

**Estudios sobre  
Arte Actual**

**Número 2  
Julio de 2014**

---

*LAND ART: ARTE, POLÍTICA Y NATURALEZA*

---

SARA GONZÁLEZ ARJONA  
YOLANDA ARJONA CALVO

Universidad de Granada, España

**RESUMEN**

*Si bien el paisaje de la actualidad, de los países globalizados, se basa en la artificialización de cualquiera de sus elementos, hubo un momento en el cual aún se podía vislumbrar la separación entre el paisaje natural y el paisaje del artificio, la ruina natural y los vertederos. Como sostenía Robert Smithson, se deben repasar las obras del pasado y las concepciones futuristas para un mejor entendimiento del presente. Por ello, en este ensayo el interés suscita en ese entendimiento del paisaje de la naturaleza, como una fuente de la cual volver a aprender los valores políticos, artísticos, ecológicos e industriales que dieron paso a la nueva era de la globalización.*

**ABSTRACT**

*Although the actual globalized landscape is based in the artificialization of its elements, there was a moment in which one could see the separation between the natural landscape and the landscape of artifice, natural debris and landfill sites. As argued Robert Smithson, it should review the works of the past and the futuristic concepts for a better understanding of the present. Therefore, in this review the interest aroused in this understanding of the landscape of nature, as a source of which return to learn the political, artistic, industrial and ecological values that gave way to the new era of globalization*

**Palabras clave:** *Land Art, Robert Smithson, naturaleza, política, arte.*

**Key words:** Land Art, Robert Smithson, nature, politics, art.

## **LAND ART: ARTE, POLÍTICA Y NATURALEZA**

Durante centenas de años hemos visto como el arte ha ido evolucionando junto a la sociedad, tratando los diferentes temas que preocupaban en aquellos momentos. A partir de los años sesenta, uno de los terrenos más abordados por la preocupación de la sociedad, es la naturaleza.

Con la aparición de la industria, el arte ha planteado nuevos discursos acordes con su tiempo, incrementando la duplicación, reproducción y artificio como métodos en la creación. Estas cuestiones cambian la sociedad, cultura y civilización contemporánea. A diferencia de la naturaleza que es única, el objeto creado por el hombre es reproducible y múltiple. Estos objetos que se crean, son artificios basados en la naturaleza. Si bien se podrían entender a través de dos significados: como artificio creado por el hombre (objeto), o bien como método (según cita Sckolvsky), medio a través del cual crear una obra de arte transformando una realidad o la propia naturaleza.

Las manifestaciones de lo artificial cada vez se hacen más numerosas, sobre todo en los países de gran evolución industrial, marcados por las máquinas, las industrias, globalización... Estas transformaciones que en tan poco tiempo se han llevado a cabo, hacen que la relación del hombre con la naturaleza se transforme generando nuevas diversificaciones y condiciones entre ambos.

Cuando se habla de la relación entre arte y naturaleza se abre un abanico de diversidad de relaciones, desde la salvación del paisaje deteriorado por el hombre, hasta la humanización de la naturaleza, o una vuelta romántica del hombre a la idea de "hombre natural" con otra mentalidad y moral. Por lo general, las propuestas engloban la temática relacionada con la ecología, la defensa de la naturaleza, el desarrollo sostenible, el cambio en el modelo de producción y la crisis del sistema económico.

El arte, siempre unido a la naturaleza y al hombre, muestra aquellas evoluciones y entendimientos de la relación existente entre ambos. Desde principios de la historia del arte, una obra se basaba en el estudio de la naturaleza, llegando a plasmar la belleza a través de la imitación, la mimesis. Sin embargo, a partir del siglo XX, aflora una crisis en cuanto a la relación de hombre y naturaleza debido a la aparición de la máquina. Ahora los elementos a estudiar se amplían generando un vínculo entre hombre-naturaleza y naturaleza-objeto (un artificio creado por el hombre)

En todas las ciudades, la evolución acelerada de la industria, ha generado un entorno plagado de objetos artificiales repleto de signos, señales, luminosos, publicidad... A esto la suma de la gran cantidad de cambios en la ecología que desde entonces están surgiendo cada vez con más frecuencia: contaminación de lagos y ríos, acumulaciones de desperdicios, la continua y rápida consumición, etc.

En esta situación, el arte como reflejo de la sociedad, incrementa nuevos medios en relación con el tipo de vida rápida y reproducible, surgiendo nuevas disciplinas como la fotografía o el video. Ahora lo importante no es la imitación de la naturaleza, sino la alteración de la misma para recrear un mundo desconocido ante nuestros ojos con la mecanización e industria. De esta manera, el artista lucha por destacar en un mundo de la reproducción, donde sus obras de carácter "natural" y "único" se vuelven

disfuncionales ante un nuevo mundo lleno de elementos luminosos, gráficos y sonoros de la nueva vida cotidiana.

Ya desde pleno siglo XIX podemos contemplar obras de artistas que presentan este nuevo mundo, estos nuevos elementos que se incorporan en nuestro entorno. En la obra *Lluvia, vapor y velocidad*, de William Turner (Fig.1), como si de una nueva especie de la naturaleza se tratara, se pone de manifiesto una máquina que conquista la velocidad y el tiempo. Una nueva forma de viajar y un elemento que aparece de pronto en la mayoría de los paisajes urbanos.



Figura 1. Joseph Mallord William Turner. *Lluvia, vapor y velocidad*. 1844  
National Gallery de Londres, Reino Unido.

Se puede apreciar como en diversos lugares, como en Inglaterra, donde el auge del paisaje a floraba notablemente, se siguen en la pintura la representación del rápido progreso de la industrialización, cambiando la visión anterior de paisaje por una representación nostálgica y expectativa de una irreversible modificación, cambiando la visión de la naturaleza desvanecida ante la velocidad y las máquinas de vapor.

Por ello, en esta aportación teórica, se quiere realzar el lugar de Inglaterra y sus influencias teóricas y artísticas como referentes de la representación de la naturaleza y la nueva visión de paisaje. Será a partir del movimiento de la tierra, o el también conocido como Land Art, a partir del cual se realice un repaso por su trayectoria, debido a la gran importancia del movimiento en su aportación en cuanto al punto de vista nuevo desde el cual volver a unir naturaleza e individuo teniendo en cuenta: lo natural y lo artificial, el naturalismo y lo ecológico.

## 1. Los artistas de la tierra

A finales de los años sesenta comienza a surgir un nuevo episodio en el arte que caracteriza los últimos decenios de la segunda mitad del siglo XX y señala las estrategias de evolución política y globalización. Está basado en los acontecimientos políticos e históricos, generando un nuevo punto de partida en el cual el individuo comienza a plantearse la naturaleza como un medio a través del cual volver a aprehender y respetar.

Este movimiento artístico es concebido como el Land Art. Un arte-medioambiental que reúne activistas del ecologismo y artistas ecologistas para replantear nuestro modelo de evolución y globalización. La forma de actuación de estos artistas se caracteriza por su concepción de representación y teoría, estética y activismo. Se trata de un modo de reflexionar sobre aspectos medioambientales no resueltos, proyectos abandonados e historias falsas.

El movimiento ecologista que despertó este grupo de pensadores, críticos, artistas... fue una reacción a los logros y fracasos de la modernidad. Quería dejar a un lado la concepción moderna y con más cabida, posmoderna, de la “naturaleza” y “cultura” como ideas construidas y ficticias. Como si de una campaña se tratase, actuaban contra la masacre del medio ambiente y la globalización acelerada de las tecnologías, tanto electrónicas como culturales.

Robert Smithson, uno de los miembros más característicos del movimiento de Land Art, fue el artista filosófico y fenomenológico más influyente sobre la teoría y práctica del movimiento. Por ello, es conveniente plasmar el estudio que este artista trasladó al arte para una nueva concepción de arte y naturaleza. Una relación, que como se comentaba al principio, ya se había transformado en una dialéctica sobre naturaleza y artificio.

A través de estudios multidisciplinarios entre el arte, historia, antropología, psicoanálisis y fenomenología, Smithson planteó un nuevo discurso para el movimiento Land Art en el cual el papel del artista se transformaba para contemplar aspectos políticos y sociales. Se trataba de artistas que trabajaran con la tierra bajo las premisas de la ley natural, la mediación de la ecología y la industrialización.

### **1.1. Earthworks**

En octubre de 1968, se inauguraba una exposición en Nueva York que llevaba a Dwan Gallery manifestaciones artísticas del Land Art. En este espacio se presentó la nueva visión del arte como comentario pesimista al estado actual y futuro del medioambiente en los Estados Unidos.

Artistas como Robert Smithson, Michale Heizes y Walter de María tomaban el paisaje como el lienzo escultórico, rechazando las visiones formalistas y tradicionales de escultura, generando un nuevo discurso sobre paisaje y naturaleza, donde el interés común de cada uno de los integrantes de la exposición era la cuestión del “lugar” o “emplazamiento”. Un planteamiento sobre la relación conceptual de observador y frontera, sobre el centro y la frontera, sobre lo que ve y lo que se está viendo. Es una ruptura del punto de vista de una obra de arte, consiste en un modo de ver, de enfrentarse a la obra de arte que plantea y cuestiona aspectos de la naturaleza como lugar.

La sala de exposiciones se llenaba de elementos naturales como arena, rocas, agua, a veces combinado con elementos industriales como el metal o el hormigón (véase Fig.2). Estas obras expuestas jugaban con el espacio y la luz, el tiempo y la contemplación, la percepción y captación del espectador para llevarlo a una profunda reflexión. En gran medida, eran esculturas efímeras formadas por una suma de

materiales, con grandes dimensiones. Obras pensadas para la inclusión, la participación del espectador o incluso desde el carácter intimista.

El Land Art no es sólo una pieza escultórica, sino el rendimiento del sitio y la tierra como medio artístico. Este arte puede ser capturado de múltiples formas (un texto, una fotografía, un video) es por ello la importancia del desarrollo de la máquina para conseguir transmitir su mensaje. Al ser obras efímeras que se desvanecían con el tiempo o imposibles de llevar al lugar, la fotografía y el video fueron medios utilizados por los artistas. De esta manera vemos como el artista, consciente de su tiempo y evolución, utiliza los medios avanzados para no sólo transmitir un mensaje, sino que el propio medio también hable al espectador. Cuando la sociedad americana se ve transformada en todos los niveles, algunos artistas ponen ya de manifiesto estos problemas a través del arte.

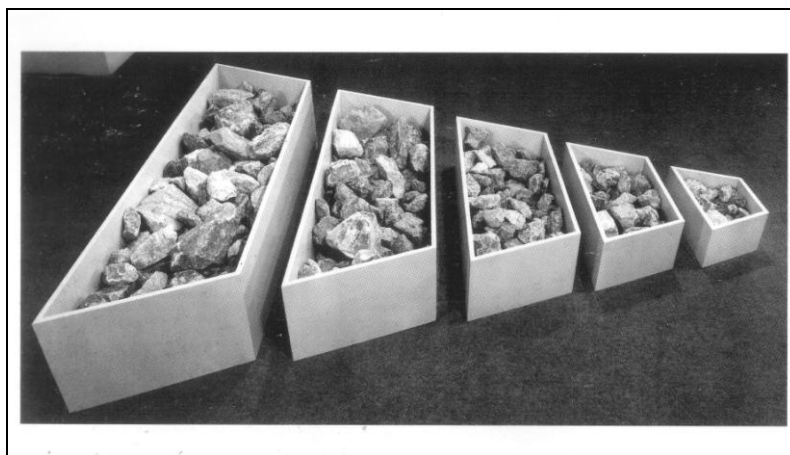


Figura 2. Robert Smithson. *A Nonsite*. New Jersey, 1968.  
Courtesy John Weber Gallery, New York.

Esta exposición despertó curiosidad en diversos críticos e historiadores del arte que manifestaban su pensamiento a través de ensayos y publicaciones. Entre ellos podemos encontrar a Clement Greenberg (teórico conocido por la defensa del expresionismo abstracto de los años 40) quien mostró interés por la nueva disciplina de la escultura en el Land Art. Como ya había comentado en su ensayo sobre el arte de la modernidad:

La esencia de la modernidad, tal y como yo lo veo, se encuentra en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina misma, no en el sentido de subvertirla, sino en el sentido de insertarla más firmemente en su área de competencia (Greenberg, 1957-1969, p.85)

En su opinión, las esculturas presentadas en esta exposición criticaban la propia disciplina de la escultura, obras que se separaban del tiempo y el espacio para dar lugar a un oasis de reflexión. En efecto, las “esculturas” expuestas en *Earthworks* eran desafíos en cuanto al papel de la propia disciplina, alejándose de las visiones formalizada.

Otro de los críticos influidos por Greenberg, Sydney Tillin, dirige su mirada hacia los antecedentes del romanticismo como primer movimiento de la tierra y el Land

Art como una actualización de lo “pintoresco”. Al fin y al cabo, este movimiento volvía a retornar en la naturaleza como la primera fuente de inspiración y sugería un espacio “teatralizado” (similar a los jardines del siglo XVIII) para definir al espectador como “hombre de gusto”.

Desde entonces, la relación existente entre lo pintoresco y el Land Art, cada vez se hacían más notables. Realmente, los artistas de este nuevo movimiento, querían dar un vuelco a la escultura y con ello crear un nuevo diálogo en relación del hombre con la naturaleza, o la naturaleza con el artificio, siempre basado en la política y el arte. Es por ello que Robert Smithson, realizó una búsqueda por los críticos más influyentes y expresiones más notables sobre la representación del paisaje y su relación con el individuo, de esta manera llegar a conocer cómo plasmar nuestro mundo en una sociedad y entorno completamente evolucionados y distintos.

## 2. Robert Smithson

Smithson describe un planteamiento para el Land Art donde la filosofía (establecida en la ley natural) actúe como estrategia política y el papel del artista se base en el estudio y actuación de los conflictos sociales. El Land Art es una combinación continua entre valores políticos, democráticos y artísticos, donde el arte debe ser mediador entre ecología e industria.

En 1973, dos meses antes de la muerte de Robert Smithson, se realizó una entrevista titulada *Entropy Made Visible*. Durante la conversación que mantienen Alison Sky y Smithson (Flam, 1979) se puede divisar las pautas que ya estaban establecidas en el Land Art como si de un “manifiesto” se tratase. Esta información constituye la mayor manifestación del claro compromiso social, político y económico que los artistas de la tierra llevaban a cabo, defendiendo al artista como un filósofo que debe convertir su juicio artístico en una acción política. La cantidad de escritos críticos sobre arte y su importante aportación artística convirtió a Smithson en la figura clave del movimiento Land Art.

Todas estas concepciones, tienen su origen en el interés de Smithson por las plasmaciones de la naturaleza como visiones del tiempo y lugar. Por el paisaje dialéctico de relaciones continuas que existen en una región física, por lo tanto, una entidad construida culturalmente. Qué mejor ejemplo y antecedente, que la función del paisaje pintoresco: hablaba tanto de política como de estética.

Los paisajes pintorescos ingleses muestran un lugar real, donde la naturaleza, el ambiente, es casual y encontrado, y donde se reflejan las reuniones de la sociedad real negociando y resolviendo conflictos.<sup>1</sup> En los jardines ingleses, la composición y diseño está determinada por la naturaleza, como una cosa por sí sola de la cual depende la obra. Los conflictos ideales aparecían en medida en que ellos estuvieran físicamente en el paisaje y en las leyes de la naturaleza. Por ello, se materializan unos principios democráticos, que podían ser alterados, interpretados y testificados por la propia ley de la naturaleza. Lo que los artistas realizaban en aquellos paisajes era enfatizar breves experiencias temporales de la belleza junto a una conciencia de tiempo.

---

<sup>1</sup> En el caso de Francia, los paisajes pintorescos, son distintos en cuanto a la importancia de la naturaleza. En estos jardines se impone un ideal de naturaleza donde el hombre transforma a su gusto para la mejor representación de la estructura heráldica de la absoluta monarquía.

A diferencia de las teorías de Kant (Kant, 1764), donde lo bello y lo sublime están separados por la temporalidad (lo bello instantáneo y lo sublime infinito), Edmund Burke (Burke, 2005) propuso un término medio entre ellos, el pintoresco, que era capaz de múltiples temporalidades en las cuales los ciudadanos podrían funcionar tanto en las bellezas de corto plazo, como en las metas sublimes a largo plazo de una sociedad parlamentaria.

En cuanto a esta teoría, el crítico Uvedale Price en su ensayo *Essay on the picturesque*, aporta su pensamiento definiendo lo pintoresco como algo más que un simple campo intermedio entre lo sublime y lo bello, si bien un terreno con “mayor influencia general” de ambos. Lo pintoresco, según el crítico, por su complejidad y cubrimientos parciales suscita en el espectador la curiosidad. Además de basarse en un paisaje pragmático supeditado a continuas variaciones del orden material de la naturaleza.

Para Smithson, el Land Art es un antecedente a lo pintoresco (tanto en materializar lo filosófico como en lo democrático político) y como tal, utilizaría diversos modos de temporalidad para poder vislumbrar este material compartido. El marco político y filosófico en el cual se desarrolla el Land Art se diferencia de otros movimientos de arte contemporáneo. Este movimiento es materialista en cuanto a la escultura, trabaja con la materia y no reclama significado alguno, sino los significantes de la propia tierra. Robert Hobbs describía:

Smithson es el gran redescubridor de lo pintoresco; buscó métodos para entender las zonas industriales devastadas y considerarlas en términos estéticos, y encontró un concepto en lo pintoresco que se ocupa principalmente del cambio y que asume una distancia estética entre el espectador y el paisaje. (Hobbs, 1981, P.29)



Figura 3. Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970.  
Photographed by Nancy Holt, No.4



Smithson traza una renovada mirada pintoresca en cuanto al espacio: “el artista auténtico no puede volver la espalda sobre las contradicciones que habitan nuestros paisajes” (Smithson, 1973, p.164). Estas contradicciones son definidas a continuación como “Mi propia experiencia es que los mejores emplazamientos para Earth art son lugares que han sido perturbados por la industria, la urbanización incontrolada o la devastación de la propia naturaleza” (Smithson, 1973, p.165).

Otra de las aportaciones notables de Smithson fue la práctica fenomenológica a finales de los años setenta. Como tantos fenomenólogos, Smithson hace uso de las teorías de Heidegger para el estudio de la conciencia, en el cual las estructuras de los paisajes sugieren análogas estructuras mentales mediante las cuales se entiende el paisaje. Esta teoría desembocó en una de sus obras, *Site/Non Site*. En la obra se ponen de manifiesto la pequeña línea fronteriza entre mente y materia, sujeto y objeto, haciendo hincapiés en la falta de distinción entre ellas. Smithson encontró en esta obra la sensación de ser como instancia, como materia frente a una naturaleza o artificio creado por el hombre. De esta manera, se produce una experiencia sublime de la materialidad total. El sujeto y el objeto se desintegran para ser un solo elemento y es cuando la mente se torna consciente de sí mismo como materia dependiente a otra que se desintegra en una sola, cuestionando aspectos políticos y morales sobre el individuo y el entorno.



Figuras 4A, 4B y 4C. Robert Smithson. Tres paneles de *Spiral Jetty Fill Stills*. 1970 James Cohan Gallery. Nasjonalmuseet for kunst, Norway. Robert Smithson website.



En 1970, en el Gran Lago Salado de Utah, Smithson crea la obra *Spiral Jetty* (Fig.3). En ella se pueden ver claramente las influencias teóricas de Gilpin o Price. Una obra que cumple con lo agreste de lo pintoresco y a la vez inmensa tanto en espacio como tiempo. Como cita Alberto Santamaría:

Una historia individual que hila con la imagen de una historia discontinua, donde el pasado ideológico, se une con el presente y el futuro, jugando a su capricho, haciendo brotar una nueva imagen visual del tiempo. Una imagen circular, retroalimentada, del tiempo y del paisaje (Santamaría, 2005, p.225)

*Spiral Jetty*, es otro de los ejemplos sobre la materialización. La experiencia entre sujeto y objeto se colapsaban a través de la conciencia. En este caso, la estructura del sitio guía la mirada del espectador, generando nuevamente el pensar como el sitio. A través de esta conciencia, si se dirigía a una conciencia colectiva, se llegarían a entender y resolver conflictos sociales y políticos. Smithson propuso una dialéctica concreta entre las personas y la naturaleza, el paisaje y el hombre pero también una analogía entre la nueva relación de la naturaleza con el artificio creado por el hombre. Estos conceptos son claros en cada uno de sus trabajos, sobre todo, en los tres paneles de *Spiral Jetty* donde se ven la relación entre los distintos elementos (Fig.4A, 4B y 4C).

Pero, ¿porqué este interés de Smithson por la ley de la naturaleza y los conflictos ecologistas e industriales? Smithson defendía que a través del arte se podría hacer algo útil para el conflicto social. La democracia, según su criterio, siempre estaba abierta a una nueva reestructuración, por lo que podría generar un cambio a través de su historia y su cultura de consumo.



Figura 5. Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Coast, One Million Square Feet, Little Bay, Australia*. 1968-1969.  
Photo: Harry Shunk © 1969 Christo

El artista de la tierra debe crear un jardín, un lugar donde la democracia pueda mirar hacia atrás y materializar el sitio como el mismo tiempo, sólido. A través de la integración del sujeto como otro objeto, se relaciona la vida biológica como el objeto natural, llegando a contemplarse a sí mismo como una esencia temporal. La democracia, como filosofía política, goza de sí propio material inconsciente y paradójico. Por ello, el Land Art construyó lugares que ayudarían a resolver las crisis materiales de un pueblo democrático.

Si bien se debe aclarar, que este movimiento de la tierra levantó una polémica en los ecologistas posteriormente debido al propio deterioro que las obras realizaban en el paraje, generando un nuevo punto de reflexión sobre un arte que defendía y apoyaba el medio ambiente o que por el contrario causaba daño a la naturaleza. De hecho, tanto Robert Smithson (por su obra *Spiral Jetty*) como el escultor europeo Christo (Fig.5) fueron objetos de crítica en cuanto a sus intervenciones por la contaminación y daño que las obras causaban al lugar. Estas transformaciones del paraje llegaron a causar campos de residuos, afectaron a lagos e incluso muertes de animales.

Sin embargo, se quiere aclarar que esta revisión por el Land Art y en concreto por Smithson, se basa en la atención a una aportación teórica más que a una intervención artística. A pesar de críticas por una intervención dañina, las reflexiones sobre la naturaleza que a partir de este movimiento se pueden analizar son enriquecedoras en cuanto a la representación de la naturaleza y su comprensión ante el ser humano. Por primera vez en el siglo XX, se volvían a unir arte, política y naturaleza, y lo más importante, teniendo en cuenta la transformación de la naturaleza y con ello el entendimiento de la misma como un nuevo artificio.

Sin duda, la teoría y práctica de Robert Smithson, ya señalaba en aquellos tiempos como antecesor a una historia, un tránsito entre dos paisajes, la ruina natural (temporalidad) y el vertedero público. Hoy en día, esta diferenciación es casi imperceptible. El paisaje se compone de figuras artificiales, maquínicas, de pura ciencia-ficción.

## Referencias:

Beardsley, J. (1998). *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*. Abbeville Pr; 3 Sub edition

Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza Editorial.

Dorfles, G. (1972). *Naturaleza y artificio*. Traducción de Alejandro Saderman. Barcelona: Lumen.

Gilpin, W. (1792). *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*. London: Printed for R. Blamire.

Greenberg, C. (1993). *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago: Chicago University Press.

Hobbs, R. (1981). *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Cornell University Press.

Kant, I. (1755). *Historia general de la naturaleza y la teoría del cielo*. Traducción de Merton. Buenos Aires: Lantaró.

Kant, I. (1764). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducción de Dulce María Granja Castro. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Lailach, M. (2007). *Land Art*. Taschen

Malpas, W. (2008). *Land Art and Land Artists*. London: Crescent Moon Publishing.

Malpas, W. (2008). *Land Art in the U.S.A.: a Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art in the United States of America*. London: Crescent Moon Publishing.

Price, U. (1810) *Essay on the Picturesque*. London: Printed for J. Mawman.

Santamaría, A. (2005). *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Smithson, R. (1973). Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape. *Artforum II*, 157-171