ESCULTURA Y PAISAJE

Miquel Planas Rosselló

ÍNDICE

1- El concepto de paisaje 04

2- El paisaje natural/rural versus paisaje urbano 06

2-1 Función del arte en el paisaje urbano 07

-Peter Eisenman

-Christo and Jean-Claude

-Jaume Plensa

2-2 Función del arte en el paisaje peri urbano 16

-Dani Karavan

-Eduardo Chillida

-Aldo Rossi

2-3 Función del arte en el paisaje natural / rural 24

-Richard Long

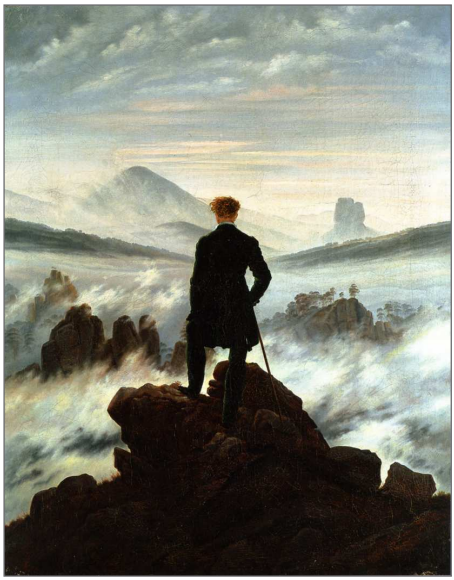
3-Conclusión 27

ESCULTURA Y PAISAJE

El paisaje se plantea como un inmenso escenario que interrelaciona los diferentes espacios, urbanos, rurales y naturales, así como las intervenciones de carácter artístico que allí se puedan desarrollar. Mediante el análisis de diferentes ejemplos de actuación, desde aquellos más intervencionistas y modificadores, hasta aquellos más sutiles y denotadores del espacio, se presentarán objetivos y problemáticas expuestas en estas intervenciones.

1- El concepto de paisaje:

El concepto de paisaje se establece tardíamente en nuestra civilización, todo y que nos haya envuelto y condicionado desde los inicios de la humanidad y que no podamos desentendernos de él; su conocimiento, no circunstancial, si no meditado y consciente, no lo hallamos hasta aproximadamente el siglo V en la civilización oriental y concretamente en China, donde el paisaje se planteará como tema pictórico. Ya en nuestra cultura occidental el paisaje irá mellando especialmente en el campo de la pintura, evolucionando en los aspectos más vinculados con la perspectiva y reproduciendo todo tipo de paisajes, se inicia a partir del siglo XII-XIII y va tomando importancia en Europa, como en el caso de la pintura flamenca y sus paisajes tanto exteriores como interiores, e incluso en los paisajes especiales de El Bosco. Será a finales del siglo XVIII e inicios del XIX en que nacerá una nueva visión del paisaje, elevando el paisaje a la condición de «estado del alma», es el pintor romántico un buen e intenso vidente de cuanto se propone contemplar, como será la pintura de paisaje del inglés William Turner, donde el paisaje adquirirá categoría de objeto estético y de belleza. En el romanticismo, el individuo, el yo adquiere importancia, preeminencia absoluta, en este sentido el artista Gaspar David



Caminante ante un mar de niebla. Caspar David Friedrich, 1818

El mar de hielo (El naufragio del Esperanza). Caspar David Friedrich, (1823–1824)

Friedrich, reconoce por primera vez la importancia del espectador, los personajes representados por él, aparecen de espaldas logrando de esta manera que nos identifiquemos con ellos a la vez que participamos y somos parte de la composición; mediante un trabajo de proporción entre personaje y fondo consigue magnificar la inmensidad y la fuerza de la naturaleza.

Gaspar David Friedrich aporta su nueva concepción del paisaje, de la naturaleza; el paisaje despierta emoción y transmite sentimientos, alcanzando la importancia y la significación histórica; así el artista será el que identificará y otorgará la calidad estética.

El artista romántico se convierte en el nuevo viajero del siglo XIX, con una visión nueva, dando importancia a las sensaciones, a la sensibilidad, recreando un marco ideal, el de la naturaleza, y rompiendo la visión más tradicional y arquetípica del paisaje.

El artista no solo representa emociones a través de esos paisajes, si no que los recorre, los interioriza y manifiesta, ya que deviene viajero, (rompiendo la tradición anterior del viaje sólo como obligación social o económica para convertirse en obligación para el alma y el conocimiento, ello favorecido por los avances técnicos como la aparición

del ferrocarril o del barco de vapor, que renovarán el concepto del viaje).

Será también en el siglo XIX y gracias a los avances técnicos, que aparecerán los tubos plegables que permiten guardar y transportar de forma fácil la pintura ya preparada; posibilitando la pintura y el contacto directo del artista con el paisaje, la pintura «a plein air».

El jardín de las delicias. El Bosco, (1480-1490)

Ya en el siglo XX y con los antecedentes mencionados, el paisaje se convierte en un nuevo escenario, como cita el historiador Javier Maderuelo: *«...el paisaje no es, por lo tanto, un objeto ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana, tampoco es la naturaleza, ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje, en cuanto concepto, es la trabazón que permite interpretar en términos culturales y estéticos las cualidades de un territorio, lugar o paraje»*. El paisaje pasa de elemento de referencia y de estudio a convertirse en el propio marco de actuación del artista, transformándose en su propio «lienzo» donde el artista, ya no pintor, no escultor, realiza y propone su propia obra y a su vez convirtiéndose en propia experiencia artística y humana, de conocimiento y de narración. El papel que fue adquiriendo la galería de arte como espacio de exposición y presentación de su obra se traslada así mismo a un nuevo entorno, el paisaje, de esta manera se establece la dicotomía: Taller - entorno / Galería - paisaje / Visitante - viajero.

Spiral Jetty. Robert Smithson. 1970.

Las acciones en el paisaje han evolucionado igualmente a lo largo de este siglo XX, inicialmente se planteaban como acciones de carácter intervencionista y modificador de la naturaleza que pretendían captar, vivenciar las múltiples transformaciones del lugar, el artista deviene el nuevo conquistador de los nuevos territorios, como por ejemplo los artistas Michael Heizer y Robert Smithson; esta visión más intervencionista y especialmente modificadora se irá substituyendo por otro tipo de

intervenciones propiamente respetuosas con el medio, aportando nuevas actitudes en el ámbito de la creación, actitudes que plantean como objetivo integrar, evidenciar y señalar a partir más de la manipulación, la observación, la comprensión, la percepción y la interpretación que no de la modificación extrema de la naturaleza.

Se rompe así, con la idea anterior de que el arte era un motivo de inspiración urbana y que por tanto el paisaje se consideraba inadecuado y se identificaba con el pasado; el arte no debe responder y dar solución estética sólo a ámbitos próximos como los urbanos, dejando la naturaleza como referente o recurso armónico de la obra de arte, si no que debe también de intervenir e interferir en ella; el paisaje por tanto será un nuevo ámbito de actuación para el arte del siglo XX y XXI. El paisaje en conjunto retomará en cierta medida su acepción de porción de terreno considerada como un espectáculo artístico.

2- El paisaje natural/rural versus paisaje urbano:

Establecer fronteras diferenciadoras o limitadoras entre los distintos tipos de espacios es cada vez más difícil, siglos atrás distinguir entre los dos conceptos mayores de espacio era más simple que en la actualidad, la sola fortificación de las ciudades medievales, permitía marcar un límite separador entre la urbe y el espacio natural. Dicho espacio natural, como no intervenido por el hombre era aún cuantificable y evidenciable. En la actualidad estos parámetros son cada vez más complejos y el espacio natural «ideal» se encuentra cada vez más lejano de las actuales urbes. Aún así podríamos diferenciar y establecer ciertas tipologías paisajísticas que, todo y algunas coincidencias entre si, mantienen propiedades alejadas, que permitirán a su vez adjudicarles diversidad de acciones artísticas propias, con sus resultados correspondientes.

Paisaje natural / rural. Costa Brava.

La gran diversidad de catalogaciones y especificidades paisajísticas que podríamos establecer, se resumirían en tres grandes marcos, que ya en si mismos recogerían la evolución histórica que ha tenido el paisaje: paisaje urbano, paisaje peri urbano y paisaje natural / rural

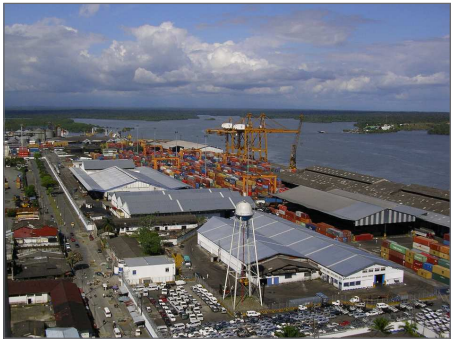
-Paisaje natural / rural: el no modificado, o no modificado de forma importante por la sociedad.... sin afectación, sin artificio, sin elaboración (entendiendo

que el paisaje natural en su estado más puro, sin ningún tipo de afectación es casi inexistente, nos referiremos a aquel en el que es predominante esta pureza).

-Paisaje urbano: lo opuesto a paisaje natural, aquel en que el hombre ha impuesto un orden sobre el territorio, y la ciudad es su paradigma. Espacio idóneo que fue, para el desarrollo de la escultura monumental de carácter simbólico-monumental hasta el siglo XIX, que con la llegada de la escultura moderna en el siglo XX cambia su función y rompe con la tradición más conmemorativa o ensalzadora para convertirse en escultura pública de interrelación con el espacio y el espectador.

Paisaje urbano. Nueva York

-Paisaje peri urbano: espacio periférico, que limita el entorno urbano y el natural. Atendiendo al ejemplo de las ciudades del siglo XIX, estas representarían perfectamente el ámbito del estudio; ciudades que a lo largo de este siglo y con una finalidad no sólo sanitaria, si no también de desarrollo, decidieron derrumbar las murallas que las envolvían y que encorsetaban e hipotecaban su futuro. Provocaron el crecimiento de las urbes y la aparición de nuevos espacios que por su diversidad y heterogeneidad aportan elementos de estudio y de trabajo de gran valor.



Paisaje peri urbano. Zona portuaria.

2-1 Función del arte en el paisaje urbano. Tipología de intervenciones (el arte ocupa y marca la ciudad):

Las intervenciones artísticas en espacios urbanos rompen con la tradición más estricta del monumento, del monolito y rectifican la posición destacada del elemento escultórico, sobredimensionado y alejado del espectador, la intervención «monumental» ya no tiene sentido en si misma, debe de aplicarse a otras necesidades y circunstancias, su función ya no es la exclusiva de «reconocimiento social», si no que no sólo aportará un nuevo tipo de reconocimiento sino también de conocimiento al ciudadano (espectador). La

Detalle del Monumento al holocausto de Berlín de Peter Eisenman.

obra de arte no será un elemento exento si no inserto en una serie de circunstancias y características que marcarán y justificarán su presencia.

Para ello presentamos una serie de intervenciones artísticas en el espacio urbano que a título de ejemplo nos permitirán reconocer valores propios al paisaje urbano.

-Peter Eisenman. *Monumento al holocausto*, Berlín.

Vistas aéreas del monumento.

En 2005 se inaugura en Berlín el *Monumento al holocausto*, diseñado por el arquitecto Peter Eisenman, convierte una plaza de la ciudad en una especie de mar de bloques de hormigón que ordenadamente absorben todo el espacio. En este caso la intervención de Eisenman no responde única y exclusivamente a la observación por parte del espectador, si no que exige su participación, el lector tiene que adentrarse en el interior de la obra; los tópicos de la escultura monumental anteriores al siglo XX se rompen, ya no podemos contemplar desde la distancia y desde la inferioridad, no recurre el artista a los símbolos si no que en este caso recurrirá a la experiencia, a los sentidos más básicos del espectador que de forma «naufraga» y «errática» deambula entre unos pasillos desequilibrados y desconcertantes, que nos permiten sólo a veces, ver la salida de este mar.

Vista interior del monumento.

El arquitecto no juega aquí con los recursos clásicos de la escultura, sino que utiliza la esencia sensitiva para transmitir al visitante una serie de sensaciones íntimas a la vez que profundamente esenciales, que recupera a través de la propia memoria del espectador. No tiene que recurrir a los materiales nobles que dignificaban y engrandecían el trabajo escultórico de

carácter monumental; en este caso la monumentalidad del mismo vendrá de su enorme simplicidad, combinada con unas perfectas proporciones entre cada uno de los bloques del conjunto y el espacio arquitectónico envolvente; asimismo, el recurso de la desproporción, utilizado a lo largo de toda la historia de la escultura con la finalidad de aportar monumentalidad al objeto es utilizado inversamente en esta actuación, el artista no pretende un objeto evidente ni de una captación inmediata, busca el acercamiento del lector, una visión pausada, no de reconocimiento inmediato si no de conocimiento lento, constante y profundo

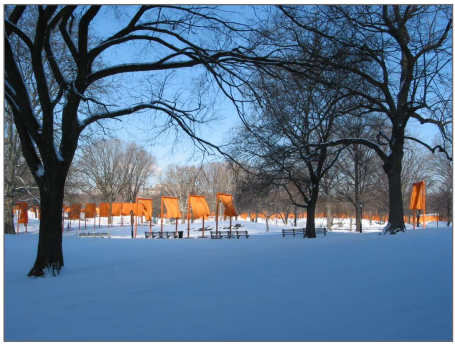
En este caso Eisenman marca el lugar, la escultura ya no es el elemento circunscrito a un espacio arquitectónico establecido, es parte esencial del conjunto del espacio urbano en tanto que lo define y lo establece.

-Christo and Jean-Claude. *Gates*, Central Park de Nueva York.

En 1979 los artistas Christo and Jean-Claude inician el proyecto escultórico para el Central Park; la permanente búsqueda estética que siempre han propugnado se encabalga con un sentido de evidenciar el espacio, de un espacio común y habitado que desean que devenga experiencia de los sentidos para el espectador, en este caso transeúnte

The Gates, Central Park, Nueva York, 1979-2005. Christo y Jeanne-Claude

que deambulará de forma ordenada entre la instalación planteada por los artistas. Un somero estudio cromático de luces y de colores se convertirá en el elemento vehiculador de la instalación escultórica que marcará y definirá el terreno; la intervención no se limita al espacio de tránsito ni tan solo al espacio que lo envuelve más directamente, si no que establece un juego de relaciones espaciales con la totalidad del parque y de los edificios adyacentes, retomando la imagen típica de sky line de la ciudad de Nueva York a través de la infinidad de puertas de colores colocadas.

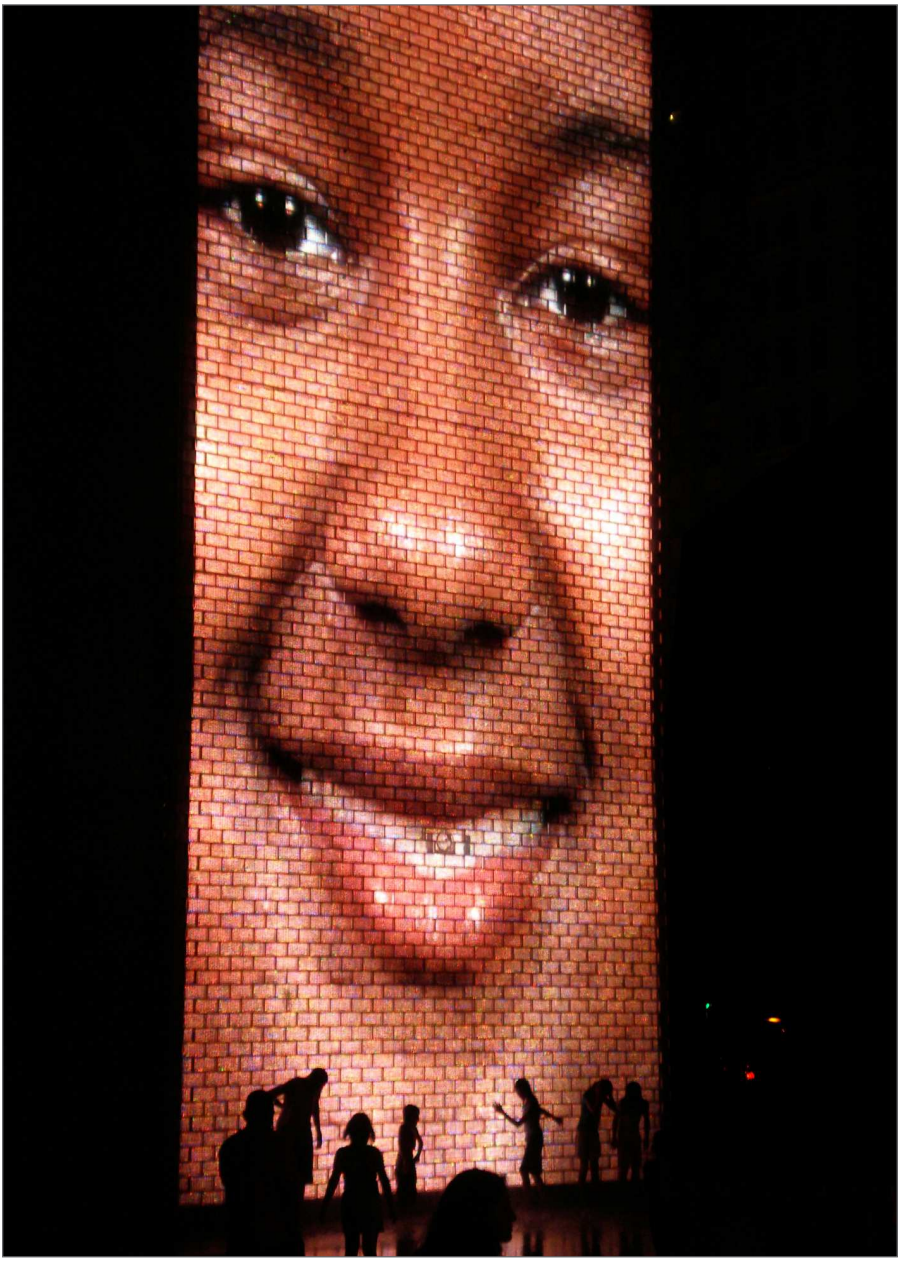


Vistas parciales de la intervención The Gates

En su intervención, los artistas necesitan de la colaboración directa del público, el hecho de ordenar y señalar el espacio provoca una relación directa con el espectador, que pasa a formar parte de la pieza, al revés de las intervenciones escultóricas clásicas, en la que la participación del espectador era meramente de observador pasivo del evento, aquí su actitud es absolutamente activa y dinámica.

Incluso en la elaboración del proyecto y en su posterior construcción, los artistas recurren de forma consciente y provocada a los usuarios más directos de la intervención escultórica, ya sea tanto para exponer, presentar y discutir el proyecto previo, como a la hora de contratar el personal que lo ejecutará a partir de los propios habitantes de Nueva York; asimismo una actitud respetuosa con el entorno, la encontramos en el estudio de viabilidad para el reciclaje del material utilizado en la elaboración del proyecto que finalizarán en 2005, estos se realizan desde los años 70, en cada uno de sus proyectos con la finalidad de minimizar el impacto ecológico, llegándose a dejar el

Detalles constructivos del montage de la intervención The Gates



Crown Fountain. Millennium Park, Chicago, Illinois. 2004. Jaume Plensa

espacio afectado en mejor estado que al inicio, al llevarse a cabo un primer trabajo de desescombro y limpieza, anterior a la instalación del proyecto y finalmente desmontar siempre la obra de forma total y en un plazo determinado.

Vista nocturna de Crown Fountain.

-Jaume Plensa. *Crown Fountain*, Millennium Park, Chicago.

En 2005 el escultor catalán Jaume Plensa, acaba de instalar en el Grant Park de Chicago el proyecto *Crown Fountain*, especie de fuente luminosa a base de imágenes de ciudadanos del mismo Chicago. El concepto de fuente como elemento ornamental de carácter urbano se pone en cuestión en el caso de la obra de Plensa. Desde la más pura y arraigada especialidad de las fuentes ornamentales, recordando por ejemplo las fuentes romanas de Bernini, no se había puesto en tela de juicio la función de estos elementos urbanos; en este caso Plensa no desvincula la fuente de la ciudad y sus habitantes si no que la acerca en todos los sentidos, convirtiendo a los propios espectadores en elemento y parte esencial de la instalación; mediante el uso de los rostros de los espectadores que allí se reflejarán y cambiarán constantemente. Se intercambian los elementos representados, los antiguos símbolos de carácter religioso o mitológico son sustituidos por personas anónimas que en este caso dan su cara, marcando una directa y acusada interacción con el público.

Diversas vistas de Crown Fountain.

Es una intervención que busca y alcanza la interrelación tanto con el espectador como con el entorno, ya que sintetiza en ella misma todo su envolvente de forma integradora, al establecer un conjunto de analogías tanto formales, estructurales, de escala, tecnológicas, de material, como cromáticas, con el entorno de la ciudad que lo envuelve (mediante el uso de materiales innovadores, de la luz y

de la informática, añadidos a una perfecta relación formal con los elementos arquitectónicos que se desenvuelven en la periferia del parque). Si el artista intenta llevar una intervención comprometida con el espacio, el lugar y con su tiempo, la fuente no hará ya referencia a sucesos pasados, si no que, como en este caso, será ella misma objeto de referencia, adquiriendo a su vez corporeidad intrínseca que le permitirá definir nuevos espacios de relación urbana. La intervención escultórica adquirirá la función de emblematizar un espacio, un conjunto de elementos, e incluso toda una ciudad.

Mistos. Claes Oldenburg. Barcelona.

-Además de los ejemplos expuestos, se presentan los siguientes casos:

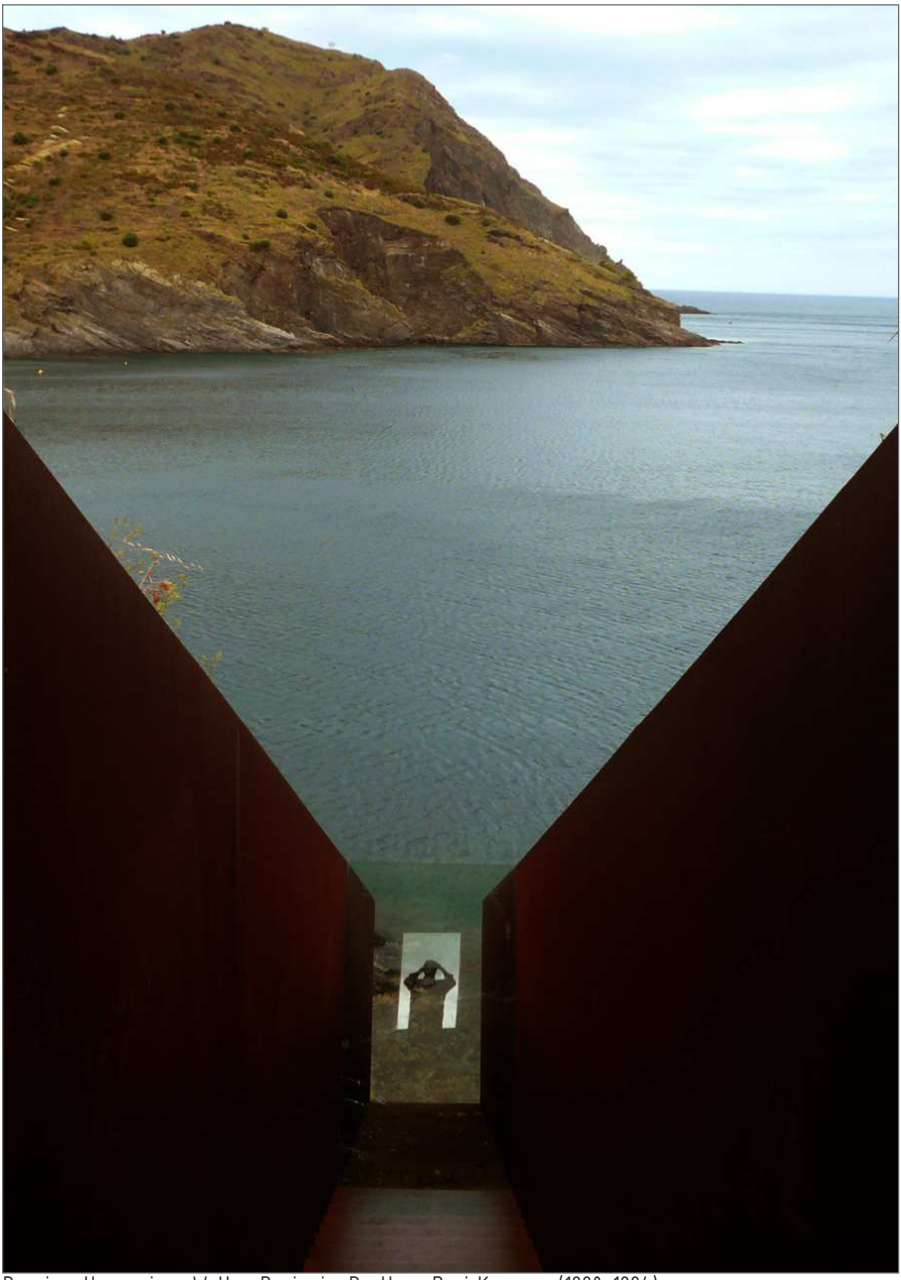
-Claes Oldenburg. *Mistos*, Barcelona.

-Anish Kapoor. *Cloud Gate*, Millenium Park, Chicago.

-Robert Indiana. Instalación, Bilbao.

Anish Kapoor. Cloud Gate, Millenium Park, Chicago

Robert Indiana. Bilbao.



Pasajes. Homenaje a Walter Benjamin. Portbou. Dani Karavan (1990-1994).

2-2 Función del arte en el paisaje peri urbano. Tipología de intervenciones (las fronteras):

La aparición de lo que podríamos denominar como espacios peri urbanos a nivel artístico es bastante reciente, como se ha apuntado, referencian a aquellos lugares híbridos, donde aparece la huella humana y están a medio camino de la naturaleza, donde se desarrollan intervenciones no sujetas al concepto del espacio urbano, pero que sí mantienen algunos de sus trazos, en la mayoría de los casos podríamos hablar de espacios limítrofes o de espacios fronterizos. Para ilustrar este tema se presentan una serie de actuaciones que perfilarán unas maneras de actuar y unos resultados específicos.

-Dani Karavan. *«Pasajes» Homenaje a W. Benjamin*, Portbou.

La aportación de Dani Karavan hace hincapié en todas las cualidades de este tipo de intervenciones artísticas, desde el momento en que se sitúa en un espacio de frontera en todos los sentidos. Portbou, como última ciudad española en su vertiente nordeste, su precisa situación en una acantilado sobre el mar Mediterráneo y su ubicación en el acceso al cementerio de la población, acaparando así todos los límites posibles.

El encargo planteado en 1989 a Karavan proponía la ejecución de un monumento funerario en homenaje a Walter Benjamín, muerto en aquella localidad al huir del ejército alemán durante la segunda guerra mundial.

Será el propio espacio el que marcará la pauta creativa de la escultura; reconduciendo la idea de elemento funerario, Karavan desecha los símbolos propios de la disciplina funeraria y aboga porque sea el entorno, el propio paisaje, el que marque el discurso creativo; es la naturaleza, el mar, el viento, el sonido, los actores principales de esta obra; y los elementos escultóricos – arquitectónicos (el túnel, las escaleras, el acero oxidado, el muro de piedras, la plataforma, el asiento...) que el introduce, los que darán cuenta al espectador del verdadero protagonista (el paisaje), los que portarán, centrarán y definirán la mirada. Como en el caso presentado del Monumento al holocausto, el disfrute de esta instalación escultórica, es fruto de un acto de experimentación, de inmersión en la escultura (andar y desandar). El artista establece la obra como espacio de tránsito, en los límites; continúa la idea de Benjamín de sus *«Pasajes»* en los que accedemos de un espacio a otro, de lo

Vista aérea de la escultura, con el conjunto del cementerio y parte del pueblo de Portbou.

interior a lo exterior, de la vida a la muerte.

El monumento funerario se representa a través de la experiencia del espectador de transitar de un espacio terrestre, a uno celestial que a modo de frontera intersecciona dos espacios opuestos, a través de su adentramiento en la tierra, para luego y después de una zona oscura, explotar en un espacio luminoso, impreciso, sin referencias.

Vista frontaldel acceso, donde son visibles las escalera y la salida al mar que provoca la escultura.

Vista posterior del acceso a la escultura

La obra de Karavan no se desentiende de su entorno, es este paisaje que tratado de forma respetuosa y reverenciadora que será la propia obra y el artista el intermediario «revelador» que mediante una serie de elementos perfectamente diseñados, dirigirá tanto la mirada, como los pasos hacia una nueva experiencia sensitiva al espectador, dichos elementos se adecúan de forma integradora con el entorno, desde el uso de unos materiales que por sus acabados se integrarán armónicamente con su espacio más próximo, sin ningún tipo de estridencias; asimismo la simplicidad formal de la estructura redundará en esta armonía, permitiendo una mirada simple y directa con la finalidad de que la inmersión del espectador en esta experiencia sensorial sea absoluta.

-Eduardo Chillida. *Peine de los vientos*, San Sebastián.

En 1977 se instala en un extremo de la playa de San Sebastián *«El peine de los vientos»* de Eduardo Chillida, consta de tres elementos escultóricos realizados en acero cortén, introducidos en las propias rocas del acantilado del monte Igueldo; al igual que la obra anteriormente citada, se plantea la obra como un elemento de observación o meditación de un entorno determinado. Eduardo Chillida no respondía en este caso a ningún tipo de encargo especial externo, sino propio. El mismo propone el concepto de los límites, intenta establecer los límites a través de su propia experiencia, y del perfecto conocimiento de ese espacio, intenta crear una obra que sintetice en ella todos los elementos de la naturaleza que se dan cita en ese paisaje, es el mar, el horizonte, el viento, la tierra, las rocas, el aire, las olas, los que dibujarán y generarán la obra y es la intervención escultórica la que estructura su concepción y su visión, a través del

El peine del viento. Playa de Ondarreta. San Sebastián. Eduardo Chillida. 1976

entramado de formas que se crean con tres estructuras de múltiples brazos que modulan el espacio.

La obra escultórica de Chillida se caracteriza por dominar múltiples lenguajes y materiales escultóricos, pero es en esta intervención donde los materiales del escultor son los propios que le otorga la naturaleza, así trabaja con el entorno y con todos sus elementos, no nos presenta una obra estática si no totalmente dinámica, enraizada en su propio entorno, dando la sensación de que ha nacido de su misma tierra, es la perfecta armonía entre arte y paisaje, canaliza y domina la naturaleza, la presenta y la expresa, como se puede ver en los días de tormenta que arrecian la costa del País Vasco, permitiendo disfrutar de una visión diferente y constantemente cambiante del paisaje presentado a través del conjunto escultórico; Chillida lleva la intervención a los propios límites al manipular el agua de las olas provocadas por la tormenta, que en forma de géiseres aparecen desde la superficie de la plataforma envolvente; es en este momento en el que es imposible discernir la magnitud de la intervención artística, su verdadera dimensión y su realidad concreta; discernir entre el objeto creado o la interacción de este en un medio natural tan expresivo.

Diversas vistas de El peine del viento en Playa de Ondarreta.

Chillida propone una nueva mirada del horizonte, de sus límites, de las fuerzas de la naturaleza y a través de ellos, de la percepción humana frente al paisaje, recogiendo la imagen más reconocida de las pinturas de Gaspar David Friedrich en las que el hombre se convierte en observador y a la vez en parte del paisaje.

La intervención propone una actitud respetuosa con el paisaje mediante

el uso de técnicas y materiales adecuados que provocan que la pieza se «funda» con el entorno, el color rojizo de las mismas las integra en las propias rocas de la montaña para así tomar conciencia del paisaje y adoptar una actitud reflexiva sobre él.

–**Aldo Rossi.** *El teatro del mundo*, Venecia, Italia.

El teatro del mundo, Bienal de Venecia. 1979. Aldo Rossi.

En 1979 el arquitecto Aldo Rossi construye *El Teatro del Mundo*, un teatro flotante presente en la Bienal de Venecia de ese mismo año, colocándose frente a la Dogana de Venecia. Construido en los astilleros de la Fusina, el teatro se levanta sobre una balsa formada por vigas de hierro soldadas. Su altura total es de 25 metros, incluyendo la balsa; está formado por un bloque prismático, en forma de cruz griega de brazos muy cortos, de once metros de alto por nueve y medio de lado, más un cimborrio octogonal de 6 metros de altura. La construcción se realizó utilizando tubo de hierro para la estructura y madera para el revestimiento. Todo y que no podamos considerar esta propuesta dentro del campo más estricto de las bellas artes, el edificio flotante proyectado por Rossi representa en gran medida los mismos postulados y ejemplos que suscitan cualquiera de las intervenciones que consideremos como más representativas de la escultura pública.

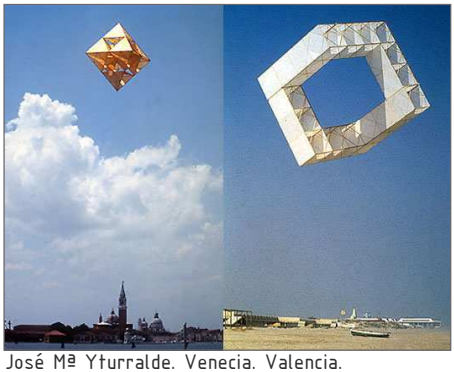
Diversas vistas de El teatro del mundo.

Aunque la idea principal que articula este proyecto, y que desarrolla el arquitecto con gran acierto, era la construcción de un teatro que siguiera la tradición popular de los teatros flotantes característicos del siglo XVIII veneciano; Aldo Rossi lleva a cabo un proyecto, que si pudiera desligarse de su eje práctico y de uso, devendría por si mismo objeto expresivo de identificación y de reconocimiento del lugar. Se redefiniría como un objeto que provoca una nueva lectura del lugar, del espacio y por ende de su entorno; se vincula directamente con el contexto en el que y por el que ha sido construido, a la vez que se sitúa como memoria de los mismos usuarios. Las analogías establecidas a través de su contexto serán el principio característico del *Teatro del Mundo*.

Vistas de El teatro del mundo desde la ciudad de Venecia.

El arquitecto gesta su obra a partir de la memoria de la ciudad, de su historia, de su propia estructura y características, para alcanzar una fusión entre obra y entorno; cual mojón, se eleva entre la ciudad y el mar, como construcción física en un espacio indefinido, aportando una doble visión, la que ofrece al espectador desde «tierra» en la que el edificio aparece mimetizado en el perfil arquitectónico de Venecia y la que ofrece desde la propia estructura flotante desde un espacio desde el cual es posible ver y observar la ciudad, de este modo el artista se ayuda para plantear y cuestionar los propios límites de la ciudad; así, esta se convierte en un espacio imaginado, al utilizar los mismos o similares medios constructivos, Rossi pone en duda la veracidad de ambos elementos, planteado la realidad de ambos: la ciudad o el teatro, al ser los dos elementos frágiles y temporales situados en el mismo mar.

Rebecca Horn. Barcelona.



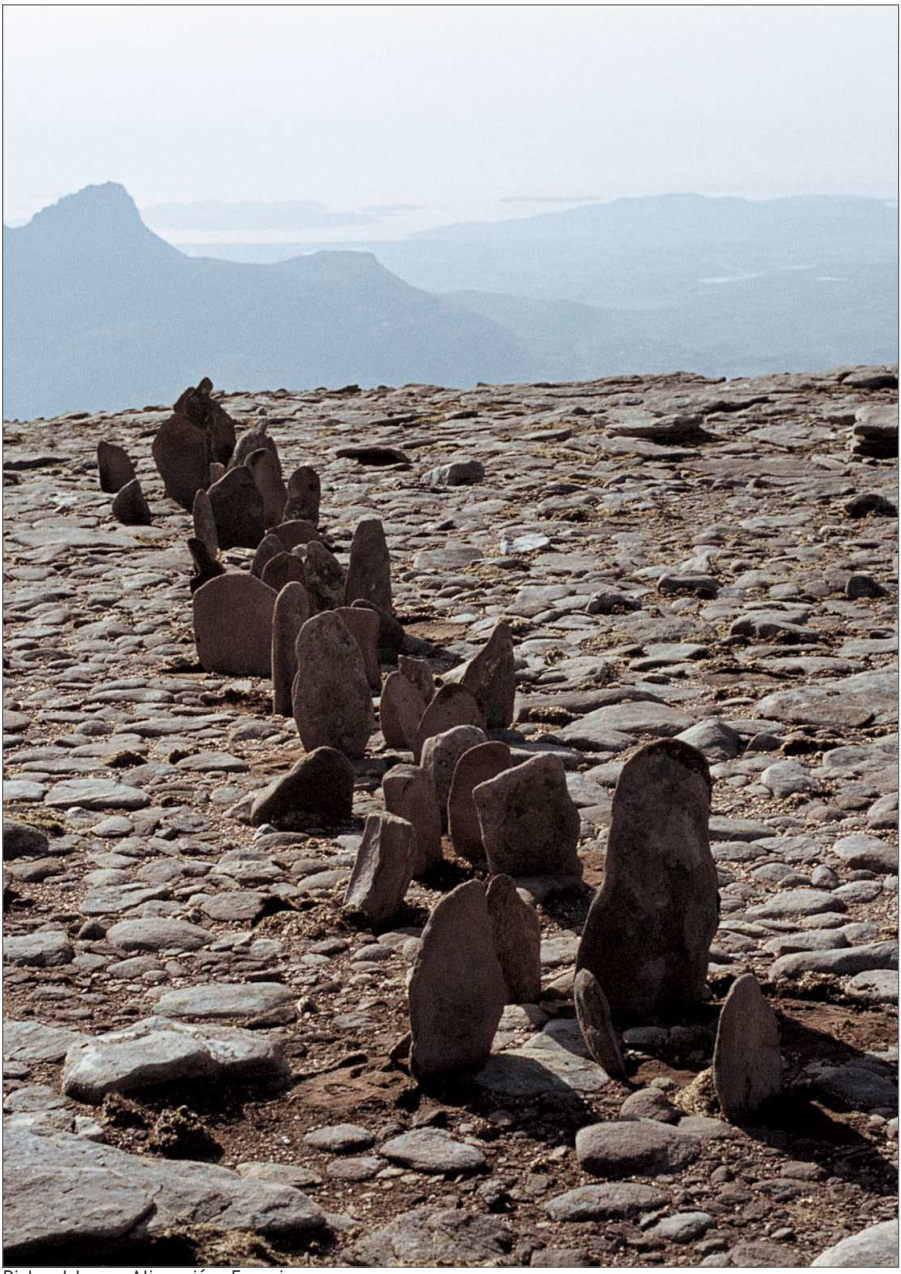
José Mª Yturralde. Venecia. Valencia.

Al igual que en otros ejemplos escultóricos, el trabajo de Aldo Rossi, aporta valores añadidos externos a la propia función del proyecto, a partir del momento en que se configura en relación y en función de un paisaje característico y al que se interrelaciona e integra mediante un preciso estudio de relación formal, espacial, cromático y en definitiva taxonómico del entorno, a la vez que aporta nuevas visiones y nuevos modos de ver y observar, plantea y cuestiona los límites.

-Además de los ejemplos expuestos, se presentan los siguientes casos:

-**Rebecca Horn.** *L'estel ferit*, La Barcelonesa, Barcelona.

-**José Mª Yturralde.** *Elementos volátiles.*



Richard Long. Alineación. Escocia.

2-3 Función del arte en el paisaje natural / rural. Tipología de intervenciones (naturaleza versus vivencia):

El paisaje ha sido un tema asiduo en la historia del arte, primero compositivo y posteriormente conceptual llegando a devenir géneros pictóricos como por ejemplo las «Marinas» o las visiones urbanas recogidas en el género «Veduta», representado especialmente por Canaletto. A diferencia de sus antecesores los artistas del siglo XX se decantan por un trabajo directo «en» la naturaleza, implicándose con el lugar; su trabajo se gesta a partir de la experiencia evocada por un espacio determinado, por una vinculación muy íntima y personal. El artista de paisaje se ha ido decantando paulatinamente por «acciones» cada vez más respetuosas con el medio, utilizando su propio cuerpo y sus extremidades como herramientas de creación -frente a aquellas intervenciones más mecánicas y alteradoras de los inicios del arte del Landscape (Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970)- es el proceso creativo su autentica implicación creativa, su trabajo no es fruto de un momento creativo concreto, sino del conjunto de pensamientos, asociaciones, referencias, tiempos, conceptos, actividades, vivencias, modificaciones, etc. que conlleva una intervención artística.

Richard Long.

Richard Long.

Richard Long.

-Richard Long. La experiencia del paisaje.

El trabajo de Long se inicia a mediados de los sesenta; su interés inicial es el de tratar la naturaleza como tema de su obra, al igual que se había hecho a lo largo de la historia, empezando por la pintura rupestres, pero a partir de nuevas propuestas y de nuevas formas; así empieza a trabajar con la hierba y con el

agua como elementos esenciales y el paseo (caminar) como acción poética sobre estos; de esta manera el caminar va adquiriendo importancia en su obra, al convertirse en la herramienta que le permite establecer relaciones entre tiempo, distancia y la propia geografía.

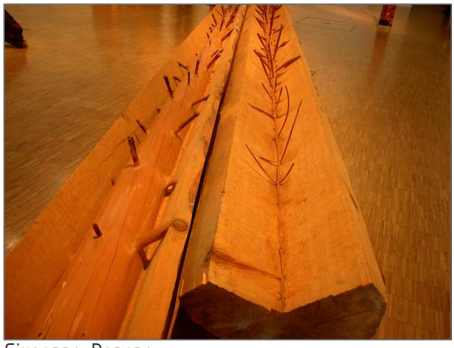
El conocimiento de estos paisajes se concretará especialmente en esculturas, esculturas construidas «in situ» en un espacio – tiempo – vivencia únicos. Estas experiencias en forma de esculturas irán dejando huella, como la de los peregrinos o de los románticos ingleses como él menciona, su trabajo testimonía y continúa en cierta manera la cultura paisajista del siglo XVIII.

Andy Goldsworthy.

A lo largo de estos cuarenta años de trabajo ha realizado infinidad de experiencias en el paisaje a través de la acción de caminar, de interactuar con la naturaleza a escala humana, estableciendo una relación de carácter íntimo, interfiriendo en ella con el máximo respecto sin intención de cambiarla o alterarla, dejando su huella mediante esculturas de estructura geométrica básica, usando los materiales propios recogidos durante sus recorridos, junto con sus vivencias. Richard Long afirma: *«me gusta la idea de hacer uso de la tierra sin poseerla»*.

David Nash.

Dichos paseos y sus resultados concretos, son registrados por Richard Long a través de tres «formatos» o modos de hacer diferentes, según se adecuen mejor a la intención y concepto de los mismos: fotografías (que recogen más gráficamente la intervención y a veces su proceso de elaboración), mapas (habitualmente más de proyectación y circulación conceptual) y los propios textos de las obras.


Giuseppe Penone.

Richard Misrach.

Walter de Maria.

Robert Smithson.

-Además de los ejemplos expuestos, se presentan otros casos:

-**Andy Goldsworthy.** Intervenciones ambientales.

-**David Nash.** La materia

-**Giuseppe Pennone.** La naturaleza tratada.

-**Richard Misrach.** Visiones.

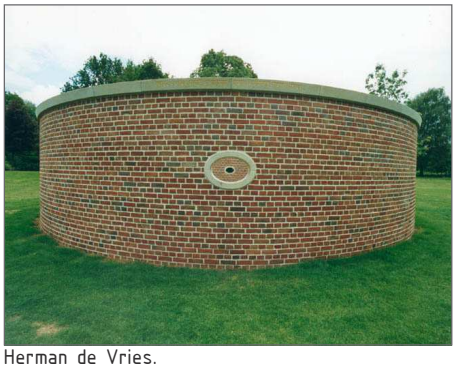
-**Walter de Maria.** La visualización.

-**Robert Smithson.** La intervención.

-**Herman de Vries.** Contemplación.

-**Christiane Löhr.** La recolección.

3-A modo de conclusión:



Herman de Vries.

Chrostiane Löhr.

- La aproximación al paisaje ha ido cambiando a lo largo de los tiempos. Se ha evolucionado en los parámetros hacia unos estándares cada vez más respetuosos y más dignificadores.

- No se plantea un único paisaje, si no diversos. El paisaje por oposición o como espacio de confluencia y no como mera representación.

- Hay diversas maneras de intervenir el paisaje, desde las más íntimas y personales a las más evidenciadoras y modificadoras.

- El paisaje a su vez, puede aportar nuevos parámetros de actuación y nuevos y diferentes espectadores.

- El arte ha de tomar conciencia de la naturaleza y adoptar una actitud funcional encaminada a la revalorización del paisaje natural/rural. No es sólo una premisa estética. Se puede plantear como una herramienta de mejora y de enriquecimiento del entorno, con funciones y objetivos claros y definitivos:

- Objetivos: Focalizar zonas, significar espacios, dinamizar, establecer vínculos sociales, sugerir, transformar o incluso corregir el paisaje, devenir elemento de orgullo de la comunidad, configurar el paisaje, denunciar ausencias, generar nuevos productos, convertirse en factor de sociabilización, promover intervenciones «sostenibles» y no agresivas ambientalmente y entre otras, cosas aportar valores culturales.

- Igualmente, las intervenciones artísticas, han de tender de forma general a la singularización o particularización, nunca a la homogeneización o banalización de los lugares.