

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Marina Rodríguez Sotoca

Universidad Europea de Madrid / marina.rodriguez.sotoca@gmail.com

Untitled-Unlimited

UNLANDSCAPE*. El Paisaje Indefinido / The Undefined Landscape

* Se propone el nuevo término UNLANDSCAPE para designar la situación contemporánea del paisaje. El término Landscape, proviene de Landstchap, palabra de origen holandesa, con la cual se comenzaron a definir, limitar, nombrar las pinturas de los primeros pintores paisajistas occidentales. El prefijo UN se requiere para hablar de lo contrario, de la condición negativa del paisaje, de su estado de indefinición, sin límite, sin nombre, como forma de entendimiento de la realidad contemporánea del límite entre Arquitectura, Arte y Paisaje.

1. Diccionario de la Real Academia. R.A.E.

2. Hiper-definido: hiper-. (Del gr. υπερ-). Significa 'superioridad' o 'exceso'. R.A.E. Definir. (Del lat. *definire*). 1. tr. Fijar con claridad, exactitud y precisión la significación de una palabra o la naturaleza de una persona o cosa. U. t. c. prnl. 2. tr. Decidir, determinar, resolver algo dudoso. U. t. c. prnl. 3. tr. *Pint.* Concluir una obra, trabajando con perfección todas sus partes, aunque sean de las menos principales. 4. prnl. Adoptar con decisión una actitud. R.A.E.

3. Véase continuo: FERRATER, MORA, José; TERRICABRAS, Josep-Maria and.: *Diccionario De Filosofía*. 1a., rev, aum, y actualizada ed. Barcelona: Ariel, 1994, págs. 350-353.

4. Trías, Eugenio. *Lógica Del Límite*. 1. ed. Barcelona Destino, 1991, págs.15-22 y págs.401-428.

El estudio de los límites, los intersticios, los bordes, las fronteras entre Arquitectura, Arte y Paisaje, de las prácticas fronterizas que se han desarrollado a lo largo del último siglo, conduce a reformular la idea de límite; para con ello entender y llegar a proponer nuevas formas de proyectar de manera fronteriza y limítrofe.

Se propone un recorrido a través de las dimensiones del límite: desde la dimensión primitiva, pasando por las dimensión negativa, positiva, expandida y finalmente dando pie a reflexionar sobre la dimensión *indefinida*¹ o *hiperdefinida*² como forma de entendimiento de la realidad compleja en la cual habitamos.

Se plantea el Límite como parte de un *-Continuum-*³, como espacio en el cual se despliegan las artes fronterizas (E. Trías): el límite, entendido como *limes*⁴ (E. Trías), como sector fronterizo, como lugar cambiante, mutable, situado entre la barbarie y la civilización, entre la cultura y la naturaleza, un *continuum* que conecta a través de los hilos invisibles del tiempo las dimensiones del límite. Esta es la razón por la cual se propone la dimensión *indefinida* o *hiperdefinida* como el estado en el que nos encontramos, un estado *espectral*. Dimensión que nos sitúa en el nomadismo perpetuo del presente eterno.

La "Estética limítrofe" (E. Trías), da lugar a un nuevo Arte que niega formalismos y conceptualismos del pasado para apostar por una visión ampliada de sus propias categorías.

Para entender y llegar a proponer nuevas formas de proyectar de manera fronteriza y limítrofe, se expone un recorrido a través de las dimensiones del límite.

The exploration of the limits, interstitial spaces, boundaries between architecture, art and landscape, about border practices that have been developed over the last century, leads us to rethink the idea of limit.

It is proposed a journey through the dimensions of limits; from the primitive dimension, through the negative, positive, expanded dimensions, and finally giving rise to reflect on the undefined or *hiperdefinida* dimension as a way of understanding our complex reality in which we live.

The limit as part of a *-Continuum-*, as a space in which the bordering arts (E. Trías) are deployed, the limit, as a *limes* (E. Trías), as a changeable, mutable place, located between barbarism and civilization, between culture and nature.

The "Bordering aesthetics" (E. Trías) rise to a new art that denied formalism and conceptualism from the past to achieve an expanded vision of their own categories.

To understand and to propose new ways of projecting from a border perspective, it is proposed a journey through the dimensions of limits.

Límite, Paisaje Indefinido, Campo expandido, Artes fronterizas, Dimensión expansiva, Paisajes fronterizos
/// Limit, Unlandscape, Expanded field, Bordering Arts, Expansive dimension, Border landscapes

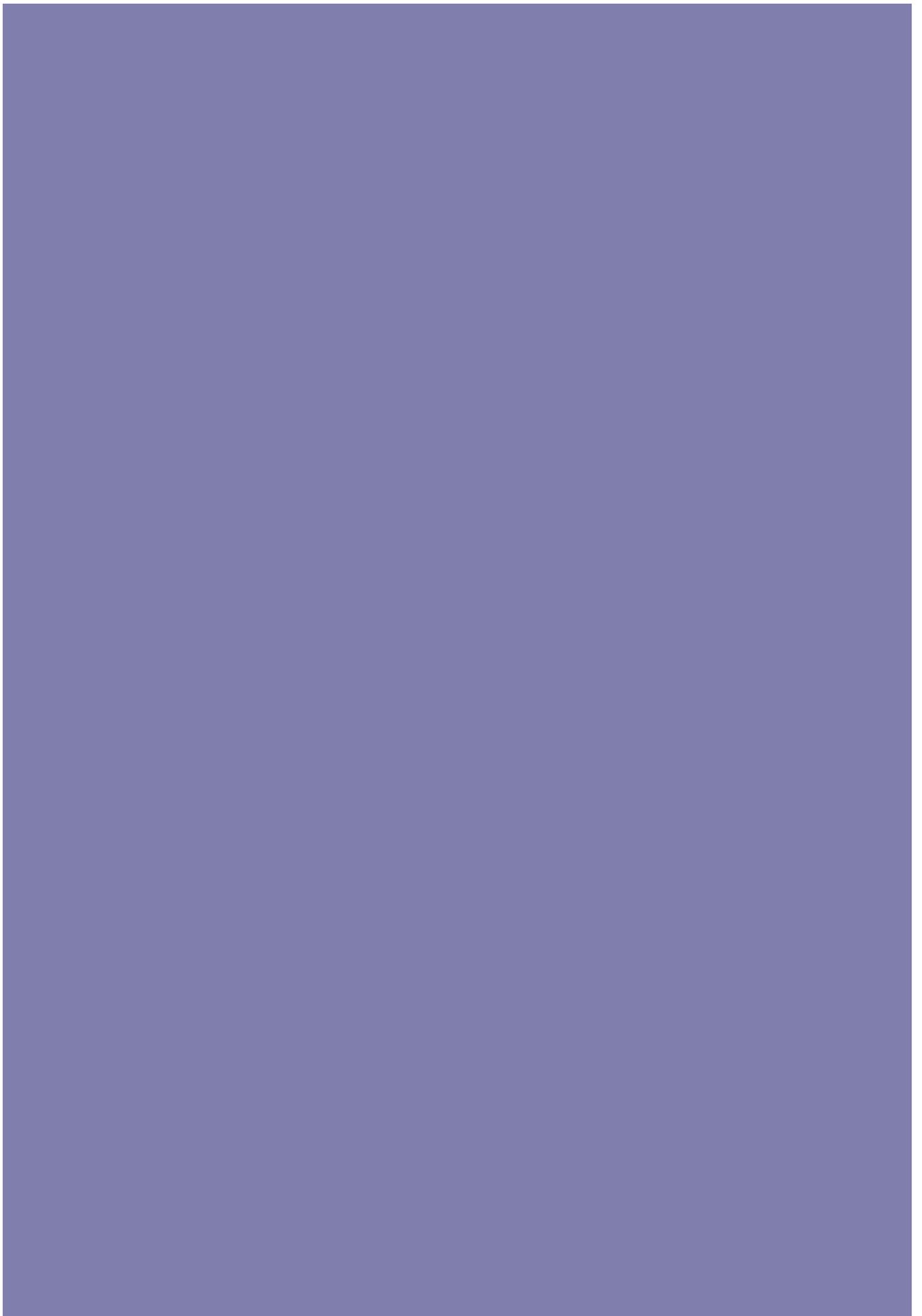
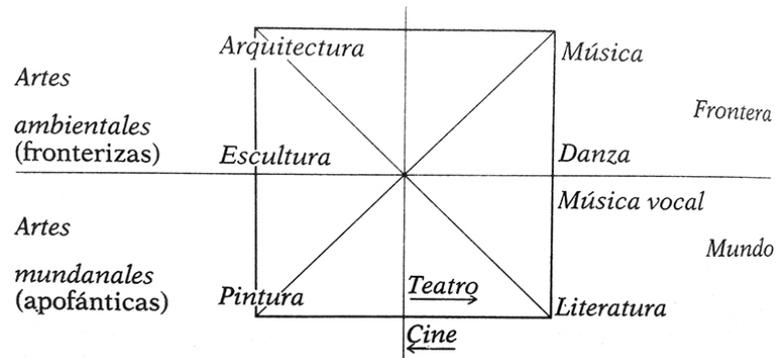


Figura 1. Diagrama lógico de la fórmula que se establece como clave hermenéutica de la estética del límite. Trías, Eugenio. *Lógica del Límite*. 1991. (p. 102 y 111)



La multiplicidad y diversidad de paisajes artificiales, es puesta en práctica a través de las artes, las ciudades, el urbanismo, la arquitectura, los paisajes fronterizos.

Se propone habitar y pensar como seres limítrofes, seres que son *limes*.

“ese *limes* puede ser legítimamente concebido como territorio o franja de naturaleza afirmativa y positiva, probada por su carácter hermenéutico.”⁵

Pensadas las cosas desde el límite se abre una nueva condición histórica, que no es moderna ni postmoderna, [...] no se halla definido por el *pathos* orientado al infinito sino que está polarizado por un ser que es *limes*, *horos*, espacio fronterizo, abierto a la hermenéutica, a las artes (*tejnai*) hermenéuticas y simbólicas. [...] reteniéndose el carácter jánico del *limes*, que abre y cierra a la vez, o que flexiona y articula lo flexible con lo inflexible, se advierte como el espacio de lo vital y de lo esencial, el lugar de la vida y de la esencia”.⁶

Sólo en dirección al *limes* se puede ser acorde y ajustado al ser, o vivir y habitar en lo verdadero, que eso es ser fronterizo, habitante de la frontera.⁷

Una nueva noción de paisaje se desprende aquí, un paisaje habitado por las “Artes fronterizas”.⁸ (figura 1)

5. (ibid), pág. 406.

6. (ibid), pág. 426.

7. (ibid), pág. 427.

8. (ibid), págs. 33-129.



Figura 2. Pinturas Cueva Áurea, Desfiladero de la Hermida, municipio de Peñarrubia, Cantabria. 25.000 a.C.



Figura 3. Silbury Hill, 4750 a.C., mayor túmulo europeo, 339.600 metros cúbicos. Condado de Wiltshire, Inglaterra

Para entender y llegar a proponer nuevas formas de proyectar fronteras y límites, se plantea un recorrido a través de las dimensiones de el Límite⁹: la dimensión¹⁰ primigenia o primitiva¹¹ de los primeros habitantes los cuales se relacionaban y construían el territorio a través de las trazas efímeras del andar; la dimensión negativa, presente desde la época platónica hasta finales del siglo XIX; La dimensión positiva, iniciada en la transición entre los siglos XIX y XX, la cual aporta una apertura en el entendimiento de las dimensiones del propio límite dando pie a la siguiente dimensión; la dimensión expandida,¹² la cual comienza a bullir con fuerza a partir de los años 60 y que culminará en la década de los 70 y 80 a través de múltiples prácticas que se establecen en las periferias entre disciplinas, propiciando un paisaje múltiple y vibrante que seguirá su expansión hasta la actualidad.

La búsqueda actual se centra en conocer la dimensión o dimensiones límites para con ello exponer nuevas dimensiones novedosas y sistemas de proyección fronteriza.¹³

Dimensiones límites. Dimensiones fronteras

1. Dimensión primitiva

La dimensión primitiva se podría remontar millones de años atrás, al periodo que dio lugar a los primeros intersticios fronterizos, a los primeros nexos entre materia y forma, entre naturaleza y cultura.

9. Véase entre otros: TRÍAS, Eugenio. *Lógica Del Límite*. 1. ed. Barcelona: (sp): Destino, 1991; TRÍAS, Eugenio. *El Hilo De La Verdad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004; FERRATER MORA, José; TERRICABRAS, Josep-Mariaand COHN, Priscilia. *Diccionario De Filosofía*. 1a , rev, aum, y actualizada ed. Barcelona: Ariel, 1994, págs. 59-60.

10. Diccionario de la Lengua Española. R.A.E.

11. FERRATER MORA, José; TERRICABRAS, Josep-Mariaand COHN, Priscilia. *Diccionario De Filosofía*. 1a , rev, aum, y actualizada ed. Barcelona: Ariel, 1994, págs. 478-481.

12. Sobre la dimensión expandida véase: KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *The Art of Art History*, 1998. pág. 281-298,(publicado por primera vez en *October*, 1979.); TRÍAS, Eugenio. *El Hilo De La Verdad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004, págs. 87-121.

13. TRÍAS, Eugenio. *El Hilo De La Verdad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004.



Figura 4. Huellas de Australopithecus, Laetoli, Tanzania



Figura 5. Grabado rupestre, Bedolina, Val Camonica, Italia, c. 10000 a. C.

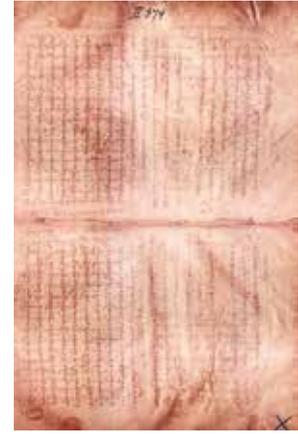


Figura 6. Palimpsesto de Arquímedes, Siglo X

Las primeras pinturas rupestres, como las recientemente halladas en la cueva Áurea, en el desfiladero de la Hermida, Cantabria (figura 2), datadas aproximadamente del 25.000 a.C., los dibujos de la cueva de Lascaux, Francia, muestran una serie de dibujos geométricos, espontáneos que revelan una forma de comunicarse y entender el territorio. Estas pinturas podrían ser consideradas la primera forma de Arte, diseño y ordenación del “Mundo” por el hombre primitivo; la primera forma de expresión limítrofe. Expresaban su forma de habitar a través de la representación pictórica de los elementos del paisaje, los cuales formaban parte de su imaginario cotidiano.

De una manera intuitiva, los habitantes prehistóricos vinculaban aquellos aspectos tan esenciales y naturales como la caza, que se producían en el exterior, en la naturaleza, en la barbarie, en el “más allá” con el ámbito cotidiano de la vida interior, de la cueva, del “Mundo” del “más acá”.

Existía una búsqueda e intención de entender y modificar el territorio, de pasar de lo natural al paisaje construido, de convivencia entre lo natural y lo artificial; de transgresión y expansión de la dimensión limítrofe en la que habitaban. Ejemplos como Los siete túmulos de Wiltshire, (figura 3) o el alineamiento Ménec en Carnac, Bretaña (5000-3000 a. de C.), hablan de la evolución del hombre primitivo y su necesidad de habitar el territorio ya fuese con fines estéticos o rituales.

La arquitectura primigenia se posaba y se mimetizaba con el espacio natural, haciéndole partícipe, e incluso posicionando a éste como protagonista de estas construcciones.

El hombre prehistórico habitaba de forma limítrofe e inestable. A través del habitar nómada¹⁴ (figura 4) se inicia el entendimiento del territorio como lugar para el Recorrido¹⁵ y la Arquitectura.

“Por más que el trayecto nómada siga pistas o caminos habituales, su función no es la del camino sedentario, que consiste en *distribuir a los hombres en un espacio cerrado*, asignando a cada uno su parte y regulando

14. CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, págs. 27-40.

15. (ibid), págs. 40-49.

la comunicación entre las partes. El trayecto nómada hace lo contrario, *distribuye a los hombres (o los animales) en un espacio abierto, indefinido, no comunicante*¹⁶

A través del recorrido errático¹⁷ (Figura 5) del hombre del paleolítico, se comienza a entender y articular la Arquitectura como parte del trayecto, del camino y por ello como límite del territorio, un límite que es una traza efímera y cambiante, un palimpsesto¹⁸, (Figura 6) un *espacio nómada*¹⁹ donde las trazas se borran y reaparecen, un desierto de huellas que se hallan en la frontera entre el aparecer y el desaparecer.

Esta forma iniciática de entender la Arquitectura como recorrido, da forma al *espacio nómada*, a la *ciudad nómada*, entendida como parte de las artes fronterizas.

La Arquitectura del recorrido establece su base en el andar²⁰ como forma primigenia de transformación del lugar y su significado, se trata del primer signo antrópico²¹, que imprime en el territorio el primer orden artificial, un primer espacio fronterizo, un primer nexo entre hombre y “Mundo”.

Esta forma primigenia de modificar el territorio y habitarlo da pie a establecer una conexión conceptual y formal, en su sentido nómada y efímero, con algunos de los movimientos arquitectónicos, artísticos, paisajísticos, urbanos y filosóficos que comenzaron a darse a principios del siglo XX. Dadaísmo (figura 7), Surrealismo, Letrismo, Situacionismo o los denominados Earthworks son algunas de las prácticas surgidas a lo largo de siglo XX situadas en las periferias interdisciplinarias, que han propiciado la actualidad magmática e indefinida de prácticas fronterizas.

2. Dimensión negativa

Desde Platón y su idea de “Horos”²², como límite que define y delimita su contenido, su horizonte, pasando por René Descartes el cual reflexiona sobre la infinitud de la voluntad humana y el entendimiento limitado “¿De dónde nacen, pues, mis errores? Nacen de que la voluntad, siendo mucho más amplia y extensa que el entendimiento, no se contiene dentro

16. Deleuze, Gilles., Guattari, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004, pág. 385.

17. Sobre el recorrido errático véase: CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, págs. 23-57.

18. Diccionario de la Lengua Española, R.A.E.

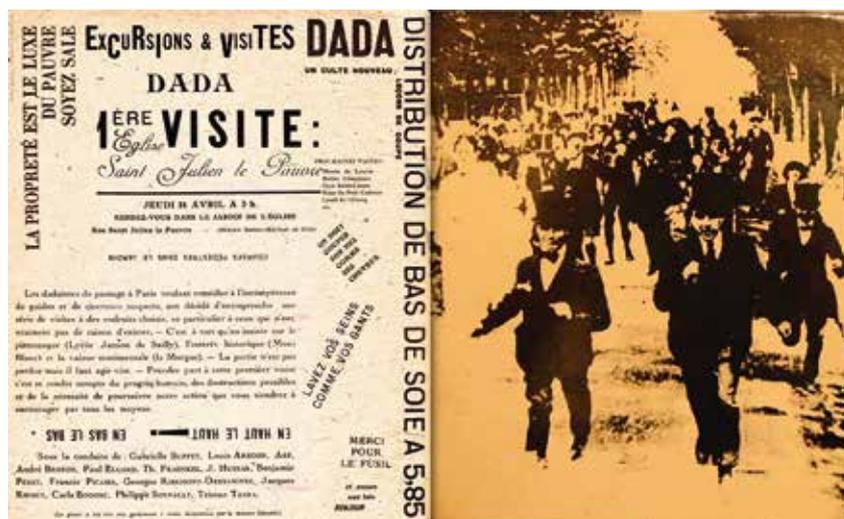
19. Sobre el espacio nómada nuevamente resaltar la importancia de Gilles Deleuze y Félix Guattari véase: *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004, y CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pág. 28-30.

20. CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

21. Diccionario de la R.A.E.

22. Para un conocimiento ampliado de “Horos”, su definición y significado platónico véase: Bravo, Francisco. *Teoría Platónica De La Definición*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1985, pág. 82.

Figura 7. Deambulaci3n dadaista 1921, Paris, Francia



de los mismos l3mites [...]”, o Immanuel Kant quien habla de los l3mites del conocer, los l3mites de la raz3n, llegando a Ludwing Wittgenstein, que reflexiona sobre los l3mites del lenguaje y del mundo y Martin Heidegger el cual se sitúa en el l3mite del mundo como mundo. Todos ellos han sometido el pensamiento a la dimensi3n negativa del l3mite, a la idea de un l3mite que disgrega y separa.

La influencia plat3nica y su concepci3n del l3mite se extienden as3 durante varios siglos al sistema de las artes. El termino Arte²³ (τ[ε]χνη) signific3 (en particular el Arte manual),”industria”, “oficio”. Se dec3a as3 que alguien “sab3a su Arte”, su oficio, por tener una habilidad particular y notoria.

Plat3n (428/427-347 a. de C.) escribe sobre el proceso mismo del Arte. Arte es imitaci3n, por lo que el artista no es artista si no artesano. El Arte busca la verdad, la belleza, por lo que si el artista imita, no es artista, ya que no busca la verdad, solo la imita. Esta disyuntiva se dio en gran parte debido a la necesidad de Plat3n de determinar a cada individuo en una posici3n. La ciudad ideal plat3nica²⁴ no daba cabida al artista ya que 3ste buscaba la verdad, la belleza y por ello buscaba ser y hacer todas las cosas. El artista era un ser sin identidad, un ser fronterizo ya que pod3a ser cualquiera, un individuo “sin lugar” en la sociedad plat3nica. Esto produce la expuls3n del artista y del Arte de la ciudad plat3nica, la cual 3l mismo hab3a defendido de manera te3rica.

La ciudad ideal plat3nica se basada en la Triple s3ntesis de la filosof3a plat3nica:²⁵

Eros + Po3sis, Alma + Ciudad, Arte + Sociedad

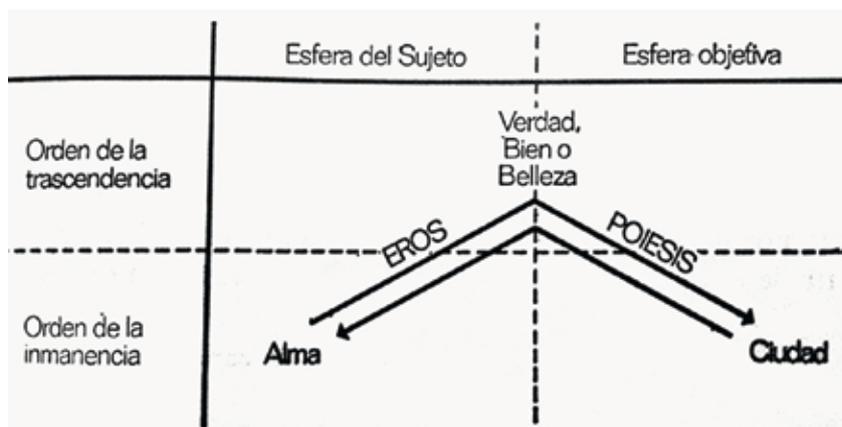
Esta triple s3ntesis sugiere que todo hombre es artista y en consecuencia sujeto er3tico y productor.

23. FERRATER MORA, Jos3; TERRICABRAS, Josep-Mar3a and COHN, Priscilia. *Diccionario De Filosof3a*. 1a , rev, aum, y actualizada ed. Barcelona: Ariel, 1994, p3g. 142-145.

24. Trias, Eugenio. *El Artista y La Ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1997, p3g. 47.

25. (ibid), p3g. 48.

Figura 8. Estructura y proceso del mismo Arte. Trías, Eugenio. *El Artista y La Ciudad*. 1997. (pág. 47).



La primera separación entre *Eros* y *Poiesis* conlleva la separación entre producción y *Poiesis*, ya que no hallará en *Eros* su principio y fundamento, resultando así producción que solo busca producción por lo cual se constituyen dos esferas autónomas, la esfera anímica y la esfera social.²⁶

La estructura y proceso del mismo Arte²⁷ (Figura 8), basada en la confluencia de verdad o belleza, alma y ciudad, donde *Eros* recorre el camino desde la verdad hacia el alma y *Poiesis* recorre el camino desde la verdad o belleza hasta la ciudad para finalmente conectar ciudad y alma generando la estructura y el proceso del mismo Arte. Dicha estructura y proceso del Arte son consecuencia de la dimensión negativa del límite platónico la cual regirá el pensamiento occidental hasta finales del siglo XIX.

3. Dimensión positiva

A lo largo del siglo XX la idea de límite en los campos artísticos, arquitectónicos y filosóficos irá mutando y haciéndose más flexible.

A principios de los 60 comienzan a darse toda una serie de transformaciones artísticas, sociales, arquitectónicas y filosóficas que hablan de la idea de límite entendido como lugar, como territorio o franja de naturaleza afirmativa y positiva probada por su carácter hermenéutico (figura 9).

Arquitectura y Música como artes ambientales (E. Trías), se instalan y dan forma al aire, al intersticio fronterizo, son artes que tienen una especial relación con el aire y las atmósferas. Por ello tiene un vínculo singular con el mundo de los sueños, el mundo onírico, con las producciones inconscientes que se instalan en el pre-consciente (figura 10).

El pensamiento salvaje y onírico se organiza según relaciones y éstas según oposiciones; relaciones y oposiciones que se originan y establecen en la práctica arquitectónica y musical. *Horizontal/Vertical; Plegado/Desplegado; Saliente/Entrante; Espacio abierto/Espacio cerrado*.

Este formalismo representa el universo onírico del pre-consciente, donde se genera lo simbólico, en el cual se despliega el escenario

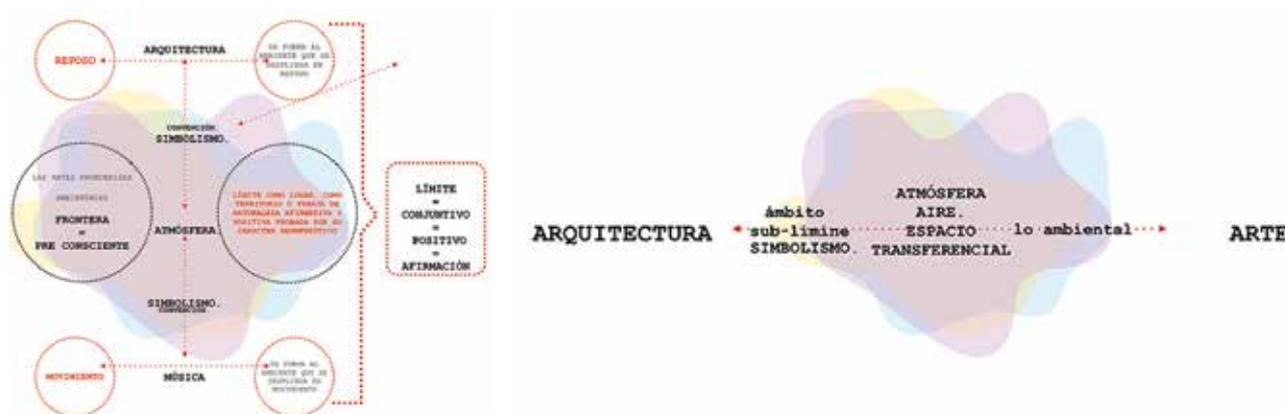
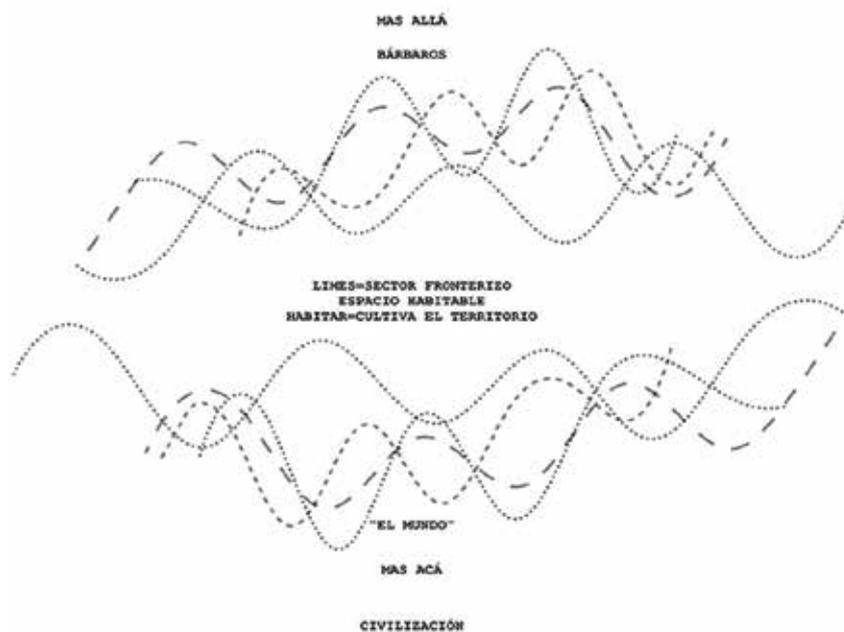
26. (ibid), pág. 47.

27. TRÍAS, Eugenio. *Lógica Del Límite*. 1. ed. Barcelona : (sp): Destino, 1991, pág. 76.

Figura 9. Diagrama del intersticio fronterizo, producción propia Marina Rodríguez, 2015

Figura 10. Diagrama personalizado del funcionamiento de las artes fronterizas, producción propia Marina Rodríguez, 2015

Figura 11. Diagrama del espacio transferencial, producción propia Marina Rodríguez, 2015



arquitectónico, a través de la convección simbólica. La gruta, la torre de Babel, las ciudades imaginarias e ideales o las tramas urbanas utópicas.

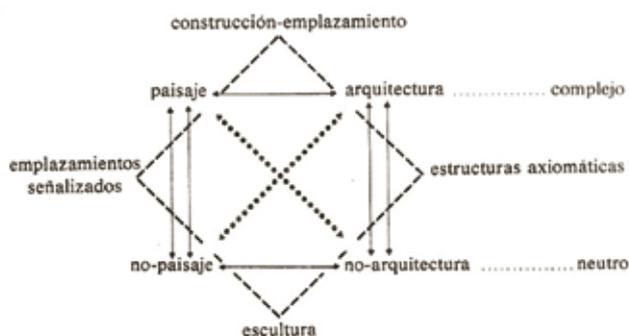
Es aquí donde se encuentran y se generan las ideas arquitectónicas, donde se le da forma a las atmósferas que preceden el mundo. El universo onírico ha sido y es de gran importancia para la práctica artística, arquitectónica y urbanística.

”La Arquitectura se cumple como Arte si es capaz de ofrecer un espacio transferencial en el cual esos sueños resuenan como ámbito familiar. Solo si se produce esa transferencia puede ser el espacio dispuesto habitado”.²⁸ (figura 11)

La época moderna ha agotado todas las posibilidades de pliegue y repliegue, de discusión entre las artes, ha buscado con desesperación el ideal, la unidad que da sentido a las artes. Con la modernidad surge la idea de “Campo unificado” (Maxwell, 1864), (Glashow-Weinberg-Salam, 1967).

28. (idem)

Figura 12. Diagrama de las dimensiones del campo expandido. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. October, 1979, vol. 8.



Este “campo unificado” tiene en su centro el enigma de la belleza, el enigma de la verdad, podría ser que este campo unificado o su fórmula no sea otra que la que planteaba el propio Platón sobre la estructura y el proceso del Arte. Lo que busca la modernidad es esa triple síntesis de la filosofía platónica.

Eros + Poésis, alma + ciudad, Arte + sociedad

El vínculo compartido históricamente por la Arquitectura y la Escultura, el monumento, se desvanece. La lógica de la Escultura era inseparable de la lógica del monumento²⁹, ya que la Escultura se definía como categoría históricamente limitada y no universal, como elemento conmemorativo de un hecho histórico, vinculada al lugar y al hecho.

La lógica del monumento requiere que la Escultura sea figurativa y vertical y que posea un pedestal, el cual ejerce de mediador entre la Escultura, la figura y el lugar en el que se encuentra, es el vínculo.

A finales del siglo XIX, la lógica del monumento es puesta en duda; Rosalind Krauss sitúa la transición o el fin de la lógica del monumento en dos esculturas: Las Puertas del Infierno y La Estatua de Balzac, ambas de Auguste Rodin.

Estas obras que fueron concebidas como monumento conmemorativo de un hecho específico, fracasan debido a varios factores como el hecho de que ninguna de ellas ocupará su lugar original en ningún momento, así como la creación de varias réplicas de las obras.

La consecuente *pérdida del pedestal*³⁰, del vínculo con el lugar, así como de la propia narratividad de las esculturas, marcan el cruce del umbral de la lógica del monumento para entrar en lo que se ha venido llamando la *condición negativa*.³¹

29. Es de especial interés el análisis que realiza Rosalind Krauss, sobre el desvanecimiento de la lógica del monumento y la condición negativa de la Escultura. Se destaca el inicio del fin de la era moderna como el inicio de la dimensión positiva del límite en términos expansivos que propiciarán el despliegue de las artes fronterizas.

30. Sobre la pérdida del pedestal véase: KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. *The Art of Art History*, 1998. pág. 281-298, (publicado por primera vez en *October*, 1979).

31. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, 1979, vol. 8. (pág. 64).

La Escultura moderna caracterizada por su nomadismo, por la pérdida del pedestal y la negación de la lógica del monumento, abre un vasto campo para la experimentación que colonizará el ámbito del Paisaje y la Arquitectura.

4. Dimensión expandida.

Las décadas de 1960 y 1970 marcan un punto de inflexión en el campo de las Artes y la Arquitectura.

La publicación de los ensayo de Rosalind Krauss, “Notes in the Index”³² parte I y parte II en la revista *October* en 1977 y 1978, respectivamente, y especialmente “Sculpture in the expanded field”³³ en 1979, no hacen más que recalcar o darle voz a determinadas prácticas artísticas que habían comenzado a transgredir los límites de sus propias definiciones. El agotamiento de las categorías artísticas dentro de sus propios límites se ha venido manifestando a lo largo del siglo XX en todas ellas. Pintura, Escultura, Arquitectura, Música, Paisaje, Teatro, reflexionan sobre sus propias condiciones, dimensiones y límites.

El ensayo de Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field” contextualiza el análisis de dichas prácticas, tanto artísticas como arquitectónicas y paisajísticas, que se instalan en los límites de sus propias disciplinas y exploran las transiciones y las transgresiones entre ellas.

El diagrama de Klein utilizado por Rosalind Krauss para explicar el *campo expandido*³⁴ se sitúa en la periferia como campo de oportunidad para redefinir y experimentar hacia otros campos. Sitúa Arquitectura y Paisaje como términos de *lo complejo*³⁵ y no-arquitectura y no-escultura como términos de lo neutro que se contraponen respectivamente. En los vértices de la figura sitúa aquellas prácticas periféricas: Escultura, construcción-emplazamientos, emplazamientos señalizados y estructuras axiomáticas (figura 12).

La arquitectura se enmarca en el campo expandido como un elemento complejo, definido por sus propios límites y bordes.

Los años 60 marcan el agotamiento de la hegemonía de la arquitectura moderna. Arquitectura y Escultura comienzan a plantearse cuestiones de índole parecida en un mismo momento, de hecho el texto de Rosalind Krauss “Sculpture in the expanded field”, ha sido releído y revisado sin cesar por arquitectos que vieron y vemos en él un elemento de inspiración para ampliar las prácticas artísticas en general.

32. KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. *October October*, 1977, vol. 3. pág. 68-81; KRAUSS, Rosalind., Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. *October October*, 1977, vol. 4, pág. 58-67.

33. KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, 1979, vol. 8, pág. 31-44.

34. (idem)

35. (idem)

La limitación del Arte post-renacentista había prohibido ideológicamente dos términos: Arquitectura y Paisaje. Admitir lo complejo, era admitir la existencia dentro de los dominios del Arte de dichos términos.

Durante las décadas de 1960 y 1970 aparecen una serie de artistas como Sol Le Witt, Walter De María, Tony Smith, Robert Morris, Michael Heizer, Mary Miss, Robert Irwin, Robert Smithson o Richard Serra, que forman parte de un grupo cada vez mayoritario de artistas que llevan a cabo su práctica dentro del campo expandido, artistas que se interesaron por los propios límites entre las disciplinas.

Las propuestas fronterizas de dichos artistas durante la década de los 60 dieron lugar a una expansión aun mayor durante los siguientes años, donde las prácticas se vinculan tanto al espacio “no urbano” como al “urbano”; se comienzan a dar una serie de prácticas que tienen que ver con la *des-integración*, la *des-materialización* de las propias disciplinas, las interferencias entre ellas, la disolución entre lo público y lo privado.

El campo expandido, se despliega hacia todos los campos en busca de una expansividad³⁶ propia de la filosofía del límite.

El Paisaje³⁷ se impone aquí como término que engloba a otros tantos y que conecta la realidad del Arte con el medio, como elemento limítrofe de una realidad expandida, como el espacio de despliegue de las artes fronterizas. Dadaístas, Surrealistas, Letristas y Situacionistas ya hablaban del paisaje de acontecimientos cuando realizaban sus derivas a través de la ciudad.

Los “Ambientes”³⁸ surgidos en los años 60, provenían del “Assemblage”³⁹, construcciones como las iniciadas durante los años 20 por Kurt Schwitters situadas a medio camino entre la Arquitectura, el Arte relacional, la Escultura y la Instalación.

Un ambiente puede hacer referencia a la apropiación y re-interpretación creativa de un espacio determinado, en el cual se genera una actividad o una re-lectura del propio espacio o puede tener un sentido estrictamente arquitectónico. Esto es la creación de un *espacio transferencial*.⁴⁰

36. Sobre la *expansividad* es interesante recalcar la idea de movimiento expansivo desarrollada por Eugenio Trías. Véase: TRÍAS, Eugenio. *El Hilo De La Verdad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004, págs. 87-92.

37. Paisaje, es un término que proviene del ámbito artístico, que surge a través del medio pictórico. Paisaje es constructo, una construcción teórica que realizamos a través del fenómeno de la cultura. La ambigüedad del término en la actualidad nos da la posibilidad de hablar del término como una realidad expandida. Véase: MADERUELO, Javier. *El Paisaje: Génesis De Un Concepto*. Madrid: Abada, 2005; MADERUELO, Javier. *Paisaje y Arte*. Madrid; Huesca: Abada ; CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, 2007; MADERUELO, Javier. *Paisaje y Pensamiento*. Madrid: Abada, 2006.

38. MARCHÁN FIZ, Simón. *Del Arte Objetual Al Arte De Concepto :(1960-1974) : Epílogo Sobre La Sensibilidad “Postmoderna” : Antología De Escritos y Manifiestos*. 10a ed. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2010.

39. (idem)

40. TRÍAS, Eugenio. *Lógica Del Límite*. 1. ed. Barcelona : (sp): Destino, 1991.



Figura 13. An Apple Shrine, instalación,
Allan Kaprow, 1960

Figura 14. Soft space, Coop Himmelblau,
Viena, Austria, 1970

Los “Ambientes” implican la inclusión del hombre dentro de un espacio el cual puede habitar, generan espacios, integran al espectador en la propia obra permitiéndole ser participe y posible productor. Establecen una realidad extra-artística y defienden la tesis de la identidad ambivalente, el Arte conectado a las vidas y las vidas conectadas al Arte.

La triple síntesis platónica es aquí puesta en práctica, un campo unificado desde una perspectiva fronteriza. Un campo unificado que habita y da forma al intersticio fronterizo. La tensión constante creada entre los llamados “Ambientes” y la Arquitectura, a veces de una forma disyuntiva, se remiten a la separación entre los elementos, objetos y la propia Arquitectura. Se instalan más cerca de la Escultura que de la Arquitectura y otras veces estos “Ambientes” se expanden para crear y dar forma a la atmósfera interna, dando lugar a espacios habitables. La diferencia entre unos y otros es una cuestión de extensión, dimensión y ocupación.

...Ambientes

“Ambientes” como *An Apple Shrine* (1960)(figura 13), *El Patio* (1961) de Allan Kaprow o *La Casa* (1960) de Jim Dine, muestran ese tipo de composición basada en la acumulación de objetos diversos, de uso cotidiano, o la disposición casual de estos objetos creando un espacio o un ambiente por el cual el espectador discurre, toma partido. Artistas como George Segal, Edgar Kienholz, o Kurt Schwitters serán precursores de la estética ambientalista, interesados por temas que tienen que ver más con lo cotidiano, con lo íntimo, con la vida como obra de Arte, con la experiencia y las relaciones. Intereses que se expanden hacia el pensamiento de lo urbano, de la creación de las ciudades, impregnaron activamente las reflexiones de las nuevas utopías urbanas, nuevas formas de habitar, relacionarse y proyectar la ciudad.

Estos “Ambientes” implicados en las estrategias transformadoras de la ciudad y la vida urbana tensarán aún más las relaciones con la obra de Arte tradicional, insertados de lleno en el mundo arquitectónico y urbanístico. Los “Ambientes” como los elementos que modifican el contexto semiótico de la ciudad.

Los utópicos berlineses serán los primeros en confiar en los “Ambientes” desde un punto de vista arquitectónico, estos dejarán fluir su imaginación y fantasía para la creación arquitectónica.

...Proyectos

Proyectos como los de los Paul Gosch, Hermann Finsterlin, Lebbeus Woods o Coop Himmelblau (figura 14) situarán las bases de la Arquitectura utópica y visionaria que se desarrollará durante los siguientes años. Lo que es buscado a través de los “Ambientes”, es la síntesis entre Ciudad-Arte, entre Alma-Ciudad, entre Arte-Vida, objetivo primordial de la propuestas utópicas que surgirán durante los años posteriores.

El Arte como parte del sistema social y cultural, como parte de la vida cotidiana, de lo urbano, afectará y configurará el medio ambiente, creando modelos y estructuras para él.

...Ciudades

Ciudades utópicas, móviles, espaciales, mega infraestructuras; arquitectos como Yona Friedman y su Ville Spatiale, (1967) o el grupo Archigram con Instant City o Walking City, así como los proyectos de Haus-Rucker Co. (1972), dieron pie a repensar y formular nuevos interrogantes a través de los cuales se guiaría el Arte durante los siguientes años.

La generación de dichas prácticas dio lugar a la creación de una estética que tiene en el concepto de límite su máxima; las artes fronterizas, como mecanismo de definición, pensamiento y re-interpretación de las artes.

...Land art – Earthworks.

Si los ambientes se desarrollan en los espacios o en los entornos urbanos, generando situaciones en la ciudad, el land art o los earthworks generan estos ambientes en entornos no urbanos.

Desarrollados paralelamente a los ambientes durante los años 60 y 70, se inicia con los mismos miembros y postulados del Arte minimal (Robert Smithson, Dan Flavin, Carl André, Robert Morris, Mary Miss).

Se propicia la extensión del interior al medio ambiente, de la interioridad a la exterioridad. La polaridad entre Arte-naturaleza es suprimida, Arte y naturaleza convergen en un mismo plano.

El paisaje natural se convierte en objeto artístico, las tensiones entre lo artificial y lo natural, entre la naturaleza salvaje y el paisaje cultivado, dominado por el hombre (artista) son objeto de estudio. Se emplea la naturaleza como forma-medio-contenido-lugar, considerándola como

soporte para la experimentación, como terreno para realizar una escultura monumental o construcciones de carácter arquitectónico.

5. *Hacia la dimensión indefinida-hiperdefinida*

La última Bienal de Venecia comisariada por Rem Koolhaas bajo el título *Fundamentals*⁴¹ se ha centrado en la historia de la Arquitectura, con la intención de investigar y cuestionar el estado actual en el que se encuentra, para dar una repuesta e imaginar su futuro, imaginar los paisajes fronterizos que definirán las atmósferas del futuro.

La situación actual se puede caracterizar por la indefinición, o por la *hiperdefinición*. Hay múltiples e infinitas definiciones y dimensiones artísticas, las artes siguen en constante búsqueda de nuevas formas de pensamiento, creación y concepción del mundo.

Se podría concluir que en la actualidad comienza a emerger una dimensión expansiva, indefinida o hiperdefinida, una dimensión del “tiempo real” y “rizomática”,⁴² basada en el movimiento expansivo propio de la filosofía del límite y de los paisajes que son límite. Entendiendo dicho límite desde una perspectiva fronteriza, que engloba el límite en sus sentidos antropológicos, sociales, filosóficos, arquitectónicos, artísticos y paisajísticos.

El presente texto se plantearía finalmente como una apertura, una reflexión abierta e indefinida, des-materializada, de-construida y re-construida, plegada y desplegada sobre las posibles dimensiones y dispersiones del límite

41. International Architectural Exhibition, Koolhaas, Rem., Biennale di Venezia, *Fundamentals: 14th International Architecture Exhibition*. Venice: Marsilio, 2014.

42. DELEUZE, Gilles, et al. *Rizoma : (Introducción)*. 1a, 7a reimpr ed. Valencia: Pretextos, 2010; 1977.

