En altres paraules, els “nonsite” són llocs que no tenen d’identitat pròpia i que no mostra cap relació de dependència amb el lloc geogràfic en el qual es troba. L’ampliació del significat del “nonsite” li portarà a un viatge per la geografia dels Estats Units on mostrarà un gran interès i preocupació per aquells espais d’explotació i destrucció de la natura: mines, pedreres així com abocadors de residus. En les seves pròpies paraules:

Pel país hi ha moltes zones de mines, pedreres en desús, i llacs i rius contaminats. Una solució pràctica per a la utilització de tals llocs devastats seria reciclar la terra i l’aigua en termes de earth art. Recentment, quan vaig estar a Holanda, vaig treballar en una pedrera d’àrea que anava a ser de nou desenvolupada. Els holandesos són especialment conscients del paisatge físic. Ha d’establir-se una dialèctica entre el reciclatge de la terra i l’ocupació de les mines. L’artista i el miner han de prendre consciència de si mateixos com a agents naturals. Això és extensible a tot tipus de mines i d’edificis. Quan el miner o el constructor perden de vista el que estan fent en honor de l’abstracció o de la tecnologia, no poden enfrontar-se a la necessitat. El món necessita carbó i autopistes, però no necessitem els resultats de l’explotació minera. L’economia, quan s’abstreu del món, és cega respecte al procés natural. L’art pot convertir-se en un recurs que serveixi de mediador entre l’ecologista i l’industrial. L’ecologia i la indústria no són camins d’adreça única, més aviat haurien de ser camins que es creuen. L’art pot ajudar a proveir la necessitada dialèctica entre ells.

Aquestes idees, expressades l’any 1971, van contribuir, per una banda, a una legislació de l’ús mediambiental del terra, però també a una nova visió del monument, argumentant que els *earthworks* podien ser mitjans per a recuperar la terra en termes artístics. Amb aquestes idees, i amb acords amb importants companyies mineres, Robert Smithson va aconseguir realitzar tres grans obres: *Spiral Jetty* (1970), *Broquen Circle and Spiral Hill* (1971) i *Amarillo Ramp* (1973), on la qual, en el procés de documentació i enregistrament de l’obra des d’un aeroplà, va perdre la vida.

Michael Heizer

L’escultor Michael Heizer confessava “estar lligat al passat, un passat clarament arqueològic”. Les seves obres són cites escultòriques dels monuments prehistòrics, especialment aquells derivats de les antigues civilitzacions de l’Amèrica precolombina. Una de les seves obres anomenada *Displaced / Replaced Mass* (1969) recorda el trasllat dels grans monolits que formen els Colosos de Memnon al vall dels Reis, a Egipte, mentre que a *Complex One / City* (1972-1973) identifiquem referències tant a Chichén Itzá, al Yucatán, com la de les mastabes egípcies.



Figura 9: Spiral Jetty, de Robert Smithson

Walter de Maria

La idea del sublim, que va ser forjada a finals del segle XVIII per Burke a finals del segle XVIII, va ser recuperada a mitjans de la dècada de 1950 i 1960 per pintors com Ashile Gorky, Barnett Newmann i Mark Rothko, que van intentar plasmar la idea de la infinitud en els límits físics dels seus quadres. Aquesta idea estarà present en els artistes del *land art* que, pel plantejament inherent de les seves obres, havien aconseguit, precisament, traspasar els límits convencionals del quadre i de l'espai que rodeja l'escultura.



Figura 10: Walter de Maria

De totes les obres del *land art*, només una *earthwork* reuneix en si mateixa totes les característiques enunciades per Burke, aquesta és *The Lightning Field*, de Walter de Maria.



Figura 11: *The Lightning Field*, de Walter de Maria. Font: Wikipedia

Dissenyada l'any 1974 i acabada l'any 1977, *The Lightning Field* es troba al comtat de Catron, Nou Mèxic, al desert de Quemado. Està formada de 400 pals d'acer inoxidable de 5 centímetres de diàmetre i una alçada de 6,20 metres. Els pals estan situats formant una quadrícula de setze files de vint-i-cinc pals cadascuna, d'est a oest, i vint-i-cinc files de setze postes de nord a sud. Els pals estan separats entre ells per una distància de 67,5 metres, fet que, el conjunt de l'obra abrasi una dimensió total d'una milla (1,69 km) d'est a oest i un quilòmetre de nord a sud.

L'obra és immensa, tant per les seves dimensions com pel lloc on es troba. L'espectador, situat al mig d'aquesta, només pot percebre una imatge de l'infinit a totes les direccions.

Però aquests pals d'acer inoxidable, pel fet que estan clavats a terra, funcionen com a parallamps i, com que la zona és altament sensible a aquest fenomen atmosfèric, les descarregues entre el mes de maig i el de setembre, són contínues, oferint un espectacle impressionant al veure un núvol de rajos que ocupen la totalitat del cel.