REIA #14/2019
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Loreto Corisco
Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
loretocog@gmail.com

Territorio y objeto. Miradas al paisaje desde el fragmento / Territory and object. Glances of the landscape upon fragments

Esta investigación propone enlazar prácticas artísticas que dialogan sobre la incursión del objeto en el entorno natural. Estas obras de arte, que rozan lo arquitectónico, realizan lecturas conjuntas entre la naturaleza y las porciones de espacio que rodean los objetos cotidianos para componer una imagen del territorio a través del fragmento.

Las instalaciones de Joseph Beuys, las propuestas en el territorio de Robert Smithson y los dibujos de transformaciones en la naturaleza de Gianfranco Baruchello tienen en común una visión en que la noción de paisaje es vista a través de la relación que se establece entre el espectador y los objetos y tienen la capacidad de sintetizar una idea de paisaje entre lo abstracto y figurativo.

This research aims to conect artistic practices that dialogue about the incursion of the object into the natural environment. These artworks, which border the architectural sphere, perform connected interpretations between nature and the portions of space surrounding ordinary objects so as to build an image of the territory upon its fragments.

Joseph Beuy's installations, Robert Smithson's proposals on the territory and the drawings of proceses in nature made by Gianfranco Baruchello share a view in which the notion of lanscape is seen through the relationship between the viewer and the objetcs and have the ability to synthesize an abstract and allegorical idea of landscape.

Territorio, objeto, cotidiano, naturaleza, símbolo, paisaje /// Territory, objetc, ordinary, nature, symbol, landscape

Fecha de envío: 22/04/2019 | Fecha de aceptación: 19/05/2019

Fig. 01. BEUYS, Joseph. *The centrifugal forces of mountains,* 1953.
Fuente: *https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-the-centrifugal-forces-of-the-mountains-al00196*

Fig. 02.Detalle inferior izquierdo: representación de una montaña y un pequeño fragmento de tubería. Op. Cit.

I.

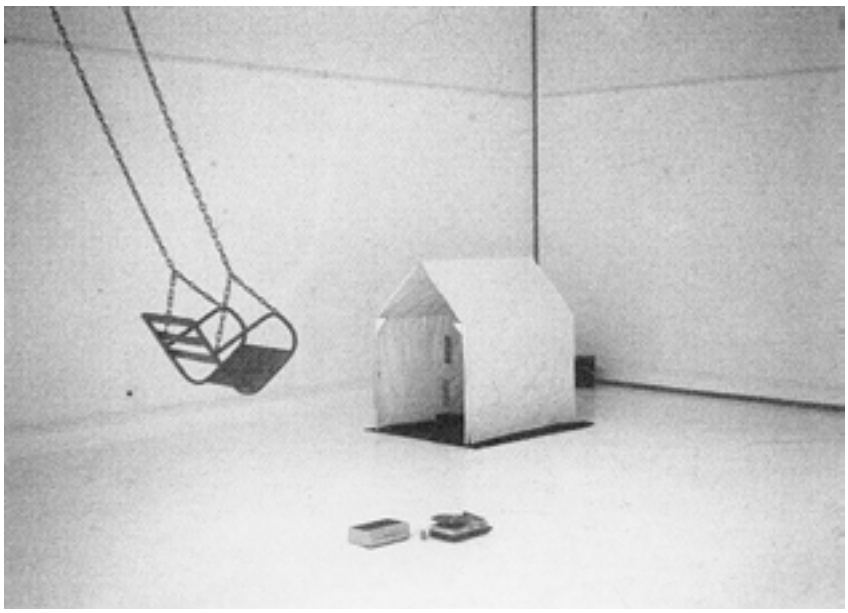
Siendo un niño, Joseph Beuys, pintaba acuarelas de sus paseos por los paisajes de Rindern (Alemania), aldea en la que vivía con sus padres. Su pasión por las ciencias naturales y la botánica quedaba reflejada en unos sorprendentes dibujos a tan temprana edad. En ellos, perfilaba minuciosamente la diversidad de plantas que encontraba en el camino así como detalles de los acontecimientos que ocurrían en los vastos campos alemanes. Es extraordinario cómo estos paisajes de su infancia sientan las bases de la sensibilidad artística que, en su madurez, muestra en una dilatada obra gráfica. Ya entonces se percibía cierta prospección en el modo en que las energías de la naturaleza moldean el entorno y se prefiguran ideas de la complejidad que revela, años más tarde, en *The Centrifugal Forces of Mountains* (1953). (fig. 01) Una aproximación a las fuerzas internas que rigen las relaciones entre el hombre y el territorio, a menudo por debajo del umbral de percepción. Un dibujo que representa lo físico y espiritual, lo sublime y cotidiano.

En el acuerdo sinérgico entre las fuerzas naturales y los artefactos, la montaña y el fragmento de tubería en el dibujo de Beuys, (fig. 02) reside el interés que esta investigación quiere desvelar. Dos polaridades siempre presentes en la obra del artista alemán, cuyo trabajo constituye una continua lectura conjunta entre la naturaleza y las energías que rodean los objetos cotidianos: una reflexión en torno a las relaciones entre el hombre y la naturaleza sintetizadas a partir de lo tangible y abarcable.

Para interpretar los enlaces etéreos entre los elementos y el territorio es necesario un continuo trasvase entre escalas. Por un lado, podemos pensar en los objetos como representación del paisaje y, por otro, reflexionar sobre el territorio a través de los artefactos dispuestos en él. Partimos, en cualquier caso, del manifiesto de que el territorio es, a fin de cuentas y en su totalidad, creado por la mano del hombre que "se duplica, en cuanto existe de por sí como objeto natural, pero existe también en cuanto logra crear a su vez otros objetos, que son transformaciones de la naturaleza"[1], como ya reflexionaría Gillo Dorfles al indagar en los vínculos hombre-objeto-naturaleza. Si bien es cierto que los límites entre uno y otro serán siempre

1. Gillo Dorfles escribe: "el artificio también es naturaleza, ya se entienda artificio como 'hecho ficticiamente con arte'. (...) Es precisamente la relación hombre-naturaleza y naturaleza-objeto la que se halla en crisis en el momento actual. El contraste hombre-naturaleza, es más, objeto (creado por el hombre) y naturaleza. (...) Cuando la misma arquitectura se volvió por excelencia antinatural". DORFLES, Gillo. *Naturaleza y artificio,* (p.35).

Fig. 03. NAVARRO-BALDEWEG, Juan. *Luz y metales, 1976*. Imagen tomada de NAVARRO-BALDEWEG, Juan. *La Habitación Vacante*



difusos, nos centraremos en la manera en que la noción de territorio es vista a través de esta analogía entre el individuo y el objeto, que se concibe como generador de atmósferas y acontecimientos.[2]

Escribe Juan Navarro Baldeweg parafraseando a Le Corbusier: "El mundo es algo bruto hasta que lo pautas, hasta que creas puntos. (...) 'Al poner una vara en el suelo te adueñas de todo'".[3] Los sistemas que se producen entre los elementos y el entorno crean muros incorpóreos, construyen estancias infinitas en una suerte de configuraciones invisibles que los conectan y dotan de significado. Prosigue Navarro Baldeweg, "creas un principio de relaciones o interpelaciones infinito, todo lo demás desaparece".[4] (fig. 03) Esa descripción de una "red en el aire" a partir de unir puntos, como si de un haz de filamentos se tratase, nos hace pensar en Ersilia, la ciudad hilada que relata Italo Calvino, construida a base de telarañas de relaciones.[5] Así, lo que hay entre las cosas, o lo que hay entre ellas y las personas, es lo que trasciende y, en ocasiones, como sucede en la obra de Joseph Beuys, leído de manera transversal revela un hallazgo.

---

2. Con el fin de definir el habitar contemporáneo, Juan Herreros describe teorías que se basan en los sistemas de objetos como creadores del espacio: "en el proyecto arquitectónico es necesario considerar el sistema de objetos en su capacidad de polarizarlo, deformarlo y explicarlo incluso llegando a afirmar que la resolución de programas y actividades, tradicionalmente de nidos por habitaciones, se haría a través de objetos unitarios igualados entre sí en una dispersión que desjerarquiza el espacio". HERREROS, Juan. "Espacio doméstico y sistema de objetos" en *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Manuel Guasa/Ricardo Devesa (eds).

3. Juan Navarro Baldeweg en una conversación con Luis Rojo de Castro. En NAVARRO-BALDEWEG, Juan. *La Habitación Vacante* (p. 124).

4. Ese lugar que Juan Navarro Baldeweg describe como *geometría complementaria*: "lo que circunscribe a las cosas, lo que las rodea, las sostiene o las funda (...), la noción misma del objeto en cuanto algo ilimitado, redefiniéndolo en una geometría de intersecciones, fugas e interposiciones". En NAVARRO-BALDEWEG, Juan. *La Habitación Vacante* (p. 37-38, 39, 43).

5. Describe en *Las Ciudades Invisibles:* "telarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma". En CALVINO, Italo. *Las Ciudades Invisibles* (p. 92).

Fig. 04. LUDWIG, Gerd. *Joseph Beuys in the kolk near Rindern,* 1978. Fuente*: https://loeildelaphotographie.com/en/kleve-gerd-ludwig-joseph-beuys/*

Fig. 05. LUDWIG, Gerd. *Joseph Beuys* collects soil in the Düffel area, 1978. Fuente*: https://loeildelaphotographie.com/en/kleve-gerd-ludwig-joseph-beuys/*

En todos los terrenos del despliegue de las actuaciones de Beuys hay, en efecto, objetos corrientes del día a día pero que se sitúan en un cosmos de símbolos y alusiones: raras veces se presenta una obra como pieza única sino que suele estar integrada por distintos elementos que se relacionan entre sí, estableciendo una imagen conjunta y por contigüidad.[6]

En enero de 1978, Joseph Beuys vuelve a los paisajes de su infancia, acompañado por el fotógrafo Gerd Ludwig, quien retrata al artista en conexión con su pasado. (fig. 04) El reencuentro con sus orígenes se fragua en el pequeño Rindern, lugar que fue cuna de las primeras instalaciones del artista. Siempre maravillado por el mundo natural, el joven Beuys creó un sencillo laboratorio donde experimentaba a la par que coleccionaba toda clase de plantas, insectos, ratones y renacuajos para mostrarlos, después, en exhibiciones que montaba junto a sus amigos. (fig. 05)

Unas décadas más tarde de esas incipientes exposiciones, crea la primera instalación para ocupar una habitación entera en el *Van Abbemuseum* (Eindhoven, Países Bajos). En su lecho de muerte, Giovanni Segantini pronunció como últimas palabras "*Voglio vedere le mie montagne*", que Beuys toma como título en una exposición a su memoria. Segantini, un pintor italiano del siglo XIX cuyas obras (fig. 06) fueron de relevancia en el trabajo del artista alemán, pidió acercarse a la ventana para ver, por última vez, la maravillosa vista desde su cobijo en mitad del paraje suizo. El paisaje que Segantini anhelaba volver a ver, sus adorados Alpes, es el que Beuys describe por medio de los elementos que coloca en la sala del museo. Las palabras "valle", "montañas", "glaciar", "cima" escritas con tiza sobre el mobiliario de juventud del artista conforman una composición que es representación de su refugio particular en la cumbre. (fig. 07) Beuys parece prolongar al infinito el significado de las cosas, como sugiere Navarro Baldeweg[7], trascendiendo cualquier dotación

6. Parece que Joseph Beuys pudo aprender el respeto por la propia voz de los objetos de Rudolf Steiner: "el hombre tiene que dejar que los objetos le hablen de dos maneras. Una parte de su esencia se la comunican voluntariamente. No necesita más que escuchar. Es la parte de la realidad exenta de ideas. Pero la otra la tiene que desentrañar" (Steiner, 1989). Ver en BERNÁRDEZ, Carmen. *Joseph Beuys* (p. 75).

7. *"Todo mi trabajo, si se analiza, ha girado en torno a esta prolongación al infinito de cualquier objeto."* En NAVARRO-BALDEWEG, Juan. *La Habitación Vacante* (p. 124).

Fig. 06. SEGANTINI, Giovanni. *La Morte. Trittico della natura,* 1898-1899.
Fuente: https://www.segantini-museum.ch/en/info-amp-services/italiano.html?lang=2#

Fig. 07. BEUYS, Joseph. *Voglio vedere le mie montagne,* 1950–71.
Fuente: https://vanabbemuseum.nl/details/collectie/?lookup%5B41%5D%5Bfilter%5D%5B0%5D=id%3AC938

pragmática e interpretando una alegoría del territorio mediante un paisaje de objetos.

II.

El deseo de leer tras los elementos a simple vista comunes para percibir las capas de información que poseen lleva a dar un significado nuevo a los artefactos, sobrepasando la línea de lo visible y evocando, eventualmente, un pasado encubierto y desconocido. Resulta inevitable pensar en la multitud de tan diversos autores de que han encontrado en los objetos una fuente de recuerdos, una conexión con el ayer. Desde Ramón Gómez de la Serna (fig. 08) que en sus greguerías inventaba metáforas dispares, repensando la historia de las cosas así como las charlas en las que relataba ocurrencias inciertas de cachivaches que guardaba en un maletín, a Mario Praz (fig. 09) al explicar, en *"La Casa della Vita"* (1958), el significado oculto de cada uno de los enseres que albergaba su morada en la Vía Guilia romana, enseres cargados de cautivadoras anécdotas.

Nos interesa en esta observación, no obstante, la mirada en que la glorificación del objeto ordinario, aquello banal que puede ser arte en sí mismo, sale de la galería –tanto física como metafóricamente– y penetra en la noción de paisaje. Así, la obra coexiste con el espectador, que es partícipe activo de la misma, y rescata a su paso memorias del entorno. Este paradigma se introduce en el extenso territorio con el trabajo del artista americano Robert Smithson, en la determinación por convertir sus intervenciones en escenas del cambio y la historia: "des-sedimentar"[8] lugares, como apunta Ángel Martínez García-Posada, a través de objetos, dejando al descubierto estratos de su pasado. (fig. 10)

A partir de la década de 1960, se comienzan a abordar registros del paisaje que requieren nuevas formas de mirar. Surge entonces la necesidad de acotar la inmensidad del territorio –recordemos a Le Corbusier y su vara–, dado que, de otro modo, sería infinito e inabarcable. Parece así que piezas dispuestas en el suelo resultan indispensables para la comprensión del entorno pues, en mitad de parajes desiertos, la colocación incluso del más ínfimo elemento tiene una trascendencia impredecible. Robert Smithson

8. "Recomponer la historia es 'des-sedimentar' los distintos niveles de realidad". MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* (p. 27).

Fig. 8. Ramón Gómez de la Serna fotografiado en su despacho repleto de artefactos que utilizaba para las conferencias. Fotografía vinculada a la instalación permanente del autor en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (MAC).

Fig. 9. Fotografía de Mario Praz en el Palazzo Primoli, 1969.

Fig. 10. Robert Smithson durante la construcción de Spiral Jetty en Rozel Point (Great Salt Lake, Utah), 1 abril 1970. GORGONI, Gianfranco. *Serie Spiral Jetty, 1970.* Fuente: Estate of Robert Smithson, New York /DACS London, 2007

Fig. 11. KNUDSEN, Henrik. *Stonehenge,* 2014

se refiere a estos componentes como "*prime objects*", unas "unidades de orden" que sintetizan el ambiente que las rodea, configurando paisajes.[9] Estos elementos instalados pueden ser, sin ir más lejos, rocas trasladadas de los alrededores que según el propio Smithson "son como los números primos, no se pueden descomponer, poseen un origen enigmático, son inamovibles, indestructibles y unitarios".[10] Esta teoría la ejemplifica con la grandeza de las piedras de *Stonehenge*, "computadora neolítica" en palabras del artista, ancladas y dispuestas a vaticinar ocasos durante siglos, con ese espíritu de permanencia inamovible. (fig. 11) ¿No es acaso esto lo que sucede, en otro tiempo y forma, en el *Great Salt Lake* de Utah?

9. Jacobo García Germán reflexiona tras la lectura de "*The Collected Writings*" de Robert Smithson: "Uno de estos invariantes los encuentra en lo que él denomina los objetos primarios, (o *prime objects*). En el texto "*The artist as a site seer*", habla de unas "unidades de orden" en todo entorno, una presencia capaz de codificar y explicar el lugar en el que se encuentran" definiendo el "Paisaje de los Objetos Primarios". GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. "Los diez paisajes de Robert Smithson. Comentarios sobre algunos textos". *Circo nº 98,* 2002.

10. SMITHSON, Robert. *The artist as a site seer". Robert Smithson: The Collected Writings*. Ver en GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. "Los diez paisajes de Robert Smithson. Comentarios sobre algunos textos". *Circo nº 98,* 2002.

Fig. 12. Richard Serra y Robert Smithson caminando sobre *Spiral Jetty*. GORGONI, Gianfranco. *Serie Spiral Jetty,* 1970. Fuente: Estate of Robert Smithson, New York /DACS London, 2007

Fig. 13. Robert Smithson en *Spiral Jetty,* 1971. HOTL, Nancy. Fuente: Berkeley- University of California Press, 2005.

En *Spiral Jetty* (1970), Robert Smithson recupera el misterio latente en el lago salado gracias a la integración de un paisaje de "objetos primarios" formado por rocas de basalto. Proyecta una lengua de piedras y barro como prolongación de la tierra, con la intención de trabajar desde lo existente, visibilizándolo, y sin imponer apariencias externas: el artificio se convierte aquí en el propio paisaje natural. Una espiral geológica en la que inesperadamente aparecen trazas ocultas bajo el agua, huellas que emergen a la superficie según la estación. Smithson crea así un universo excepcional en sintonía con las condiciones intrínsecas del entorno, haciendo que parezca inevitable que las piedras se sitúen en esa cuenca endorreica. Este sentido de coherencia lo consigue en dos esferas fundamentales: en el ámbito de lo físico, la geología y el clima, y en la percepción mitológica del lugar, puesto que *Spiral Jetty* materializa un mito en la mente de los habitantes del desierto de Utah, lugar muy vinculado a culturas nativas desaparecidas. Pareciera que los Indios que en otro tiempo habitaban esos parajes siguiesen allí, honrando a la espiral y convirtiéndola en símbolo, como si no existiese salto temporal pues la creación de Smithson trasciende los límites de lo terrenal.

Richard Serra acompaña a Smithson en un paseo por la espiral sobre las rojizas aguas del lago una vez concluida la construcción. (fig. 12) Resulta evidente que el gran interés de *Spiral Jetty* reside en las relaciones que establecen las piedras y el sujeto que camina sobre ellas: las sensaciones de quien que la recorre son indispensables para percibir el entorno en el que se sitúa. Serra hace hincapié en este carácter de la obra: "si se reduce la escultura al plano de la fotografía", declara después de su visita, "se niega la experiencia temporal de la obra."[11] Pasear sobre las rocas, sentarse, contemplar el paisaje, retroceder y volver a avanzar; *Spiral Jetty* es

11. "Lo que la mayoría conoce como Spiral Jetty es una imagen tomada desde un helicóptero. La obra real no tiene en absoluto ese carácter gráfico. (...) Si se reduce la escultura al plano de la fotografía (...) se niega la experiencia temporal de la obra." En "Un paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara". BOIS, Yve-Alain. 1983, ver en ÁBALOS, Iñaki. *Naturaleza y Artificio* (p. 49)

una vivencia que constituye una reflexión sobre el tiempo[12], componente esencial, tal y como manifiesta Smithson "siguiendo los pasos de Spiral Jetty retornamos a nuestros orígenes".[13](fig. 13) Los objetos, en forma de roca volcánica, se muestran aquí como fuente de misterio: gran parte de su cualidad la adquieren como resto o vestigio de tradiciones pasadas, de sucesos y leyendas enmascaradas.

III.

> "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara." [14]

En este extracto del epílogo de *El hacedor* (1960), Jorge Luis Borges describe cómo, en un intento por cartografiar la tierra, se dibujan de manera fragmentada los elementos clave de la geografía. Una descripción del paisaje traduciéndolo a términos humanos y cotidianos: narraciones que relatan un acercamiento a lo extenso desde lo común y doméstico. El autor construye una mirada parcial, a base de pedazos que, al unirse, componen el imaginario del conjunto del territorio. Esta idea evoca a las trazas del autorretrato que realiza cuando ya carece de visión, a medio camino entre rostro y laberinto, pero que bien podrían ser la ilustración de su narración. (fig. 14) Como diría André Corboz, "no hay territorio sin imaginario del territorio"[15] y el imaginario literario de Borges es, ciertamente, un proceso de abstracción, de reducir a lo esencial una visión del mundo.

El modo de representación fragmentario, ya sea escrito o mediante una aproximación gráfica, es más enriquecedor que una visión completa o global pues se presenta usualmente a través de percepciones inherentes en quién representa. Cuando Daniel Spoerri traza y describe en *An Anecdoted Topography of Chance* (1961) una interpretación de los objetos olvidados sobre una mesa de hotel, lo hace a través de las asociaciones

---

12. "Robert Smithson tiene un profundo convencimiento de que no existe un salto temporal entre su trabajo, o mejor, su visión del mundo, y la que ha habido en otros momentos, remotos en el tiempo pero cercanos en cuanto a sensibilidad. Así, va identificando una serie de invariantes capaces de dotar a su trabajo de un sentido histórico y profundo; aquel que R.S. considera que no tienen aquellos artistas dedicados simplemente a la producción, o a la precisión en la definición de objetos." GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. "Los diez paisajes de Robert Smithson. Comentarios sobre algunos textos". *Circo nº 98,* 2002.

13. "'Siguiendo los pasos de *Spiral Jetty* retornamos a nuestros orígenes'. En las fotografías que lo muestran recorriendo su espiral aparece reflexivo, imaginando que al caminar sobre las aguas lo hiciera a su vez por la historia universal del tiempo." MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* (p.27)

14. BORGES, Jorge Luis. "El hacedor". *Obras completas II* (p. 232).

15. CORBOZ, André. "Territorio como palimpsesto". *Lo urbano en 20 autores contemporáneos* (p. 27).

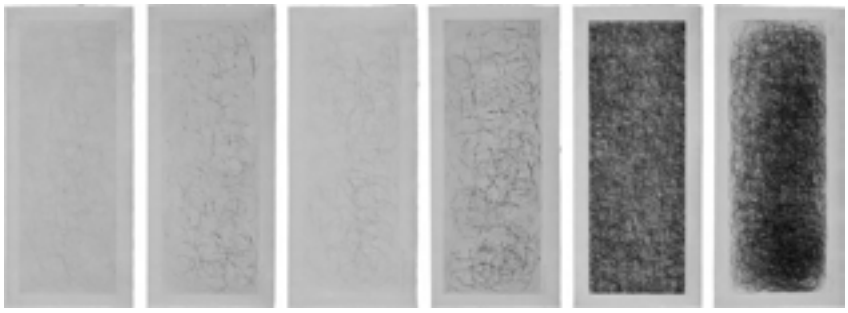


Fig. 14. BORGES, Jorge Luis. *Autorretrato,* 1975.

Fig. 15. SPOERRI, Daniel. *An Anecdoted Topography of Chance.* Londres: Atlas Press, 1962/1995.

Fig. 16. CAGE, John. *2R + 13.14 (where R=Ryoanji); R2/2 (where R=Ryoanji); R3 (where R=Ryoanji); R2/3 (where R=Ryoanji); R2/1 (where R= Ryoanji); and (R3) (where R=Ryoanji), 1983.*
Fuente: https://www.artsy.net/artwork/john-cage-2r-plus-13-dot-14-where-r-equals-ryoanji-r2-slash-2-where-r-equals-ryoanji-r3-where-r-equals-ryoanji-r2-slash-3-where-r-equals-ryoanji-r2-slash-1-where-r-equals-ryoanji-and-r3-where-r-equals-ryoanji

y recuerdos que le sugieren. (fig. 15) O las cartografías de intervalos de la obra visual de John Cage, como en *R+13.14. Where R=Ryoanji* (1982), en las cuales perfila exhaustivamente los contornos de las piedras del jardín japonés según estás se disgregan sobre el papel, influido por la notación temporal de sus partituras. (fig. 16)

Estos mapas anticipan las secuencias de procesos que componen el repertorio de la obra de Gianfranco Baruchello,[16] los objetos ahora constituyen una representación gráfica de procesos en el paisaje. (fig. 17) Como parte de una extensa obra, este artista del norte de Italia crea series de planimetrías imaginadas compuestas por elementos que circulan sin jerarquía sobre el papel y describen episodios que se conectan entre sí. Estos universos en miniatura retratan sistemas entre individuos y utensilios: una red de artefactos que leídos de forman conjunta muestran el territorio en su totalidad, como en el relato del mapa del mundo de Borges.

Prima en Gianfranco Baruchello un gran interés por la ecología, el mundo natural y sus técnicas que transforman tanto su estilo de vida como su manera de aproximarse a la creación artística. En este afán por aunar agricultura y arte, crea *Agrícola Cornelia S.p.A* en 1973, una comuna rural que construyó en un terreno que iba a ser tomado para un uso especulativo. (fig. 18) Tal es así, que materializa sus ideas teóricas en un nuevo modelo de vida, siguiendo esta voluntad de cultivar y obtener productos agrícolas que luego representa en un interesante repertorio iconográfico. (fig. 19)

Baruchello construye diagramas que son una red dibujada de los procesos de lo rural, en los que centra su atención en el detalle, en lo minúsculo: esquemas de arado, esbozos de instrumentos para el huerto, estratos de tierra e incluso las notas de porciones de trigo tomadas durante la labor.

16. Gianfranco Baruchello (1924) es un artista nacido en Livorno (Italia) cuya amplia obra, "obra de arte total" según él mismo la denomina, la componen pinturas, esculturas y vídeos, en la que destaca un fuerte componente de crítica política y social.

Fig. 17. SCHWARZ, A. Gianfranco Baruchello en 1975.

Fig. 18. BARUCHELLO, Gianfranco. Publicación *Agrícola Cornelia S.p.A*, 1973-1981

Fig.19. Gianfranco Baruchello es retratado trabajando en Agricola Cornelia, 1970. Fuente: https://www.macba.cat/es/gianfranco-baruchello

El artista realiza inventarios de cosas, como en una colección de instrumentos comunes que, a la postre, son los que definen lugares. Se para a a pensar en lo que a priori resultaría insignificante, en lo que no nos sorprende, como en un ejercicio gráfico de la literatura perequiana[17] en el que la enunciación de la más sutil y evidente parte es recurrente. (fig. 20)

Marcel Duchamp observó que las obras de Gianfranco Baruchello deberían verse "de cerca en el transcurso de una hora".[18] Sus pinturas se presentan para procedimiento interpretativo del espectador, pues hay que

17. "El mundo que algunos representan como una totalidad o, al menos, bajo la forma de un mensaje trascendente de una totalidad, no es sino el conjunto de múltiples cosas u objetos que surgen por doquier, sin orden aparente." CAMARERO, Jesús en PEREC, Georges. *Especies de espacios*. (p.12,15).

18. CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp* (p. 193). Ver en CERIZZA, Luca. "Thought Maps", *Frieze*, 2013. https://frieze.com/article/thought-maps?language=de

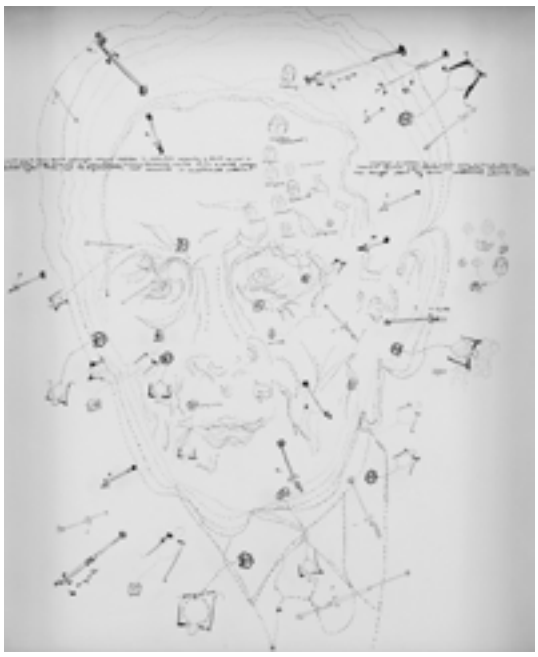


Fig. 20. BARUCHELLO, Gianfranco. *Agricola Cornelia. An fornicatio et pollutio,* 1978. Fondazione Baruchello.
Fuente: https://zkm.de/de/harald-falckenberg-einfuehrung-zur-ausstellung-gianfranco-baruchello

Fig. 21. BARUCHELLO, Gianfranco. *Chemical Inducers in Marcel Duchamp's Brain,* 1965.
Fuente: https://www.artwellguide.com/exhibitions/ierimonti-gallery-marcel-duchamp-gianfranco-baruchello-look-very-closely-marcel- duchamp-gianfranco-baruchello-796

dejar que el ojo descubra detalles y vaya enlazando los distintas porciones de espacios que inundan el fondo blanco. Debe observarse permitiendo que la mirada divague buscando vínculos o, en palabras del propio Baruchello, "creando imágenes que siempre quieren establecer caminos de lo múltiple",[19] como se percibe en el retrato que trazó de Duchamp unos años antes de su muerte. (fig. 21) De la estrecha relación entre estos dos artistas, a pesar de las casi cuatro décadas que los diferencian, surgen asociaciones e influencias, que emanan de una admiración de Baruchello por el artista francés (a quién consideraba un revolucionario por cambiar la manera de concebir el arte contemporáneo), y de quien incorpora esa fascinación por los objetos comunes y la visón del arte como un campo abierto a "todas las relaciones posibles, policéntricas y resbaladizas".[20]

IV.

Esta mirada transversal a las cosas cotidianas establece un sinfín de asociaciones que llevan a traspasar el significado más superficial, siguiendo el gran paradigma duchampiano que bien aplica Baruchello en las minuciosas cartografías por las que la mente transita en un entramado de líneas invisibles. Como en esas hebras entre elementos que describe Juan Navarro Baldeweg y nos llevan directamente a enlazar con los *display* de Joseph Beuys. Ambos son capaces de traducir la naturaleza a una colección de objetos, enfoques parciales que simbolizan una concepción global. Un pensamiento que se asemeja a la interpretación que Robert Smithson hace sobre el objeto primario como fundamento para cifrar el paisaje. Smithson asimila la descripción que realizan los minimalistas de los elementos pero va más allá, dotándola de un sentido complementario que lo

19. MANGION, Éric. "Occuper la terre. Gianfranco Baruchello". *Switch on paper,* 2018. https://www.switchonpaper.com/2018/10/04/occuper-la-terre-1-2gianfranco-baruchello/

20. Op. Cit.

une con el paso del tiempo y las energías del entorno, que acaso podrían ser una vez más las redes a las que se refiere Navarro Baldeweg, en un punto en que la dicotomía naturaleza-artificio se funde en una relación de coexistencia indivisible.

Por otro lado, ya lo decía Beuys, "todo hombre es artista", en cuanto se trata de influir en toda la colectividad, llevando el arte a todos los rincones de la sociedad. Este interés por el sujeto como núcleo es factor indispensable en el la reflexión que aquí se expone: del mismo modo en que el trabajo de Baruchello se centra en la observación del espectador, la obra de Smithson no se concibe sin alguien que la recorra. Las acciones entre el individuo y las piedras, por las que se camina, son la base sobre la cual se fundamenta la experiencia.

En el intento por interpretar las conexiones entre las personas y los objetos, que construyen un compendio del paisaje, se unen en un mismo discurso estas prácticas artísticas contemporáneas comprendidas entre las décadas de 1960 y 1970: la naturaleza plasmada en las instalaciones de Joseph Beuys, el entorno reflejado en las piedras que Robert Smithson dispone en el suelo o las fases de cultivo de los dibujos de Gianfranco Baruchello, que tienen la capacidad de sintetizar una idea de territorio entre lo abstracto y figurativo a partir de la contemplación del fragmento. Este interés por develar el significado de la naturaleza, por transcribirlo a términos humanos, es el mismo que percibíamos en el temprano dibujo del propio Beuys: el pequeño artefacto y la montaña se atraen por esos hilos inmateriales y eternos, en esa síntesis de paisaje que componen el vínculo indisoluble territorio-objeto.

Bibliografía

ÁBALOS, Iñaki. *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

BEUYS, Joseph. *Ensayos y entrevistas*. El Espíritu y la Letra, n. 29., 2006.

BERNÁRDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid: Ed. Nerea, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Madrid: Debolsillo, 2012.

BOIS, Yve-Alain. "Un paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara", 1983. ÁBALOS, Iñaki. *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Èditions Pierre Belfond, Paris, 1967.

CAGE, John. *Visual Art: John Cage en conversación con Joan Retallack*. Santiago de Chile: Metales pesados Ed., 2001.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela Ed., 2018.

CERIZZA, Luca. "Thought Maps", *Frieze*. *https://frieze.com/article/thought-maps?language=de*

CORBOZ, André. "Territorio como palimpsesto". *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya Ed., 2005.

DORFLES, Gillo. *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Lumen Ed., 1971.

GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. "Los diez paisajes de Robert Smithson. Comentarios sobre algunos textos". *Circo nº98,* 2002.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Total de Greguerías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2014.

HERREROS, Juan. "Espacio doméstico y sistema de objetos" en *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Manuel Guasa/Ricardo Devesa (eds). Barcelona: Actar, 2010.

LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*. Madrid: Siruela Ed., 1994.

MANGION, Éric. "Occuper la terre. Gianfranco Baruchello". *Switch on paper,* 2018. https://www.switchonpaper.com/2018/10/04/occuper-la-terre-1-2gianfranco-baruchello/

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. TRILLO DE LEYVA, Juan Luis. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* . Madrid: Lampreave, 2009.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. José Muñoz Millanes. Girona: Pre-textos de Arquitectura, 1999.

RABAZAS, Antonio. "Del dibujo de los objetos al dibujo como objeto. El modelo de Beuys". *Arte, Individuo y Sociedad*, 12: 185-227, 2000.

SMITHSON, Robert. "The artist as a site-seer; or, a dintorphic essay". *Robert Smithson: The Collected Writings*. Jack Flam. Paperback, 1996.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2001.