

de Debord la ciudad compacta había explotado en pedazos, en los mapas de Constant estos pedazos se han recompuesto de nuevo para formar una nueva ciudad. Ha dejado de haber una separación entre los terrones urbanos y el océano vacío en el cual se desplegaban las estelas de las derivas. En *New Babylon*, las derivas, los barrios y los espacios vacíos han pasado a formar una unidad inescindible. Las “placas” de Debord se han convertido en unos “sectores” interrelacionados en una secuencia continua de ciudades distintas y de culturas heterogéneas. Por sus laberintos podrán perderse los habitantes de todo el mundo. La ciudad entera se entiende como un único espacio idóneo para una deriva constante. Ya no se trata de una ciudad sedentaria enraizada en el suelo, sino de una ciudad nómada suspendida en el aire, una Torre de Babel horizontal que va ocupando territorios inmensos hasta envolver toda la superficie de la Tierra. El nomadismo y la ciudad se han convertido en un único gran corredor laberíntico que viaja por todo el mundo. Se trata de una ciudad hipertecnológica y multiétnica que se transforma constantemente en el espacio y en el tiempo: “*New Babylon* no termina en ninguna parte (puesto que la Tierra es redonda); no conoce fronteras (puesto que no existen economías nacionales) ni colectividades (puesto que la humanidad es fluctuante). Todos los lugares son accesibles, desde el primero hasta el último. Toda la Tierra se convierte en una única vivienda para sus habitantes. La vida es un viaje infinito a través de un mundo que cambia tan rápidamente que a cada momento parece distinto”.⁶

¹MIRELLA BANDINI, *La vertigine del moderno - percorsi surrealisti*, Officina Edizioni, Roma, 1986.

²ANDRÉ BRETON, “Pont Neuf”, en *La clé des Champs*, París, 1953, citado en: MIRELLA BANDINI, “Referentes Surrealistas en las nociones de deriva y psicogeografía del entorno urbano situacionista”, en: LIBERO ANDREOTTI y XAVIER COSTA (eds.), *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.

³Las frases están tomadas de los números 1 y 5 de *Pollatch*, la revista de la Internacional Letrista, vuelta a publicar integralmente en: GÉRARD BERRÉBY, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Ed. Allia, París, 1985.

⁴GUY E. DEBORD, “Théorie de la dérive”, en *Les Lèvres nues*, 8/9, 1956, vuelto a publicar en 1958 en: *Internationale Situationniste*, 2; (versión castellana: “Teoría de la deriva”, en *Internacional Situacionista. Vol. 1. La realización del arte*, Literatura Gris, Madrid, 1999).

⁵CONSTANT, “New Babylon- Ten Years On”, conferencia en la Universidad de Delft, 23 de mayo de 1980, en: MARK WIGLEY, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With Center for Contemporary Art of Rotterdam/010, Rotterdam, 1998.

⁶CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1974, vuelto a publicar en: JEAN-CLARENCE LAMBERT, *New Babylon- Constant. Art et utopie*, Cercle d'Art, París, 1997.

¹MIRELLA BANDINI, *La vertigine del moderno - percorsi surrealisti*, Officina Edizioni, Roma, 1986.

²ANDRÉ BRETON, “Pont Neuf”, en *La Clé des champs*, París, 1953, cited in MIRELLA BANDINI, “Surrealist References in the Notions of Dérive and Psychogeography of the Situationist Urban Environment”, in LIBERO ANDREOTTI & XAVIER COSTA (eds.), *Situacionistas: Art, Politics, Urbanism*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.

³The phrases are from issues 1 and 5 of *Pollatch*, the International Letrist Review completely reprinted in GÉRARD BERRÉBY, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Ed. Allia, París, 1985.

⁴GUY E. DEBORD, “Théorie de la dérive”, in *Les Lèvres nues*, 8/9, Brussels, 1956. Republished in *Internationale Situationniste*, 2, December 1958; (English version: “Theory of the Dérive”, in LIBERO ANDREOTTI & XAVIER COSTA (eds.), *Theory of the Dérive and Other Situationist Writings on the City*, Museu D'Art Contemporani de Barcelona/Actar, 1996.

⁵CONSTANT, “New Babylon - Ten Years On”, lecture at the University of Delft, 23 May 1980, in MARK WIGLEY, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With Center for Contemporary Art of Rotterdam/010, Rotterdam, 1998.

⁶CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, The Hague, 1974, reprinted in JEAN-CLARENCE LAMBERT, *New Babylon - Constant. Art et utopie*, Cercle d'art, París, 1997.

Land walk

El viaje de Tony Smith

En diciembre de 1966, la revista *Artforum* publica el relato de un viaje de Tony Smith por una autopista en construcción en la periferia de Nueva York. Gilles Tiberghien ha atribuido los orígenes del *land art* a esta experiencia por la New Jersey Turnpike vivida por Tony Smith —considerado por muchos como el “gran abuelo” del arte minimalista americano—, y a este primer viaje *on the road* puede atribuirse la serie de caminatas por el desierto y por las periferias urbanas realizadas a finales de los años sesenta.

Una noche, junto a algunos estudiantes de la Cooper Union, Smith decide introducirse sin permiso dentro de las obras de la autopista, y recorrer en coche la cinta de asfalto negro que atraviesa, como si fuese una cesura vacía, los espacios marginales de la perife-

The voyage of Tony Smith

In December 1966 the magazine *Artforum* published the story of a journey by Tony Smith along a highway under construction on the outskirts of New York. Gilles Tiberghien considers this experience of the New Jersey Turnpike lived by Tony Smith —seen by many as the “father” of American Minimal Art— to be the origin of Land Art, and the predecessor of an entire series of walks in deserts and the urban peripheries that took place in the late 1960s.

One evening, with some students at Cooper Union, Smith decided to sneak into the Turnpike construction site and to drive down the black ribbon of asphalt that crosses the marginal spaces of the American periphery like an empty gash. During the trip Smith feels a sort of ineffable ecstasy he defines as

ria americana. Durante su viaje, Smith experimenta una especie de éxtasis inefable que define como "el fin del arte", y reflexiona: "El asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial, pero no es posible considerarlo como una obra de arte". Smith plantea con ello un problema de fondo relativo a la naturaleza estética del recorrido: ¿La calzada es una obra de arte o no lo es? Y si lo es, ¿cómo? ¿Como gran objeto *readymade*? ¿Como signo abstracto que cruza el paisaje? ¿Como objeto o en tanto que experiencia? ¿Como espacio en sí mismo o como travesía? ¿Qué papel juega el paisaje que hay alrededor? Son muchas las preguntas planteadas por este relato, y muchas las vías que abre. La calle es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas, que serán analizadas por el arte minimalista y por el *land art*: la pri-

"the end of art" and wonders, "The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art." This went straight to the heart of a basic problem regarding the aesthetic nature of the path: can the road be considered an artwork? If it can, in what way? As a large readymade? As an abstract sign crossing the landscape? As an object or as an experience? As a space in its own right or as an act of crossing? What is the role of the surrounding landscape? The story leads to many questions and many possible paths of investigation. The road is seen by Tony Smith in the two different possible ways that were to be analyzed by Minimal Art and Land Art: one is the road as sign and object, on which the crossing takes place; the other is the crossing itself as experience, as *attitude that becomes form*.

El fin del arte "Cuando enseñaba en la Cooper Union, en el primero o en los dos primeros años de los cincuenta, alguien me explicó cómo podía llegar hasta la inacabada New Jersey Turnpike. Cogí tres estudiantes y salí en coche desde algún lugar de Meadows hasta New Brunswick. La noche era oscura, y no había ni luces, ni señales de borde, ni líneas, ni barandillas ni nada, excepto el oscuro pavimento avanzando por el paisaje de las llanuras, bordeado por algunas colinas en la distancia, y puntuado por chimeneas, torres, columnas de humo y luces de colores. Este viaje en coche fue una experiencia reveladora. Tanto la carretera como gran parte del paisaje eran artificiales, y por tanto no podían considerarse como una obra de arte. Por otro lado, me produjeron un efecto que el arte jamás me había producido. Primero no sabía de qué se trataba, pero produjo el efecto de liberarme de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte. Parecía como si hubiese allí una realidad que nunca había tenido una expresión artística. La experiencia de esta carretera era algo que estaba representado cartográficamente, pero que no se reconocía socialmente. Me dije: 'Parece claro que esto es el fin del arte'. Muchos cuadros parecen bellamente pintorescos después de esta experiencia. No hay modo de enmarcarla, tan sólo puedes experimentarla. Más tarde descubrí en Europa ciertas pistas de aterrizaje abandonadas: unas obras en estado de abandono, unos paisajes surrealistas, algo que no tenía que ver con función ninguna, unos mundos creados sin ninguna tradición. Empecé a fijarme en los paisajes artificiales sin precedentes culturales. En Nuremberg hay un campo de concentración capaz de albergar a dos millones de personas. Todo el campo está cercado con terraplenes y torres. El acceso de hormigón tiene unos peldaños de ocho centímetros, uno detrás de otro, a lo largo de una milla o algo así."

S. WAGSTAFF, "Talking with Tony Smith", en *Artforum*, diciembre de 1966.

Para todo lo referente a los términos de la polémica desarrollada en *Artforum*, y para una visión en profundidad del panorama artístico de aquel momento, ver: GILLES A. TIBERGHEN, *Land Art*, Carré, París, 1993, y ROSALIND E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1981.

mera es la calle como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía; la segunda es la propia travesía como experiencia, como *actitud que se convierte en forma*. En realidad no se trataba del fin del arte, sino de una improvisada toma de conciencia que, al cabo de poco tiempo, iba a sacar el arte de las galerías y de los museos con el fin de reconquistar la experiencia del espacio vivido y de las grandes dimensiones del paisaje. Si la experiencia de Tony Smith se parece todavía a los *readymade* dadaístas, a partir de ese momento la práctica del andar empieza a convertirse en una auténtica forma de arte autónoma. Lo que parecía haber sido una fulguración estética, una iluminación instantánea o un éxtasis casi inefable, en realidad fue aplicado bajo innumerables modalidades por un gran número

This was not, in fact, the end of art, but a sudden intuition that was shortly thereafter to take art out of the galleries and museums to reclaim the experience of lived space and the larger scale of the landscape. Although the experience of Tony Smith still seems quite similar to the Dada readymade, from this moment on the practice of walking begins to be transformed into a true autonomous artform. What seemed like an aesthetic realization, an immediate flash of intuition, an almost indescribable ecstasy, is then utilized in countless ways by a great number of artists —most of them sculptors— who emerged at the end of the 1960s in a passage from Minimalism to that series of very heterogeneous experiences categorized under the generic term of "Land Art". This passage is easily understood if we com-

The end of art "When I was teaching at Cooper Union in the first year or two of the fifties, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first, I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.

The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it. Later I discovered some abandoned airstrips in Europe —abandoned works, Surrealist landscapes, something that had nothing to do with any function, created worlds without tradition. Artificial landscape without cultural precedent began to dawn on me. There is a drill ground in Nuremberg, large enough to accommodate two million men. The entire field is enclosed with high embankments and towers. The concrete approach is three sixteen-inch steps, one above the other, stretching for a mile or so."

S. Wagstaff, "Talking with Tony Smith", in *Artforum*, December 1966.

Regarding the terms of the debate that developed in *Artforum* and an in-depth study of the art scene at the time, cf. GILLES A. TIBERGHEN, *Land Art*, Carré, Paris, 1993, (English version: *Land Art*, Princeton Architectural Press, New York, 1995). ROSALIND KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1981.

de artistas, la mayoría de ellos escultores, que se formaron a finales de los años sesenta, con el paso del minimalismo a aquella serie de experiencias profundamente distintas entre ellas que han sido etiquetadas con la expresión genérica de *land art*. Este paso resulta de fácil comprensión si se confrontan las obras de Carl Andre con las de Richard Long, dos artistas que parecen haber prolongado la experiencia de Tony Smith en dos direcciones muy distintas. En su proceso de retorno a los inicios y reducción de la escultura, Carl Andre se proponía realizar objetos que fuesen capaces de ocupar el espacio sin llenarlo. Deseaba elaborar unas *presencias* cada vez más *ausentes* en el interior del espacio real. Lo que buscaba Carl Andre se parecía mucho a la larga autopista negra de Smith: una especie de tapiz infinito; un espacio bidimensional para ser habitado, un suelo abstracto, artificial, dilatado, alargado y aplastado, igual que un basamento sin espesor sobre el cual no descansa ninguna escultura, pero que, en ese preciso momento, define un espacio que es vivido por el espectador. Para comprender el paso del objeto minimal a la experiencia sin objeto, puede ser útil leer dos entrevistas hechas a Carl Andre y a Richard Long, respectivamente. Andre afirma: "En realidad, para mí la escultura ideal es una calle [...]. La mayor parte de mis obras, o en cualquier caso las más logradas, son en cierto modo calles: nos obligan a seguirlas, a rodearlas o a subirse a ellas".¹ Richard Long contesta: "La diferencia entre su trabajo y el mío reside en que él realiza esculturas planas sobre las cuales es posible andar. Son espacios por los cuales andar, y

pare the works of Carl Andre with those of Richard Long, two artists who seem to have taken the experience of Tony Smith in two different directions.

In his process of the canceling or reduction of sculpture, Carl Andre tried to make objects that could occupy space without filling it, to create *presences* that were increasingly *absent* within real space. His goal was very similar to the long black road of Tony Smith: a sort of infinite carpet, a two-dimensional space to inhabit, an abstract ground, artificial, dilated, prolonged and flattened like a foundation without thickness, on which no sculpture rests, but simultaneously defining a space that is experienced by the observer. To clarify the subsequent passage from the minimal object to the objectless experience, we can turn to two interviews with Carl Andre and Richard Long. Andre states, "Actually, for me the ideal sculpture is a road. [...] Most of my works, in any case the best ones, are somehow roads—they require you to follow them, to walk around them or go onto them."¹ Richard Long responds, "What distinguishes his work from mine is that he has made flat sculptures on which we can walk. It's a space on which to walk that can be moved and put somewhere else, while my art consists in the act of walking itself. Carl Andre makes objects on which to walk, my art is made by walking. This is a fundamental difference."² Therefore Smith's perplexities seem, just a few years later, to have already found resolutions in two directions: for Andre the road experienced by Smith is not only art, it is the ideal sculpture; Long goes further, saying that art consists in the very act of walking,



En los años cincuenta, en Japón, el grupo Gutai empieza a utilizar el propio cuerpo como instrumento del gesto pictórico. Artistas como Shiraga pintan grandes caligrafías informales por medio de la impronta de sus propios pies. Kanayama deja sobre una cinta las huellas de sus propios pasos con el fin de construir un recorrido que va, pasando por el suelo, entre los árboles.

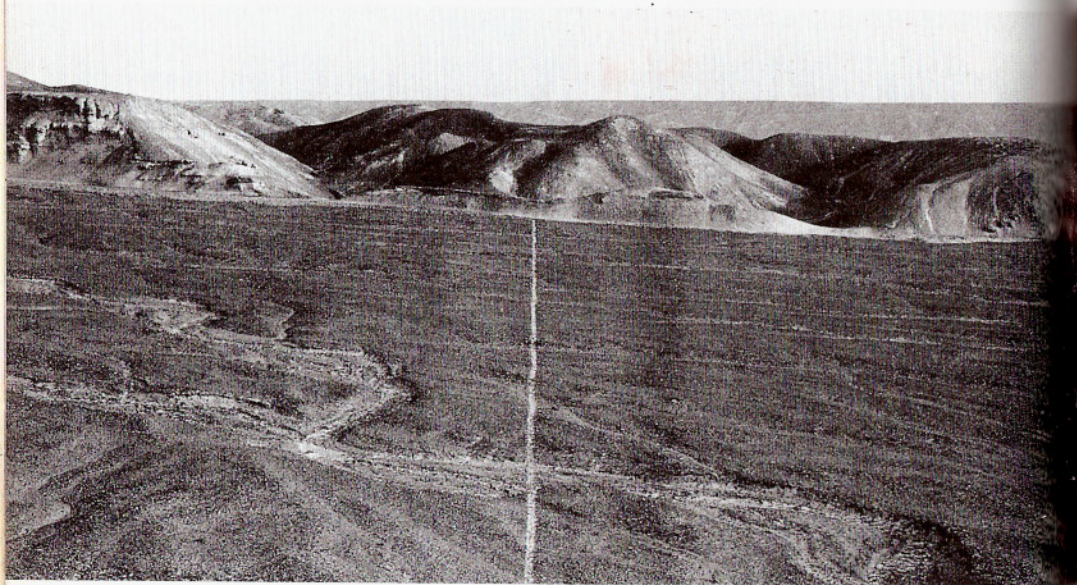
In the 1950s in Japan the Gutai group began to use the human body as a tool for pictorial gesture. Artists like Shiraga painted large informal calligraphic works using their footprints. Kanayama put the footprints on a canvas to construct a path that moves from the ground into the trees.

AKIRA KANAYAMA
(Gutai), *Huellas de los pies*, 1956.

AKIRA KANAYAMA
(Gutai), *Footprints*, 1956.

RICHARD LONG, *Walking a Line in Peru*, 1972.

RICHARD LONG, *Walking a Line in Peru*, 1972.



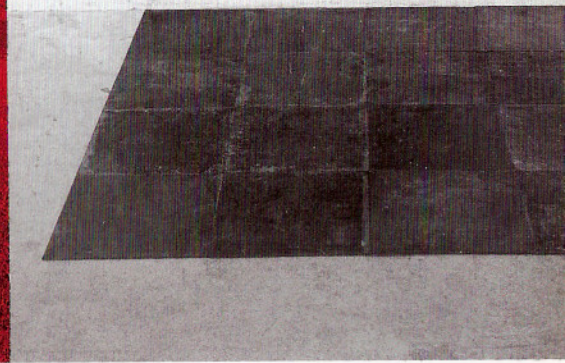
que pueden desplazarse y reubicarse en otra parte. En cambio, mi arte es el propio acto de andar. Carl Andre realiza objetos sobre los cuales es posible andar, mientras que mi arte se materializa andando. Ésta es la diferencia fundamental".² Así pues, la duda de Smith parece resolverse pocos años después al menos en dos direcciones: para Andre, la calle vivida por Smith no sólo es arte, sino que es la escultura ideal. Long va más allá: para él, el arte consiste en el propio acto de andar, en el hecho de vivir esa experiencia. Ahora sí parece claro que el paso fundamental ya se ha dado. Con Long se ha pasado del objeto a la ausencia de objeto. El recorrido errático vuelve a ser una forma estética dentro del campo de las artes visuales. Las primeras tentativas de utilizar el hecho de andar como forma de arte -o mejor,

of living the experience. At this point it seems clear that the fundamental step has been taken. With Long the passage has been made from the object to its absence. The erratic path returns to its status as an aesthetic form in the field of the visual arts. The first attempts to use walking as an art-form —or, more precisely, as a form of anti-art— were made as an expansion of the field of action of literature into the visual arts. The collective forms of the visit, the deambulation and the *dérive*, in fact, were experiences born in a literary sphere, and the connection linking Tristan Tzara, André Breton and Guy Debord is a literary one. In the 1960s the consequences of their research were explored by artists interested in the theatrical space of performance art and urban happenings with Dada roots, but also



CARL ANDRE, *Sixteen Steel Cardinals*, 1974.
CARL ANDRE, *Secant*, 1977.

CARL ANDRE, *Sixteen Steel Cardinals*, 1974.
CARL ANDRE, *Secant*, 1977.



como forma de anti-arte-se habían realizado como expansiones del campo de acción de la literatura hacia las artes visuales. De hecho, las formas colectivas de la visita, de la deambulación y de la deriva eran experiencias surgidas en el ámbito literario, como literario era el hilo conductor que unía a Tristan Tzara, André Breton y Guy Debord. En los años sesenta, quienes encarnarán las consecuencias de aquellas investigaciones serán los artistas interesados en el espacio escénico de las performances y de los *happenings* urbanos derivados de Dada, y también los escultores que prestaban atención al espacio de la arquitectura y del paisaje. En el campo de la escultura, el retorno al andar es parte integrante de una expansión más general de dicho campo. Los artistas dan diversos pasos que parecen recorrer

by sculptors with a focus on the space of architecture and the landscape. The return to walking in the field of sculpture is an integral part of a more general expansion of sculpture itself. The artists take steps that seem to trace back through all the stages that led from the erratic journey to the menhir and the menhir to architecture. In their works we can once again see a logical thread that goes from minimal objects (the menhir), to the territorial works of Land Art (the landscape) and the wanderings of the Land artists (walking). A thread that connects walking to that field of activity that operates as transformation of the earth's surface, a field of action shared by architecture and landscape design. To effect this passage it is again necessary to find an empty field of action, in which the signs of history and civilization are

de nuevo y, en sentido contrario, todas las etapas que habían llevado del recorrido errático al menhir, y del menhir a la arquitectura. En sus obras podemos seguir de nuevo un hilo lógico que pasa por los objetos minimal (los menhires), por las obras territoriales del *land art* (los paisajes) y por los errabundeos de los *landartists* (las caminatas). Se trata de un hilo que une el andar con todo un campo de actividades que opera como transformación de la corteza terrestre, un campo de acción común a la arquitectura y al paisaje. Para dar este paso era necesario reencontrar un campo de acción vacío en el que estuviesen ausentes los signos de la historia y de la civilización: los desiertos y los *terrain vagues* de las abandonadas periferias.

Expansiones de campo

En junio de 1967 el crítico Michael Fried, irritado por el relato de Tony Smith, publica en las páginas de *Artforum* un artículo titulado *Art and Objecthood*, en el cual la experiencia de Smith se consideraba como un claro ejemplo de la guerra que el teatro y la literatura habían declarado al arte. Fried mostraba su preocupación por la invasión creciente de las otras artes en los campos de la escultura y de la pintura, e invocaba un retorno de todas las artes a los límites de sus respectivas disciplinas. El enemigo era aquel experimentalismo que, como hemos visto, había sido bautizado por los situacionistas con el nombre de *urbanisme unitaire* y que, bajo distintas denominaciones, tendía a una especie de interdisciplinariedad unificadora. De hecho, el urbanismo unitario no se había hecho realidad, y la escultura no se

absent: the deserts and the *terrain vague* of the abandoned urban periphery.

Field expansions

In June 1967 the critic Michael Fried, prompted by Tony Smith's tale, responded in the pages of *Artforum* with an article entitled "Art and Objecthood", in which Smith's experience is seen as a clear example of the war being waged by theater and literature against art. Fried was concerned about the growing invasion of other arts in the field of sculpture and painting, and called for a return of all the arts within their own disciplinary boundaries. The enemy was that experimentalism which, as we have seen, had been christened *urbanisme unitaire* by the Situationists, and which tended, under different names, to move in the direction of a sort of unifying interdisciplinary approach. Actually, unitary urbanism had never been realized, and sculpture had not trespassed beyond its own disciplinary confines; it was simply trying to come to grips with its own limits, to work on its margins to enlarge its field of action. Rather than being invaded by theatrical space, sculpture was invading, with increasingly awareness, the *living space life*, and therefore the theater, dance, architecture and landscape.

According to Rosalind Krauss, sculpture after the 1950s was experienced as the negative of architecture and landscape: "That which, on top of or in front of a building, was not a building; or that which, inserted in a landscape, was not a landscape. [...] At this point it was the category resulting from non-landscape and non-architecture. [...] But non-architecture is simply another form of



FREE FLUX-TOURS

(EXCEPT FOR COST OF TRANSPORTATION & MEALS IF ANY)

May 1. MAYDAY guided by Ron Watts, cars 226-3422 for transportation arrangements.
May 3. FRANCIS AMERICAN TOUR, by Alison Knowles & Robert Fiske, 2 pm at 80 Wooster st.
May 4. TOUR FOR FOREIGN VISITORS, arranged by George Brecht, start noon at 80 Wooster st.
May 5. ALLEYS, YARDS & DEAD ENDS, arranged by G. Macneil, start noon at 80 Wooster st.
May 6. ALLEYWAY TOUR, arranged by Bruce Nixson, meet at noon at 80 Wooster st.
May 7. MUSIC TOUR & LECTURE, by Yoshinori Wada, start at 2 pm at 80 Wooster st.
May 8. GALLERY, guided by Larry Miller, start at noon at 80 Wooster st.
May 9. SUBTERRANEAN TOUR, guided by Geoff Wender, start at noon at 80 Wooster st.
May 10. SUBTERRANEAN DANGER, by Charles Sengstack, start 11 pm at 87 St. A Park av. station.
May 10 & 11. at 8 am go to 17 West street and see Western tour (stop Nam June Paik).
May 12. SUBTERRANEAN TOUR III, arranged by George Macneil, start 2 pm at 80 Wooster st.
May 13. SOUNDER HUNT, meet at noon at 80 Wooster st.
May 14. SOHO CURB SITES, guided by Peter Vis-Regger, meet at 3:30 pm at 80 Wooster st.
May 15. EXOTIC SITES, guided by Jean Mullown, meet 3 pm at Duomo Restaurant, 202 B 14 st.
May 16. ALL THE WAY AROUND & BACK AGAIN, by Peter Fiske, meet at noon 80 Wooster st.



FLUXUS, Free Flux-Tours, Nueva York, 1976.

"En el último período de su existencia, Fluxus llevó a cabo algunas caminatas colectivas, como la serie de los Free Flux-Tours organizados por las calles de Nueva York en 1976, cuyo objetivo era visitar los andenes, los baños públicos y otros lugares del Soho."

THIERRY DAVILA, "Errare humanum est", en *Les figures de la marche*, RNM, Antibes, 2000.

FLUXUS, Free Flux-Tours, New York, 1976.

"During the last period of its existence, Fluxus undertook some group walks, like the series of Free Flux-Tours organized in the streets of New York in 1976, whose aim was to visit the sidewalks, public bathrooms and other places in Soho."

THIERRY DAVILA, "Errare humanum est", in *Les Figures de la marche*, RNM, Antibes, 2000.

BRUCE NAUMAN, *Slow Angle Walk* (Beckett Walk), 1968.

BRUCE NAUMAN, *Slow Angle Walk* (Beckett Walk), 1968.



Arte y objetualidad

"Lo que al parecer se le reveló a Tony Smith aquella noche fue la naturaleza pintoresca de la pintura, e incluso se diría que la naturaleza convencional del arte. Y al parecer Smith no entendió este hecho como una puesta al descubierto de la esencia del arte, sino como un anuncio de su fin. Comparado con aquella autopista sin señales, sin iluminación y sin estructura -más exactamente, con aquella autopista experimentada desde el interior del coche que la recorría-, el arte se le apareció a Smith como algo casi absurdamente pequeño [...]. Queda claro que Smith consideró que aquella experiencia era absolutamente accesible a todo el mundo, no por principio sino de hecho, y la pregunta sobre si alguien la había tenido ya no fue planteada. [...]"

Ahora bien, ¿en qué consistió la experiencia de Smith en la autopista? O bien, para plantear la pregunta en otros términos: si la autopista, las pistas de aterrizaje y los campos de concentración no son obras de arte, ¿entonces qué son? En efecto: ¿qué son, sino situaciones vacías o 'abandonadas'? ¿Y qué fue la experiencia de Smith, sino la experiencia de lo que he denominado teatro? Es como si la autopista, las pistas de aterrizaje y los campos de concentración revelaran el carácter teatral del arte literalista, aunque sin el objeto, es decir, sin el arte propiamente dicho, como si el objeto sólo fuese necesario dentro de una habitación (o quizás en unas circunstancias menos extremas que aquéllas). En todos estos casos, el objeto se ha sustituido -por decirlo de algún modo- por algo: por ejemplo, en la autopista ha sido sustituido por el constante avance de la carretera, por la recesión simultánea de las nuevas extensiones de pavimento oscuro iluminado por el avance de los faros, la sensación de la propia autopista como algo enorme, abandonado, negligido, que existe tan sólo para Smith y para quienes le acompañaban en el coche. [...]"

El relato que hace Smith de esta experiencia en la autopista es un testimonio de la profunda hostilidad del teatro hacia el arte, y en él descubre precisamente en la ausencia del objeto y en lo que ocupa su lugar lo que podríamos llamar la *teatralidad de la objetualidad*. Sin embargo, y por el mismo motivo, el imperativo de la pintura moderna de eliminar o suspender la objetualidad es a fin de cuentas el mismo imperativo de eliminar o suspender el teatro. Y esto significa que se inicia una guerra entre el teatro y la pintura moderna, entre lo teatral y lo pictórico; una guerra que, a despecho del rechazo explícito, por parte de los literalistas, de la pintura y la escultura modernas, no se trata básicamente de una cuestión de programa o de ideología, sino de experiencia, de convicción, de sensibilidad".

MICHAEL FRIED, "Art and Objecthood", en *Artforum*, junio de 1967.

En homenaje a *Arena Quad I-II* de Samuel Beckett y al personaje de Molloy, Bruce Nauman recorrió durante casi una hora un espacio definido a partir de una línea dibujada en el suelo. Con las manos juntas en la espalda y apoyando en el suelo una pierna cada vez, el andar habitual se convierte en una danza de pesos y de constantes reequilibrios del cuerpo, y genera, a través del rumor de los pasos cadenciados, un espacio ritmado y sonoro.

In homage to *Arena Quad I-II* of Samuel Beckett and the character Molloy, Bruce Nauman walked for about an hour on a space defined by starting with a line drawn on the ground. With his hands clasped behind his back, placing one leg at a time on the ground, walking - instead of an ordinary gesture - becomes a dance of the weights and continuous rebalancings of the body while giving rise, through the sound of the cadenced steps, to a rhythmical, sonorous space.

Art and objecthood

"What seems to have been revealed to Smith that night was the pictorial nature of painting - even, one might say, the conventional nature of art. And this Smith seems to have understood not as laying bare the essence of art, but as announcing its end. In comparison with the unmarked, unlit, all but unstructured turnpike - more precisely, with the turnpike as experienced from within the car, traveling on it - art appears to have struck Smith as almost absurdly small. [...] The experience is clearly regarded by Smith as wholly accessible to everyone, not just in principle but in fact, and the question of whether or not one has really had it does not arise. [...]"

But what was Smith's experience on the turnpike? Or to put the same question another way, if the turnpike, airstrips, and drill ground are not works of art, what are they? -What, indeed, if not empty, or 'abandoned', situations? And what was Smith's experience if not the experience of what I have been calling theater? It is as though the turnpike, airstrips, and drill ground reveal the theatrical character of literalist art, only without the object, that is, without the art itself - as though the object is needed only within a room (or, perhaps, in any circumstances less extreme than these). In each of the above cases the object is, so to speak, replaced by something: for example, on the turnpike by the constant onrush of the road, the simultaneous recession of new reaches of dark pavement illumined by the onrushing headlights, the sense of the turnpike itself as something enormous, abandoned, derelict, existing for Smith alone and for those in the car with him. [...]"

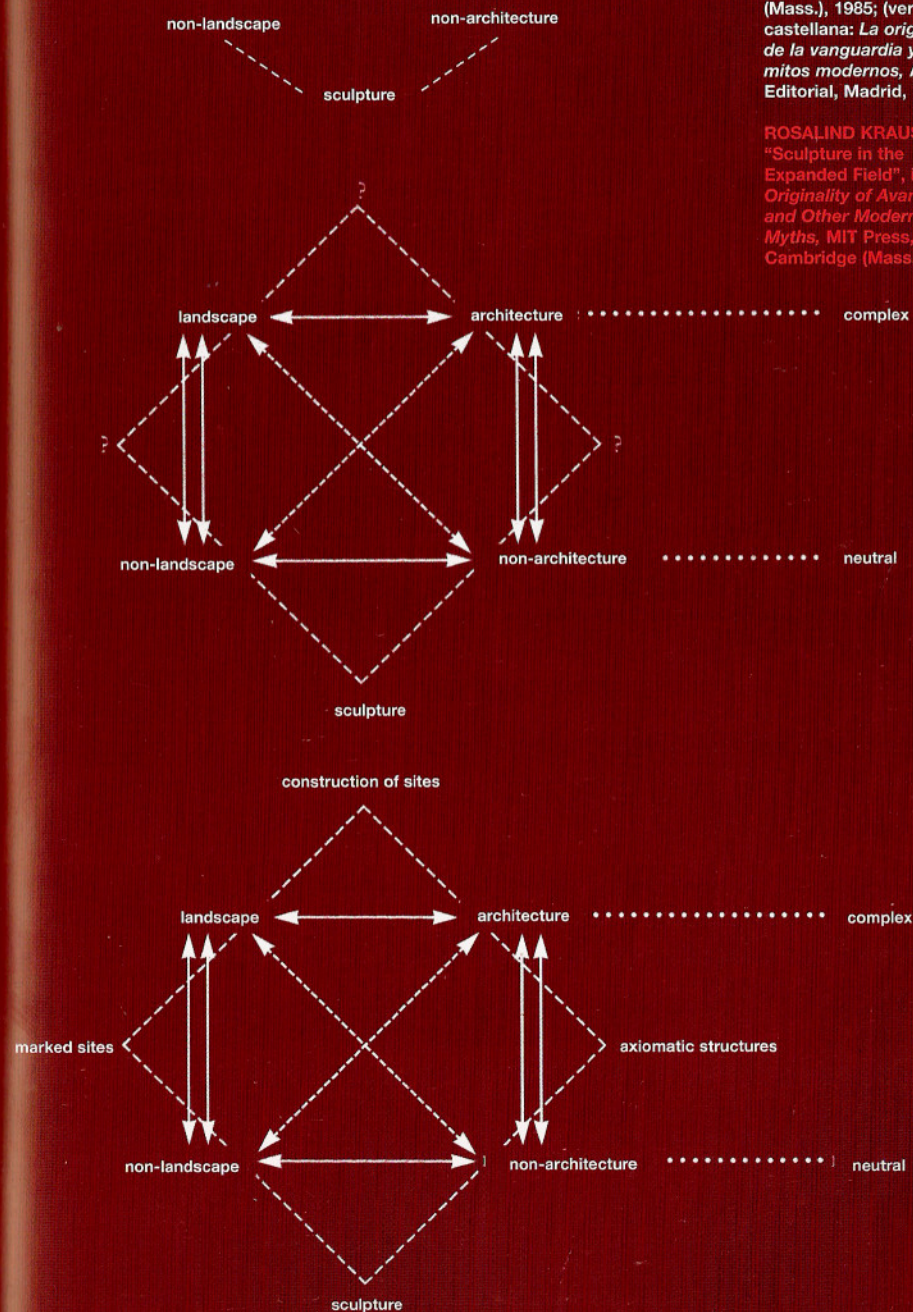
Smith's account of his experience on the turnpike bears witness to theater's profound hostility to the arts, and discloses, precisely in the absence of the object and in what takes its place, what might be called the *theatricality of objecthood*. By the same token, however, the imperative that modernist painting defeat or suspend its object-hood is at bottom the imperative that it defeat or suspend theater. And this means that there is a war going on between theater and modernist painting, between the theatrical and the pictorial - a war that, despite the literalists' explicit rejection of modernist painting and sculpture, is not basically a matter of program and ideology but of experience, conviction, sensibility."

MICHAEL FRIED, "Art and Objecthood", in *Artforum*, June 1967.

había salido de su propio campo disciplinar, sino que, simplemente, se estaba intentando una confrontación con los propios límites, una experimentación en los propios márgenes con el fin de ampliar el propio campo de acción. Más que ser invadida por el espacio escénico, la escultura invadía, de un modo cada vez más deliberado, el espacio vivido y, por tanto, el teatro, la danza, la arquitectura y el paisaje.

Según Rosalind Krauss, a partir de los años cincuenta la escultura se experimentaba como negatividad de la arquitectura y del paisaje: "Era aquello que, situado encima o delante de un edificio, no era un edificio; o aquello que, inscrito en un paisaje, no era un paisaje [...]. En aquellos momentos era la categoría resultante del no-paisaje y de la no-arquitectura [...]. Sin embargo, la no-arquitectura no es más que otra forma de definir el paisaje, y el no-paisaje es, sencillamente, la arquitectura". Utilizando un sistema de expansión matemática, Rosalind Krauss describe gráficamente el *campo expandido* dentro del cual opera la escultura a partir de los años sesenta: en la parte inferior se encuentra la escultura moderna, que deriva del binomio no-arquitectura y no-paisaje, mientras que en la parte superior los dos elementos positivos (el paisaje y la arquitectura) definen el espacio de acción de la *construcción de lugares*, dentro del cual se encuentran "los laberintos, los dédalos, los jardines japoneses, los lugares destinados a los juegos y a las procesiones rituales". Por tanto, era necesario reconsiderar la escultura dentro de un cuadro histórico más vasto, "abordando la construcción de sus genealogías en base a unos datos que ya no remiten a los decenios, sino a los milenios".³

definition of the landscape, and non-landscape is, to put it more simply, architecture." Utilizing a system of mathematical expansion, Rosalind Krauss thus graphically expresses the *expanded field* in which sculpture operates after the 1960s: below we find modernist sculpture derived from the pairing non-architecture and non-landscape, while above, the two positive elements of landscape and architecture identify the space of action of the *construction of places*, a space containing "labyrinths, mazes, Japanese gardens, places for games and for ritual processions." Therefore it is necessary to reconsider sculpture in a wider historical framework, one "undertaking the construction of its genealogies, starting with data that no longer date back mere decades, but millennia."³ Gilles Tiberghien heads in the direction indicated by Krauss, in an attempt to return to the most elementary categories: "If the history of the relations between architecture and sculpture is complex, and involves, as Hegel says, a sort of *division of functions*, it would appear that for a certain number of sculptures of Land Art what is at stake is a return to the very origins of this history." The division of functions is that in which architecture has the function of a place of shelter, or worship or gathering, while sculpture has the function of presenting the image of man or of god. Hegel, in his *Lectures on Aesthetics*, says that the origins of sculpture and architecture "should have an immediate, simple character, and not the relativity that comes from the division of the functions. Our force therefore is to seek a point situated beyond this division." Considering architecture in its exclusively



ROSALIND KRAUSS, "Sculpture in the expanded field", en *The originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1985; (versión castellana: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996).

ROSALIND KRAUSS, "Sculpture in the Expanded Field", in *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1985.

Gilles Tiberghien se lanza en la dirección milenaria señalada por Rosalind Krauss, intentando un retorno a categorías más elementales: "Si la historia de las relaciones entre la arquitectura y la escultura es compleja y presupone, como afirma Hegel, una especie de *división de las funciones*, parece como si algunos de los escultores del *land art* se hubiesen propuesto volver a los orígenes mismos de dicha historia". De acuerdo con aquella división de funciones, la arquitectura tendría la función de lugar de restauración, de culto y de reunión, mientras que la escultura tendría la función de mostrar la imagen del hombre y del dios. En su *Estética*, Hegel afirma que los orígenes de la escultura y de la arquitectura "debieron tener un carácter inmediato y simple, y no la relatividad resultante de la división de las funciones. Por tanto, nuestro esfuerzo debe centrarse en la búsqueda de un punto situado más acá de dicha división". Al considerar la arquitectura en su función exclusivamente simbólica, Hegel va en busca de aquellas arquitecturas que no traducen de un modo inmediato en su forma exterior un significado interior, aquellas obras cuyo significado debe buscarse en el exterior, como ocurre con los símbolos. Hegel define este tipo de obras independientes de la función, y que son a un mismo tiempo escultura y arquitectura, como "esculturas inorgánicas (*unorganische Skulptur*), puesto que materializan una forma simbólica destinada tan sólo a sugerir o desvelar una representación". Según Hegel, los primeros ejemplos de esta arquitectura no funcional y no mimética son los obeliscos egipcios, las estatuas colosales y las pirámides: "Sólo en la creación

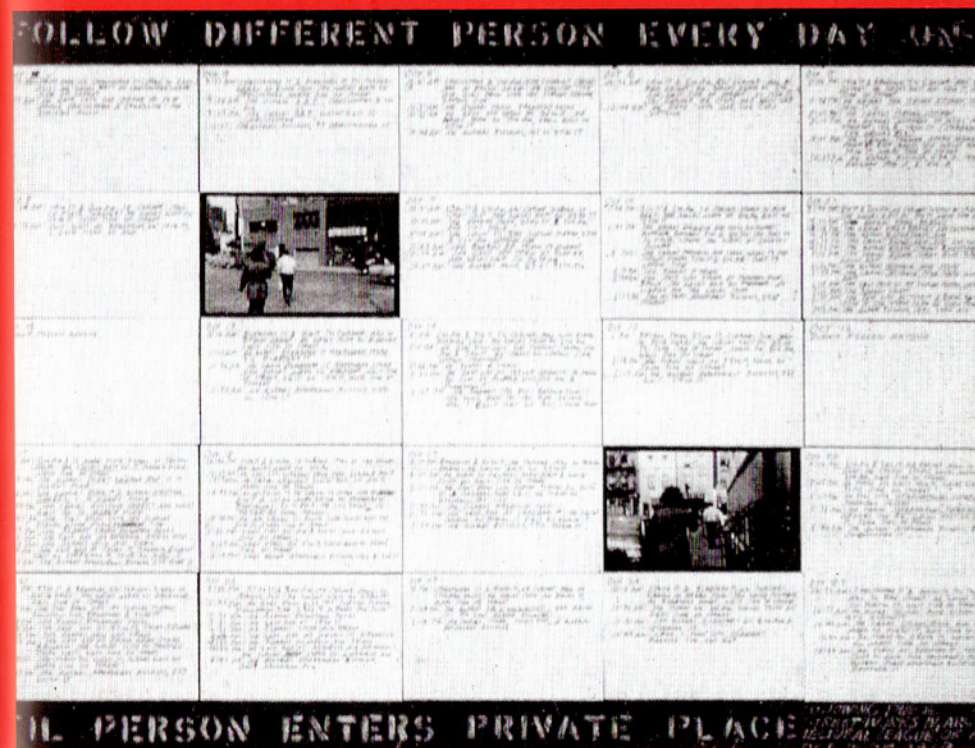
symbolic function, Hegel looks not for works of architecture that immediately translate an internal meaning in the external form, but works whose meaning must be sought elsewhere, like symbols. This type of work that is independent of function, simultaneously sculpture and architecture, is defined by Hegel as "inorganic sculpture (*unorganische Skulptur*), because [these works] realize a symbolic form destined only to suggest or reawaken a representation."

According to Hegel the first works of such non-functional and non-mimetic architecture are the Egyptian obelisks, colossal statues and the pyramids: "It is only in inorganic creation that man is fully nature's equal, and creates driven by a profound desire and without an external model; when man crosses this borderline and begins to create organic works, he becomes dependent on them, his creation loses any autonomy and becomes mere *imitation of nature*."

Tiberghien clarifies this concept by adding his own definition of inorganic sculpture to Hegel's definition: "A pure presentation of itself, the gift of naked presence," a characteristic found in certain works of Minimal and Land Art that are simultaneously sculpture and architecture, and that approach the territory as large abstract forms, free of any imitative tendency. According to Tiberghien, "Everything happened as if the Minimal artists, having wanted to restore a maximum of autonomy to sculpture, had rediscovered and given value to a certain number of elements sculpture shares with architecture, thanks to which it becomes possible to return to a sort of original form." Many of the works of Land Art are situated,

En 1969, Yoko Ono realiza en Londres la película *Rape*, escogiendo a una mujer al azar y siguiéndola con la cámara de video durante diez días a lo largo de todos sus recorridos urbanos. Vito Acconci realiza espionajes parecidos en Nueva York (*Following Piece*, 1969), y también Sophie Calle, quien pide a su madre que contrate a un detective privado para que la siga (*Detective*, 1981). Los personajes también aparecen en las novelas de Paul Auster (*Ciudad de cristal*, 1985).

In 1969 Yoko Ono made the film *Rape* in London, randomly selecting a woman and following her with the camera for ten days through her urban itineraries. The same type of "stalking" was performed in New York by Vito Acconci (*Following Piece*, 1969), by Sophie Calle, who had her mother hire a private detective to tail her (*Detective*, 1981), and is also found in the novels of Paul Auster (*City of Glass*, 1985).

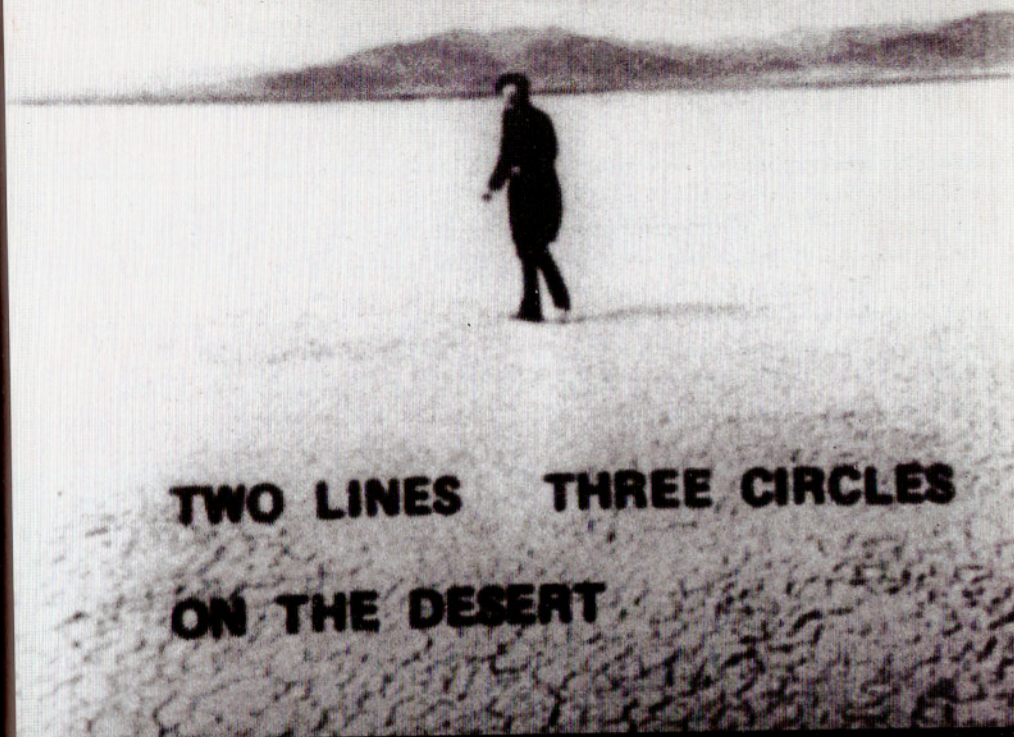


inorgánica el hombre es completamente igual a la naturaleza, y sólo en ella crea bajo el impulso de un deseo profundo y sin modelos exteriores. A partir del momento en que el hombre cruza esta frontera y empieza a crear obras orgánicas, entonces empieza a depender de las mismas, sus creaciones pierden toda su autonomía, y se convierten en una mera *imitación de la naturaleza*".

Tiberghien dilucida este concepto añadiendo a la definición de Hegel su propia definición de la escultura inorgánica: "Es una pura presentación de sí misma, la entrega de una presencia desnuda", una característica presente en algunas obras minimalistas y en aquellas obras del *land art* que son a la vez escultura y arquitectura, y que se colocaban en el territorio como grandes formas abstractas exentas de cualquier mimetismo. Según Tiberghien, "todo se ha desarrollado como si los artistas minimalistas, al querer otorgar a la escultura la máxima autonomía, hubiesen reencontrado y valorado un cierto número de elementos que aquélla comparte con la arquitectura, y gracias a los cuales les ha sido posible volver a una especie de forma originaria". Según Tiberghien, muchas de las obras del *land art* se sitúan "más acá de lo propiamente simbólico, en aquella esfera de no-separación de la arquitectura y la escultura que corresponde a lo que Hegel llama la *necesidad primitiva del arte*".⁴ Llegados a este punto, parece oportuno dar un paso más hacia atrás respecto a Hegel, y considerar el menhir como el arquetipo de la escultura inorgánica. En realidad, si seguimos esta lógica de retroceso, el recorrido pertenecería a la esfera situada más allá de las esculturas inorgánicas, qué Hegel

according to Tiberghien, "in advance of symbolism itself, in that sphere of non-separation of architecture and sculpture that corresponds to what Hegel calls the *primitive need of art*."⁴

At this point it seems useful to take another step backward with respect to Hegel, and to look at the menhir as an archetype of inorganic sculpture. Following this backtracking logic, the path can be seen as belonging to that sphere situated beyond the inorganic sculpture Hegel calls "the primitive need of art," and Rosalind Krauss calls "the construction of places." Considering architecture, too, as a discipline that operates in its own expanded field, we should expect to find sculpture, landscape and path within it. Their common field of action is the activity of symbolic transformation of the territory. Walking, therefore, is situated in a sphere where it is still simultaneously sculpture, architecture and landscape, between the *primitive need of art* and *inorganic sculpture*. The obelisk and the pyramid cited by Hegel as the first inorganic sculptures descend from the *benben* and the menhir, which in turn descend from wandering. Thus we can view the menhir as the first inorganic sculpture, a symbolic, non-mimetic form that carries inside it the home and the image of God, the column that was to give rise to architecture, and the statue that was to give rise to sculpture. But the menhir is also the first symbolic construction of the Earth's surface that transforms the landscape from a natural to an artificial state. Therefore the menhir contains architecture, sculpture and landscape. Thus we can understand why Minimal sculpture, in order to reappropria-



En 1968 Walter De Maria realiza *One Mile Long Drawing*, dos líneas paralelas de una milla de longitud dibujadas en el desierto del Mojave, donde, en 1969, filma para la galería televisiva de Gerry Schum el vídeo *Two Lines, Three Circles on the Desert*: el autor anda en línea recta hasta desaparecer del encuadre, mientras la cámara de vídeo da tres vueltas panorámicas sobre sí misma.

In 1968 Walter De Maria made his *One Mile Long Drawing*, two parallel one-mile lines drawn on the Mojave Desert, where in 1969 he shot, for the television gallery of Gerry Schum, the video *Two Lines, Three Circles on the Desert*: the artist walks in a straight line until he vanishes from the frame, while the camera completes three full pans.

llama "necesidad primitiva del arte" y que Rosalind Krauss llama "construcción de lugares". Incluso si consideramos la arquitectura como una disciplina que opera dentro de un campo propio expandido, en su interior deberemos encontrar la escultura, el paisaje y el recorrido. Su campo de acción común es el acto de la *transformación simbólica del territorio*. Por tanto, el hecho de andar se sitúa en una esfera en la que todavía es, a un mismo tiempo, escultura, arquitectura y paisaje, entre la *necesidad primitiva del arte* y la *escultura inorgánica*.

El obelisco y la pirámide ejemplificados por Hegel como primeras esculturas inorgánicas provienen del *benben* y del menhir, los cuales a su vez provienen del errabundeo. Por tanto, podemos considerar el menhir como la primera escultura inorgánica, una forma simbólica no mimética que contiene en su seno la casa y la imagen del Dios, la columna que dará a luz la arquitectura y la estatua que dará a luz la escultura. Sin embargo, el menhir es también la primera construcción simbólica de la corteza terrestre que implica la transformación del paisaje de un estado natural a un estado artificial. Así pues, el menhir contiene en sí mismo la arquitectura, la escultura y el paisaje. De ese modo se comprende por qué la escultura minimalistas, con el fin de reapropiarse del espacio arquitectónico, se ha confrontado de nuevo con el menhir para luego tomar la dirección del *land art*. Y en este enroscarse alrededor del menhir reaparece de repente el recorrido, entendido esta vez como una *escultura en un campo expandido*, y ya no como una forma literaria. En su empeño por eliminar todo lo que

te architectonic space, had to go back to come to terms with the menhir, in order to then evolve in the direction of Land Art. And in this journey back to and from the menhir, the path suddenly reappears, seen this time as *sculpture in an expanded field*, and no longer as a literary form.

In the attempt to annul everything that until that point had been considered sculpture, the Minimal artists found themselves at a sort of *ground zero* of their discipline. In this process of subtraction they had found objects extraneous to nature, contrasting the natural landscape by means of the artificial signs of culture, erasing that sort of animated presence that had always lurked inside sculpture. The artists had undertaken a series of passages that led them back to the menhir: the elimination of the base or pedestal to return to a direct relationship with the sky and the ground (the menhir is directly planted in the ground); the return to the monolith and the mass (the three parts of the column in architecture corresponded, in sculpture, to the subdivisions of the totem); the elimination of color and natural materials in favor of artificial, industrial materials, artifacts (the stone of the menhir was, in the Stone Age, the most "artificial" material found in nature, and its vertical position was the least natural imaginable); compositions based on simple, rhythmical and serial repetition (points, lines, surfaces); elimination of any adjectival impulses in favor of pure, crystalline forms; removal of the figurative mimesis that still existed in zoomorphic, anthropomorphic and totemic modern sculptures; recovery of a sort of human dimension and

En noviembre de 1969 Dennis Oppenheim realiza *Ground Mutation-Shoes Prints*, una obra consistente en dejar las improntas de los propios pasos sobre el terreno. Oppenheim se calzó durante tres meses un par de zapatos modificados por él mismo mediante cortes de seis milímetros realizados en diagonal en la suela y en el tacón: "Quería poner en contacto las improntas de miles de individuos [...]. Mis pensamientos estaban completamente repletos de diagramas de recorridos".

In November 1969 Dennis Oppenheim made *Ground Mutation-Shoe Prints*, a work consisting in leaving footprints on the ground. For three months Oppenheim wore a pair of shoes he had modified with six-millimeter cuts on the sole and heel: "I wanted to connect all the footprints of thousands of individuals. [...] My thoughts were completely occupied by diagrams of paths."



GROUND MUTATIONS- SHOE PRINTS. NOVEMBER, 1969. KEARNY, NEW JERSEY AND NEW YORK, NEW YORK. SHOES WITH 6" DIAGONAL GROOVES DOWN THE SOLES AND HEELS WERE WORN FOR THREE WINTER MONTHS. I WAS CONNECTING THE PATTERNS OF THOUSANDS OF INDIVIDUALS... MY THOUGHTS WERE FILLED WITH MARCHING DIAGRAMS.

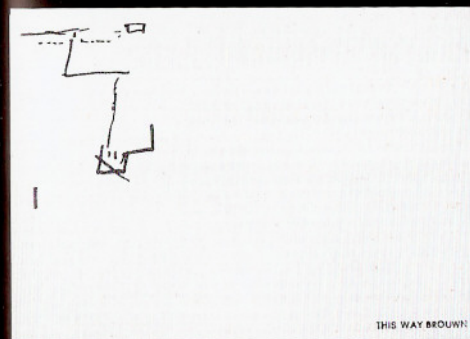
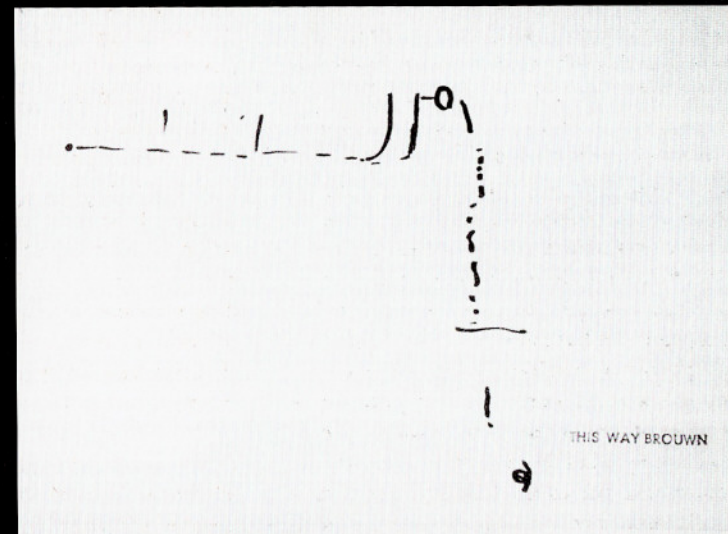
hasta aquel momento era considerado como escultura, los artistas minimalistas se encontraron en una especie de *grado cero* de su propia disciplina. Mediante este acto de sustracción encontraron unos objetos extraños a la naturaleza, que se oponían al paisaje natural mediante los signos artificiales de la cultura, y que eliminaban aquella especie de presencia animada que, desde siempre, había sido intrínseca a la escultura. Estos artistas habían dado una serie de pasos que los habían llevado de nuevo al menhir: la supresión del basamento con el fin de reconquistar la relación directa con el cielo y con el suelo (el menhir está empotrado directamente en el terreno); la vuelta al monolitismo y a la masa (la tripartición de la columna se correspondía en la escultura con la subdivisión del totem); la sustitución de los colores y de los materiales naturales por materiales artificiales e industriales y por artefactos (en la Edad de Piedra, la piedra del menhir era el material más "artificial" que podía encontrarse en la naturaleza, y su posición vertical era lo menos natural que se podía imaginar); las composiciones basadas en la mera repetición, y las progresiones rítmicas y seriales (puntos, líneas y superficies); la sustitución de cualquier forma de adjetivación por formas puras y cristalinas; la eliminación de todas las formas de figurativismo mimético que todavía persistían en las esculturas zoomórficas, antropomórficas o totémicas de la escultura moderna; la reconquista de algo parecido a la escala humana y, por tanto, de un antropomorfismo más abstracto y más escenográfico, tomado de aquel residuo de "presencia animada" que todavía persiste en

therefore of a more abstract, theatrical anthropomorphism due to that residual "animated presence" that continues to persist in sculpture.

The result of these operations is a monomateric, situated, fixed, immobile, inert, inexpressive, almost dead object. But it is an object that imposes a certain distance and has a new relationship with its space, it is a character without internal life but, at the same time, it takes possession of the space, forcing the observer to participate, to share an experience that goes beyond the visible and that addresses, like architecture, the entire body, its presence in time and space.

From the menhir to the path

While the Minimal object moves toward the menhir, still seen as an object with an internal presence, Land Art moves, instead, more directly toward architecture and landscape, i.e. toward the menhir as an inanimate object to be utilized to transform the territory. Starting in 1966, the year of the publication of Tony Smith's journey, sculpture rapidly regained the ground taken from it by architecture; ground not only in the sense of disciplinary territory, but also of physical terrain, large portions of the Earth's surface. Sculptors laid claim to new spaces, in the belief that sculpture had a right to take part in that action of transformation and modeling of the signs and materials of the territory from which it had been excluded since the Neolithic period, since sculpture had been subjugated to architectural space as the totem at the center of the village, the image on the fronton of a temple, a work in a museum or a



STANLEY BROUWN, *This Way Brouwn*, 1961. Durante el 25 y el 26 de febrero de 1961, en Amsterdam, Stanley Brouwn pide a algunos transeúntes escogidos al azar que dibujen en una hoja el camino a seguir para llegar a otro punto de la ciudad. "La gente hablaba al tiempo que dibujaba sus croquis, y a veces hablaba más de lo que dibujaba. En los croquis es posible ver lo que las personas explicaban. Sin embargo, no podemos ver lo que omitieron, puesto que tenían cierta dificultad para entender que lo que para ellos estaba claro requería ser explicado."

STANLEY BROUWN, *This Way Brouwn*, 25-2-61. 26-2-61. Verlag Gebr. König Köln., Nueva York, 1961.

STANLEY BROUWN, *This Way Brouwn*, 1961. On 25-26 February 1961 in Amsterdam Stanley Brouwn asked randomly selected passers-by to draw him, on different sheets of paper, directions to reach another point in the city. "As they were drawing the people talked, and at times they talked more than they drew. On the sketches we can see what the people were explaining. But we cannot see what they have omitted, because they had trouble realizing that what might be clear to them still requires explanation."

STANLEY BROUWN, *This Way Brouwn*, 25-2-61. 26-2-61. Verlag Gebr. König Köln, New York 1961.

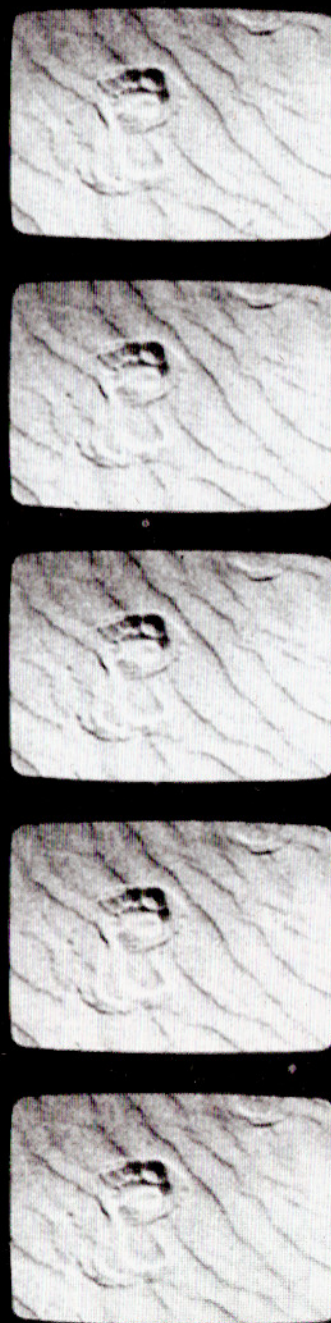
la escultura.

El resultado de todas estas operaciones es un objeto monomatérico, emplazado, fijo, inmóvil, inerte, inexpresivo, casi muerto. Sin embargo, es un objeto que impone cierta distancia y que traba unas relaciones nuevas con el propio espacio. Es como un personaje sin vida interior pero que, al mismo tiempo, toma posesión del espacio, obliga al espectador a participar, a compartir una experiencia que va más allá de lo visible y que afecta, al igual que la arquitectura, a todo su cuerpo, a su presencia en el tiempo y en el espacio.

Del menhir al recorrido

Si el objeto minimalista tiende al menhir entendido todavía como un objeto con una presencia interior, el *land art* tiende más directamente a la arquitectura y al paisaje, es decir, al menhir como objeto inanimado que puede utilizarse para transformar el territorio. A partir de 1966, año en que se publica el viaje de Tony Smith, la escultura reconquista rápidamente el terreno invadido por la arquitectura, un terreno no sólo en el sentido de territorio disciplinar, sino también de terreno físico, en el sentido de grandes porciones de superficie de la corteza terrestre. Los escultores se apoderan de nuevos espacios, reivindicando para la escultura aquel acto de transformación y de modelado de los signos y de los materiales del territorio del cual habían sido excluidos desde el neolítico, durante todo el tiempo en que la escultura estuvo sometida al espacio arquitectónico como un totem en el centro de los poblados, como una imagen en los frontones de los templos, como una obra en los museos o como una estatua en

statue in the park. The objective of Land Art is no longer the modeling of large or small objects in open space, but the physical transformation of the territory, the use of the means and techniques of architecture to construct a new nature and to create large artificial landscapes. Any sculptural anthropomorphism still surviving in Minimalist sculptures is abandoned in favor of that even more abstract mimesis that characterizes architecture and landscape. The surface of the Earth, over the course of the millennia, has been engraved, designed and constructed by architecture, incessantly superimposing a system of cultural signs on a system of original, natural signs; the Earth of the Land artists is sculpted, drawn on, cut, excavated, disrupted, packaged, lived and crossed anew through the archetypal signs of human thought. In Land Art we can see a conscious *return to the Neolithic*. Long rows of stones planted in the ground, fences of leaves or branches, spirals of earth, lines and circles designed on the ground, or enormous excavations of the terrain, large monuments in earth, cement, iron and formless pourings of industrial materials are utilized as means of appropriation of space, as primal actions toward an archaic nature, as anthropic intervention in a primitive landscape. The spaces in which these operations take place are spaces without architecture or signs of human presence, *empty* spaces in which to realize works that take on the meaning of a primordial sign, a unique trace in an archaic, atemporal landscape. All this seems almost like a desire to start all over again from the beginning of the history of the world, to go back



Dani Karavan realizó para la Biennale di Venezia de 1976 *Ambiente per la pace*, donde el visitante podía experimentar la sensación táctil de la arena mientras andaba descalzo por encima de la escultura. Para esta ocasión presentó la filmación *Dunes, Water and the Venice Biennale 1976*, donde pueden verse las improntas de los pies del artista sobre la arena: "Nací en las dunas de la orilla del Mediterráneo. He sentido por primera vez bajo mis pies descalzos las formas impresas en la arena: blandas/duras, redondas/angulosas, calientes/frías, mojadas/secas. Mis huellas en la arena han sido mis primeras esculturas, los primeros relieves que he hecho en mi vida. El sol los ponía de manifiesto".

AMNON BARZEL, *Dani Karavan: Due ambienti per la pace*, Prato, Florencia, 1978.

For the Venice Biennale in 1976 Dani Karavan made the *Ambiente per la pace* in which visitors could experience the tactile sensation of sand by walking barefoot on the sculpture. On this occasion he presented the film *Dunes, Water and the Venice Biennale 1976*, which shows the footprints of the artist in the sand: "I was born in the dunes on the shores of the Mediterranean. I felt for the first time beneath my bare feet the forms imprinted in the sand: soft/hard, rounded/angular, warm/cold, wet/dry. My footprints on the sand were my first sculptures, the first reliefs I ever made; the sun discovered them."

AMNON BARZEL, *Dani Karavan: Due ambienti per la pace*, Prato, Florence, 1978.

los parques. El *land art* no tiende al modelado de objetos grandes o pequeños en el espacio abierto, sino a la transformación física del territorio, al uso de los medios y las técnicas de la arquitectura para la construcción de una nueva naturaleza y para la creación de grandes paisajes artificiales. Para ello abandona los restos del antropomorfismo escultórico, que todavía pervivían en la escala humana de las esculturas minimalistas, y adopta aquella mimesis todavía más abstracta que es característica de la arquitectura y el paisaje.

Durante milenios la superficie de la Tierra ha sido grabada, dibujada y construida por la arquitectura, mediante la superposición incesante de un sistema de signos culturales a un sistema de signos naturales originarios. La Tierra de los *landartists* se esculpe, se dibuja, se recorta, se excava, se revuelve, se empaqueta, se vive y se recorre de nuevo por medio de los signos arquetípicos del pensamiento humano. Con el *land art* asistimos a un deliberado *retorno al neolítico*.

Largas hileras de piedras clavadas en el suelo, recintos de hojas o de ramas, espirales de tierra, líneas y cercos dibujados en el suelo, así como enormes excavaciones en el territorio, grandes monumentos de tierra, de cemento y de hierro, o ensamblajes informes de materiales industriales, todo ello se utiliza como medio para apropiarse del espacio, como acción primaria para alcanzar una naturaleza arcaica, como antropización de un paisaje primitivo. Los espacios en los que se realizan todas estas operaciones están desprovistos de arquitecturas o de signos de una presencia humana, son espacios vacíos donde es posible realizar unas

to point zero in order to find a unitary discipline, in which the art of the Earth—and in this sense the term “earthwork” used by Smithson seems much more convincing than the term Land Art—was the only means available with which to come to grips with natural space and infinite time.

We will not linger here over an analysis of the major works built by the Land artists, just as we did not delve into the works of architecture after those of the Egyptians.

These works are incredible spaces to walk through, but they would open up another field of investigation, too vast and too closely connected to architecture itself.

Instead, we will attempt to understand how some of the Land artists rediscovered walking as a primary act of symbolic transformation of the territory. An action that is not a physical transformation of the territory, but a crossing of it that doesn't need to leave permanent traces, that acts only superficially on the world, but can achieve proportions even greater than those of the earthworks.

Treading the world

In 1967, the year after the publication of the journey of Tony Smith, on the other side of the Atlantic, Richard Long produced *A Line Made by Walking*, a straight line “sculpted” on the ground simply by treading on grass. The result of this action is a sign that remains only on photographic film, disappearing from the ground when the grass returns to its original position. *A Line Made by Walking*, thanks to its radical clarity and formal simplicity, is considered a fundamental point of passage in contemporary art. Rudi Fuchs has compared it to the



En 1971 Christo y Jeanne-Claude presentan en Boston su proyecto *Wrapped Walk Way*. Conseguirán hacerlo realidad en 1978, envolviendo con tela colorada los recorridos del Loose Memorial Park de Kansas City, Missouri.

In 1971 Christo and Jeanne-Claude, in Boston, presented the project *Wrapped Walk Way*. They managed to realize it in 1978, wrapping the walkways of Loose Memorial Park in Kansas City, Missouri.

obras que asumen el significado de signo originario, de huella única en un paisaje arcaico y atemporal. Parece como si se quisiera reiniciar la historia del mundo desde el principio, volver a un punto cero donde sea posible reencontrar una disciplina unitaria, y donde el arte de la tierra –en este sentido la palabra *earthwork*, utilizada por Smithson, parece ser más convincente que la expresión *land art*– es el único medio disponible para confrontarse con el espacio natural y con el tiempo infinito.

No vamos a entrar en el análisis de las grandes obras realizadas por los *landartists*, como no hemos entrado en las obras de arquitectura posteriores a las egipcias. Dichas obras, que constituyen increíbles espacios susceptibles de ser recorridos, nos abrirían un campo de investigación demasiado amplio y demasiado vinculado a la propia arquitectura. Por el contrario, intentaremos comprender de qué modo algunos artistas del *land art* han descubierto de nuevo en el andar un acto primario de transformación simbólica del territorio, una acción que no implica una transformación física del territorio, sino una travesía por el mismo, una frecuentación que no tiene necesidad de dejar huellas permanentes, que actúa sobre el mundo tan sólo superficialmente, pero que alcanza unas dimensiones todavía mayores que las que habían alcanzado las *earthworks*.

Hollandando el mundo

En 1967 –un año después de la publicación del viaje de Tony Smith–, al otro lado del Atlántico, Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, una línea recta “esculpida” en el terreno hollando simplemente la hierba. El

black square of Kasimir Malevich, “a fundamental interruption of the history of art.”⁵ Guy Tosatto considers it “one of the most singular and revolutionary gestures of 20th-century sculpture,”⁶ and Hamish Fulton, the English artist who has often accompanied Richard Long in his continental wanderings, interpreting the art of walking in keeping with his own expressive forms, sees this first work by Long as “one of the most original works of occidental art in the 20th century. (The long journey begins with a single step.) When he was only 23 years old Long combined two apparently separate activities: sculpture (the line) and walking (the action). *A line (made by) walking*. In time the sculpture would disappear.”⁷ The infinite line of black asphalt on which the ecstasy of Smith begins to take form, avoiding its transformation into an object. *A Line Made by Walking* produces a sensation of infinity, it is a long segment that stops at the trees that enclose the visual field, but could continue around the entire planet. The image of the treaded grass contains the presence of absence: absence of action, absence of the body, absence of the object. But it is also unmistakably the result of the action of a body, and it is an object, a something that is situated between sculpture, a performance and an architecture of the landscape. The later works of Long and Fulton are the continuation and embellishment of this initial gesture, of which no trace has remained on the ground itself. The basis for the works of Long and Fulton is walking, the setting in which the works take place is a natural, timeless space, an eternally primordial landscape where the presence of the art-

“He decidido hacer arte andando, utilizando líneas y recintos, o bien piedras y días.”

Richard Long

“Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje [...]. Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que tenemos que dejar en él son las huellas de nuestros pasos.”

Hamish Fulton

“El andar condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar.”

Robert Smithson

“I chose to make art by walking, utilizing lines and circles, or stones and days”

Richard Long

“My artform is the short journey made by walking in the landscape. [...] The only thing we should take of a landscape are photographs. The only thing we should leave are footprints.”

Hamish Fulton

“Walking conditioned sight, and sight conditioned walking, till it seemed only the feet could see.”

Robert Smithson

resultado de esta acción es un signo que sólo quedará registrado en un negativo fotográfico y que desaparecerá cuando la hierba vuelva a crecer. Por su absoluta radicalidad y simplicidad formal, *A Line Made by Walking* ha sido considerado como un episodio fundamental del arte contemporáneo. Rudi Fuchs lo ha comparado con el cuadro negro de Kasimir Malevich: “una interrupción fundamental en la historia del arte”.⁵ Guy Tosatto la define como “uno de los gestos más singulares y revolucionarios de la escultura del siglo XX”⁶, y Hamish Fulton, el artista inglés que solía acompañar a Richard Long en sus errabundeos continentales, interpretando el arte de andar mediante una forma expresiva propia, considera esta primera obra de Long como “uno de los trabajos más originales del arte occidental del siglo XX. (El largo viaje empieza con un único paso.) Con sólo veintitrés años, Long combina dos actividades aparentemente separadas: la escultura (la línea) y el andar (la acción). *A Line (Made by) Walking*. Con el paso del tiempo esta escultura desaparecería”.⁷

La línea infinita de asfalto negro por la que viajaba el éxtasis de Tony Smith empieza a tomar cuerpo, evitando convertirse en un objeto. *A Line Made by Walking* produce una sensación de infinito. Es un largo segmento que se detiene en los árboles que encierran el campo visual, pero que podría seguir recorriendo todo el planeta. La imagen de la hierba hollada contiene en sí misma la presencia de una ausencia: la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto. Por otra parte, se trata sin duda del resultado de la acción de un cuerpo y de un

ist is already a symbolic act in itself.

Fulton develops the theme of walking as an act of celebration of the uncontaminated landscape, a sort of ritual pilgrimage through what remains of nature. His work involves environmental and ecological concerns, and his journeys can also be interpreted as a form of protest: “My work can evidently be inserted in the history of art, but never in the past has there been an era in which my concerns had such significance as today. [...] The open spaces are disappearing. [...] For me being in nature is a form of immediate religion.” Long acknowledges that “nature produces much more effect on me than I do on her.”⁸ For the two artists nature corresponds to an inviolable Mother Earth on which one can walk, design figures, move stones, but without effecting any radical transformation. This is the factor that has led to their repeated dissent regarding the Land artists. The roots of their research go back to the culture of the Celtic megalith, far from the massive transformation of American landscapes. For Long, “Land Art is an American expression. It means bulldozers and big projects. To me it seems like a typically American movement; it is the construction of works on land purchased by the artists with the aim of making a large, permanent monument. All this absolutely does not interest me.”⁹ Long’s intervention is free of any technological aid, it doesn’t cut into the Earth’s crust, but merely transforms the surface in a reversible way. The only means utilized is his own body, his possibility of movement, the strength of his arms and legs: the largest stone utilized is one that can be moved



objeto, algo situado a medio camino entre la escultura, la *performance* y la arquitectura del paisaje. Las obras posteriores de Long y Fulton constituyen una prolongación y un enriquecimiento de este primer gesto, del cual poco después ni siquiera quedará la huella en el suelo. El fundamento de las obras de Long y de Fulton es el andar, y el escenario donde se realizan es un espacio natural y sin tiempo, un paisaje eternamente primordial, donde la presencia del artista constituye ya por sí misma un acto simbólico. Fulton elabora el tema del andar como un acto de celebración del paisaje no contaminado, una especie de peregrinación ritual a través de los restos de la naturaleza. Su trabajo va acompañado por una preocupación ambiental y ecológica, y sus viajes pueden leerse incluso como una forma de protesta: "Mi trabajo puede ser inscrito obviamente en la historia del arte, pero jamás en el pasado hubo una época en la cual mis preocupaciones tuviesen tanto significado como ahora [...]. Los espacios abiertos están desapareciendo cada vez más [...]. Para mí, estar en la naturaleza es una forma de religiosidad inmediata". Long reconoce que "la naturaleza produce mucho más efecto sobre mí que yo sobre ella".⁸ Para ambos artistas, la naturaleza es una Tierra Madre inviolable por la cual es posible andar, dibujar figuras, mover piedras, pero no transformarla radicalmente. En este punto se han distanciado una y otra vez de los artistas del *land art*. Sus respectivas investigaciones echan raíces en la cultura del megalitismo celta, y se alejan decididamente de las transformaciones masivas del paisaje americano. Para Long, "el *land art* es una expresión americana. Viene

by a single person, and the longest path is the one the body can follow in a certain period of time. The body is a tool for measuring space and time. Through the body Long measures his own perceptions and the variations in atmospheric agents, he uses walking to capture the changes in the direction of the winds, in temperature and sounds. To measure means identifying points, indicating them, aligning them, circumscribing spaces, alternating them in keeping with a rhythm and a direction, and here again Long's work has primordial roots: geometry as the *measure of the world*.

The wayfarer on the map

One of the main problems of the art of walking is the communication of the experience in aesthetic form. The Dadaists and Surrealists did not transfer their actions onto a cartographic base, and avoided representation by resorting to literary description; the Situationists produced their psychogeographic maps, but did not want to represent the real routes of the effected *dérives*. In coming to grips with the world of art and therefore with the problem of representation, on the other hand, Fulton and Long both make use of the map as an expressive tool. The two English artists in this field follow two paths that reflect their different ways of using the body. For Fulton the body is exclusively an instrument of perception, while for Long it is also a tool for drawing. In Fulton, the representation of the places crossed is a map in the abstract sense. The representation of the path is resolved by means of images and graphic texts that bear witness to the experience of walking with

RICHARD LONG,
Dartmoor Riverbeds.
A Four-Day Walk Along
All the Riverbed Within a
Circle on Dartmoor, 1978.

RICHARD LONG,
Dartmoor Riverbeds. A
Four-Day Walk Along All
the Riverbeds Within a
Circle on Dartmoor, 1978



Una serie de recorridos realizados por el interior de un círculo dibujado en un plano, siguiendo todos los lechos de los ríos y todos los arroyos existentes dentro del círculo. "En *Circle of Crossing Places*, la idea consistía en realizar un paseo circular por Dartmoor y registrar todos los ríos, todas las corrientes y todos los arroyos que cruzaba. Era una denominación de los lugares acuáticos, una especie de paseo acuático entendido como un círculo perfecto. En *Dartmoor Riverbeds* utilicé los lechos de todos los ríos como senderos, en el interior de un gran círculo imaginario."

A series of tours made inside a circle drawn on a plan, following all the banks of the rivers and streams within that circle. "In *Circle of Crossing Places* the idea was to make a circular walk on Dartmoor and just record all the rivers and streams and brooks that I crossed. It was the naming of the watery places. It was a sort of watery walk as a perfect circle. In *Dartmoor Riverbeds* I used all the riverbeds as footpaths, within a large imaginary circle."

a significar *bulldozers* y grandes proyectos. Creo que se trata de un movimiento típicamente americano. Consiste en la construcción de unas obras en unos terrenos comprados por los artistas con el fin de realizar en ellos grandes monumentos permanentes. Todo eso no me interesa en absoluto".⁹ Las intervenciones de Long están desprovistas de soportes tecnológicos. No inciden en profundidad en la corteza terrestre, sólo transforman su superficie y, además, de un modo reversible. El único medio utilizado es el propio cuerpo, sus posibilidades de movimiento, el esfuerzo de sus brazos y de sus piernas. La piedra más grande que se utiliza es aquella que puede desplazarse con las propias fuerzas, y el recorrido más largo es el que puede soportar el propio cuerpo durante cierto período de tiempo. El cuerpo es un instrumento para medir el espacio y el tiempo. Long mide mediante el cuerpo sus propias percepciones, así como las variaciones de los agentes atmosféricos; utiliza el andar para registrar los cambios de dirección de los vientos, de la temperatura, de los sonidos. Medir significa individualizar puntos, señalarlos, alinearlos, circunscribir espacios, colocarlos entre intervalos formando ritmos y direcciones. Y, detrás de todo ello, Long descubre también una raíz primordial: la geometría como *medida del mundo*.

El caminante sobre el mapa

Uno de los principales problemas del arte de andar es la traducción de dicha experiencia a una forma estética. Ni los dadaístas ni los surrealistas trasladaron sus acciones a unas bases cartográficas y, además, huyeron de las representaciones mediante

the awareness of never being able to achieve it through representation. In the galleries Fulton presents his journeys through a sort of geographical poetry: phrases and signs that can be interpreted as cartography, evoking the sensation of the places, altitudes, place names, distances in miles. Like Zen poetry his brief phrases capture the immediacy of the experience and the perception of space, as in Japanese haiku, aiming at a reawakening of a *hic et nunc* experienced during the journey. Fulton's walking is like the motion of the clouds, it leaves no traces on the ground or on the paper: "Walks are like clouds. They come and go." In Long, on the other hand, walking is an action that leaves its mark on the place. It is an act that draws a figure on the terrain and therefore can be reported in cartographic representation. But the procedure can be utilized in an inverse sense, the paper can function as a surface on which to draw figures to be subsequently walked: once a circle has been drawn on a map, you can cross its diameter, walk its edge, walk outside it... Long utilizes cartography as a base on which to plan his itineraries, and the choice of the territory in which to walk is related to the selected figure. Here walking is not only an action, it is also a sign, a form that can be superimposed on existing forms, both in reality and on paper. Thus the world becomes an immense aesthetic territory, an enormous canvas on which to draw by walking. A surface that is not a white page, but an intricate design of historical and geographical sedimentation on which to simply add one more layer. Walking the figures superimposed on the



RICHARD LONG, *A Six-Day Walk Over All Roads, Lanes and Double Tracks Inside a Six-Mile-Wide Circle Centered on The Giant of Cerne Abbas*, 1975.

RICHARD LONG, *A Six-Day Walk Over All Roads, Lanes and Double Tracks Inside a Six-Mile-Wide Circle Centered on The Giant of Cerne Abbas*, 1975.

Existe una relación entre las obras de Richard Long y las grandes figuras grabadas en las montañas inglesas. Tal como explica el título, en este caso se trata de un recorrido realizado durante seis días siguiendo todas las carreteras, todas las sendas y todos los senderos situados en el interior de un círculo dibujado sobre un plano, colocando la punta del compás en el Gran Gigante de Cerne Abbas. Con esta obra Long recupera una tradición milenaria que utiliza el terreno como si fuese una gran tela, un soporte sobre el cual es posible dibujar mensajes dirigidos a los espectadores extraterrestres. El Gigante de Cerne Abbas es una de las grandes figuras grabadas en el terreno de Inglaterra, y junto a The White Horse of Uffington y The Long Man of Willington, constituye hasta la fecha uno de los mayores misterios de la cultura inglesa.

There is a relationship between the works of Richard Long and the large figures engraved on the English mountains. In this work the title explains the procedure. Here Long reactivates an age-old tradition of utilization of the Earth as a huge canvas, a surface on which to draw messages aimed at beings from another world. The Cerne Abbas Giant is one of the large figures engraved on the terrain in England, which together with the White Horse of Uffington and the Long Man of Willington, still constitute one of the major mysteries of English culture.

Cartografía, Relato, Recorrido

"La forma más sencilla de mapa geográfico no es la que actualmente parece la más natural, es decir, el mapa que representa la superficie del suelo como si fuese vista desde la mirada de un extraterrestre.

La primera necesidad de fijar los lugares en un mapa va ligada al viaje: es el *memorandum* de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido.

[...]

Seguir un recorrido desde el principio hasta el final produce una satisfacción especial tanto en la vida como en la literatura (el viaje como estructura narrativa), y habría que preguntarse por qué en las artes figurativas el tema del recorrido no ha tenido la misma fortuna, y aparece sólo esporádicamente.

[...]

La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía. El tiempo en tanto que historia del pasado [...] y el tiempo hacia el futuro: como la presencia de unos obstáculos que se van encontrando a lo largo del viaje, y ahí el tiempo atmosférico se ciatriza con el tiempo cronológico.

[...]

En definitiva, el mapa geográfico, si bien es estático, presupone una idea narrativa, está concebido en función de un itinerario, es una odisea."

ITALO CALVINO, "Il viandante nella mappa", en *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milán, 1984; (versión castellana: *Colección de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 1987).

Cartography, narrative, journey

"The simplest form of a geographical map is not the one that seems most natural to us today, or namely a map representing the surface of the ground as seen by an extraterrestrial gaze.

The first need to put places on a map is connected with travel: it is the reminder of the succession of the stages, the tracing of a route.

[...]

Following a path from the beginning to the end gives a special kind of satisfaction, both in life and in literature (the journey as narrative structure), so one may well wonder why the theme of the journey has not met with the same success, and only appears sporadically, in the figurative arts.

[...]

The need to comprehend in one image both the dimension of time and that of space lies at the origin of cartography. Time as a story of the past [...] and time in the future: as the presence of obstacles that are encountered on the journey, and here the weather (*tempo atmosferico*) is joined with chronological time (*tempo cronologico*).

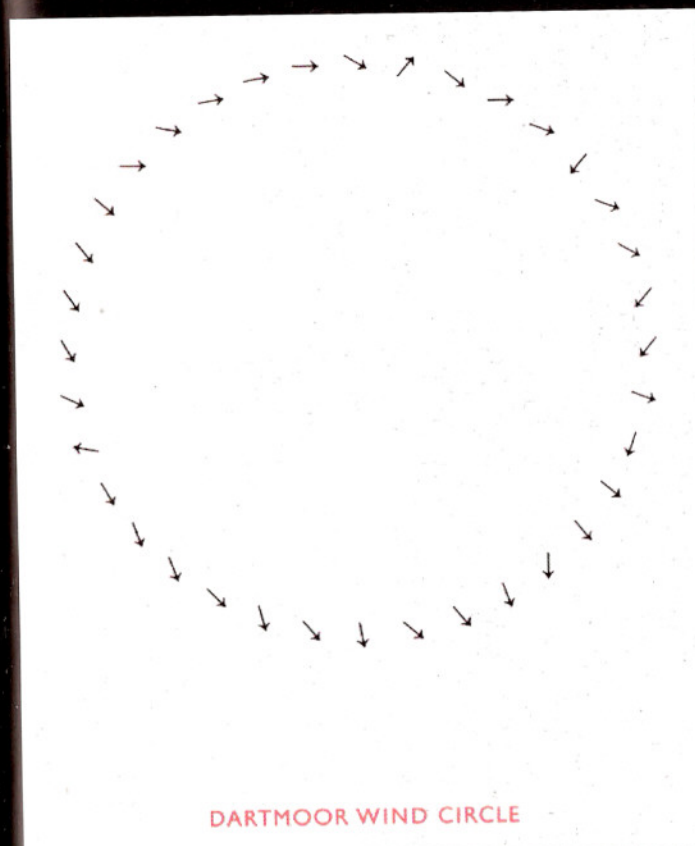
[...]

The geographical map, in short, although static, implies a narrative idea, it is conceived in keeping with an itinerary, it is an Odyssey."

ITALO CALVINO, "Il viandante nella mappa", in *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milan, 1984.

RICHARD LONG,
Dartmoor Wind Circle,
1985.

RICHARD LONG,
Dartmoor Wind Circle,
1985.



"Había muchas posibilidades en el hecho de que el viento no sólo sopla desde una parte predominante del cielo, sino que también refleja la forma del territorio. Cuando andamos por una colina notamos el viento soplando sobre nosotros desde la dirección opuesta, puesto que es aspirado por dicha colina. Algunas veces, sin embargo, si nos colocamos detrás de una gran piedra o de un peñasco, el viento puede ser desviado por el mismo. Por tanto, el viento puede soplar en cualquier dirección por muy diversos motivos, relacionados con la forma del territorio. Me gustaba mucho la idea de que el vector del viento era un reflejo muy sutil de la forma del territorio."

ANNE SEYMOUR, *Richard Long: Walking in Circles*, G. Braziller, Nueva York, 1991.

"That was very much to do with the fact that not only does the wind blow from a prevailing part of the sky, but it also reflects the shape of the land. When you walk over a ridge you get the wind blowing at you from the opposite direction, because it's being sucked up over the ridge. Then sometimes, if you go behind a big boulder or a tor, the wind can be deflected in another direction because of it. So wind can blow in all different directions for different reasons to do with the shape of the land. I very much liked the idea that in a subtle way the wind line was also reflecting the shape of the land."

ANNE SEYMOUR, *Richard Long: Walking in Circles*, G. Braziller, New York, 1991.

las descripciones literarias. Los situacionistas realizaron mapas psicogeográficos, pero nunca quisieron representar las trayectorias reales de sus derivas. Por el contrario, deseando confrontarse con el mundo del arte y por tanto con el problema de la representación, Fulton y Long recurren al uso de mapas como instrumentos expresivos. En este campo, los dos artistas ingleses recorren dos vías diferentes que reflejan dos modos diferentes de usar el cuerpo. Mientras que para Fulton el cuerpo es tan sólo un instrumento perceptivo, para Long es también una herramienta de diseño. En la obra de Fulton, la representación de los lugares atravesados configura un mapa en un sentido abstracto. La representación del recorrido se resuelve por medio de unas imágenes y unos textos gráficos que dan testimonio de la experiencia de andar, con una conciencia clara de que nunca será posible captarla por completo a través de la representación. Fulton muestra sus recorridos en las galerías mediante una especie de poesía geográfica: frases y signos que pueden interpretarse como cartografías que evocan las sensaciones de los lugares, las cotas altimétricas superadas, las toponimias, las millas recorridas. Al igual que los poemas zen, sus breves frases fijan la inmediatez de la experiencia y de la percepción del espacio. Al igual que los *haiku* japoneses, tienden a develar el *hic et nunc* vivido durante el viaje. El andar de Fulton es como el movimiento de las nubes: no deja huellas ni en el suelo ni sobre el plano: "Walks are like clouds. They come and go" ("Los paseos son como nubes. Vienen y se van"). Por el contrario, en la obra de Long el

map-territory, the body of the wayfarer registers the events of the journey, the sensations, obstacles, dangers, the variations of the terrain. The physical structure of the territory is reflected on the body in motion.

The suburban odyssey

In the October 1967 issue of *Artforum* a letter to the editor responds ironically to the article by Michael Fried. It is signed by Robert Smithson, a young artist on the New York Minimalist scene, and the text is cutting and paradoxical: it is the "prologue of a spectacular film not yet written, whose title is *The Tribulations of Michael Fried*. [...] Fried, the orthodox modernist, guardian of the gospels of Clement Greenberg, has been abducted in ecstasy by Tony Smith, *the agent of the infinite*. [...] He is gripped by terror of the infinite. The corruption of appearances of the infinite is worse than any known form of the Devil. A radical skepticism, known only to the terrible 'literalists', threatens the innermost essence of form. The labyrinths of an endless time—the virus of eternity—contaminate his brain. Fried, the holy Marxist, won't let himself be tempted by this perilous sensibility." ¹⁰ One year after its publication, the voyage of Tony Smith remains at the center of the controversy between modernists and Minimalists. Robert Smithson had already dealt with the issues raised by Tony Smith in the article "Toward the Development of an Air Terminal Site" in the June issue of *Artforum*, the same issue containing the article by Michael Fried. Smithson writes of "remote places like the Pine Barrens in New Jersey or the frozen plains of the North Pole and

"Utilizando una piedra como almohada, me dejo arrastrar hasta las nubes."

SANTOKA TANEDA, *haiku*. Entre 1926 y 1940 el poeta japonés recorrió a pie 28.000 millas.

"Los paseos son como las nubes. Vienen y se van."

HAMISH FULTON, *Walking Beside the River Vechte*, Städtische Galerie Nordhorn, 1997.

"Using a stone for a pillow, I drift towards the clouds."

SANTOKA TANEDA, *Haiku*. Between 1926 and 1940 Taneda had walked 28,000 miles.

"Walks are like clouds, They come and go."

HAMISH FULTON, *Walking Beside the River Vechte*, Städtische Galerie, Nordhorn, 1997.

BRIGHT LIGHTS OF THE CITY

A GLASS OF WATER

MIDDLE OF THE NIGHT IN THE DEPTHS OF WINTER AT THE BOTTOM OF A RIVER – FISH ARE SWIMMING?

ALL CONTEMPORARY ART IS URBAN ART – THERE ARE NO WORDS IN NATURE

From the summer of 1969 to the present day I have made only art resulting from the experience of walking in the landscape. Walking is the constant – the art medium is the variable.

WHO DESIGNED THESE CLOUDS?

WHO INVENTED THIS WATER?

As a 'walking artist' I have attempted to link the two separate worlds of contemporary art (economics, competition, storage, transportation) and walking (Nature, influence from First Nation Peoples, trekking – 'leave no trace', perceptions from physical activity... meditative slowness). On my walks I do not directly rearrange, remove, sell and not return any elements of the natural environment. My artworks = control. My walks = freedom.

WALKS ARE LIKE CLOUDS
THEY COME AND GO

THE LIGHT OF DAY AND THE DARKNESS OF NIGHT

andar es una acción que interviene en el lugar. Es un acto que dibuja una figura sobre el terreno y que, por tanto, puede trasladarse a una representación cartográfica. Pero el procedimiento puede ser utilizado de modo inverso: el plano puede funcionar como un soporte sobre el cual se dibujan unas figuras que se recorrerán posteriormente. Tras haber dibujado un círculo en el mapa, puede recorrerse por su interior, a lo largo de sus bordes, por el exterior... Long utiliza la cartografía como una base sobre la que proyecta sus propios itinerarios, y la elección del territorio por donde se andará mantiene una relación con la figura previamente elegida. Además de ser una acción, el andar es también un signo, una forma que puede superponerse simultáneamente a las demás formas preexistentes en la realidad y en el plano. El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intrincado dibujo de sedimentos históricos y geológicos a los que, simplemente, se añade uno más. Al recorrer las figuras superpuestas en el plano-territorio, el cuerpo del caminante va tomando nota de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno. La estructura física del territorio se refleja sobre su cuerpo en movimiento.

La odisea suburbana

En el número de octubre de 1967 de *Artforum*, una carta al director contesta irónicamente el artículo de Michael Fried. Está firmada por Robert Smithson, un joven ar-

the South Pole, that can be reconsidered by forms of art that could use *the actual territory as a medium*." He compares Tony Smith's road to the structure of a sentence that unwinds along the New Jersey Turnpike: the actual territory is a surreal medium through which we can read and write on space like a text. Naturalism "is replaced by a non-objective sense of space. The landscape then begins to look more like a map in three dimensions than a rustic garden."¹¹

The action of *revealing new landscapes* is another consequence of the story of Tony Smith. Smith's "dark pavement" had been extended as an object (Carl Andre) and as the absence of the object (Richard Long). Smithson, instead, puts the accent on *where* the dark road passes, on the *quality* of the landscape crossed.

The sensation of the infinite and of the end of art felt by Smith didn't only come from the dark silhouette crossing the landscape, but also from the type of landscape around it, an actual territory that had still not been investigated by art. Smithson understood that with "earth art" new spaces were opened up for physical and conceptual experimentation, and that artists could modify the way the observer saw these territories, representing them in a new light, revealing aesthetic values: the new aesthetic discipline of *Site Selection Study* had just begun.

In December 1967 another article by Robert Smithson appeared in *Artforum* with the title "The Monuments of Passaic" (see page 163), and at the same time an exhibition of his work was inaugurated in New York at the gallery of Virginia Dwan. The show included a *Negative Map Showing*

tista del ambiente minimal neoyorquino, y su texto es cortante y paradójico: es el "prólogo de una película espectacular cuyo guión todavía no ha sido escrito, cuyo título es *Las tribulaciones de Michael Fried* [...]. Fried, el moderno ortodoxo, el guardián de los evangelios de Clement Greenberg, es arrebatado a un éxtasis por Tony Smith, el *agente del infinito* [...], y es presa del terror al infinito. La corrupción de las apariencias del infinito es mucho peor que cualquier forma conocida del Diablo. Un escepticismo radical, que afecta tan sólo a los terribles 'literaristas', amenaza la intimidad de la esencia de la forma. Los laberintos de un tiempo sin fin -el virus de la eternidad- contaminan su cerebro. Fried, el santo marxista, no se dejará tentar por esta peligrosa sensibilidad".¹⁰ El viaje de Tony Smith, un año después de su publicación, sigue siendo el centro de las polémicas entre modernos y minimalistas. Robert Smithson había abordado ya los temas planteados por Tony Smith en su artículo "Toward the Development of an Air Terminal Site", publicado en el número de junio de *Artforum*, en el cual había aparecido también el artículo de Michael Fried. Smithson habla de "lugares remotos, como Pine Barrens, en Nueva Jersey, o las llanuras heladas del Polo Norte y del Polo Sur, las cuales pueden reconsiderarse como formas de arte capaces de *utilizar el territorio real como un medium*". Compara la calle de Tony Smith con la estructura de una frase que se desmorolla a lo largo de la New Jersey Turnpike: el *territorio real es un medium surreal* a través del cual podemos leer y escribir en el espacio al igual que lo hacemos en un texto. El naturalismo "es sustituido por un sentido no

Region of Monuments along the Passaic River, and 24 black-and-white photographs showing the monuments of Passaic. But the show was not a photo show, and the monuments are actually strange objects in the industrial landscape of the periphery. The invitation, on the other hand, was clear: the audience should rent a car and go with the artist/revealer/guide along the Passaic River to explore a "land that time forgot." The article in *Artforum* provides some clues, and the account of the experience of the discovery of this land, a sort of parody of the diaries of travelers in the 19th century in which Smithson sets off to explore the uncharted, virgin territories of the outskirts of Passaic, his native city. Smithson defines the journey as a *suburban odyssey*, a pseudo-touristic epic that celebrates as monuments the live presences of a space in dissolution, a place that thirty years later we would have called a *non-place*. In an entirely different sense, Smithson applied the term *non-site* to the materials he extracted from the sites, which took on a negative sign once they had been decontextualized in galleries. On the morning of 30 September 1967 he left his house to set off on the *Tour*. Before taking a bus to Passaic he bought a paperback novel by Brian W. Aldiss entitled *Earthworks*. As he browsed through the book he noticed, through the window, that the bus had already passed a monument, so he decided to get off the bus and continue the trip to the city on foot. The first monument was a bridge. Smithson tried to take a photograph, but the light was strange, it was like taking a photograph of a photograph. This is the moment in which reality begins

objetivo del espacio. A partir de ahí, el paisaje empieza a parecerse más a un plano en tres dimensiones que a un jardín rústico".¹¹ La acción de *descubrir nuevos paisajes* es otra de las consecuencias del relato de Tony Smith. La "calle oscura" de Smith se había prolongado como objeto (Carl Andre) y como ausencia de objeto (Richard Long). A su vez, Smithson pone el énfasis en el lugar por *donde* corre la calle oscura, en las *cualidades* del paisaje atravesado. Las sensaciones de infinito y de fin del arte, exclusivas de Smith, no provenían tan sólo de aquel perfil negro que recorría el paisaje, sino también del tipo de paisaje que lo rodeaba, un territorio real que todavía no había sido investigado por el arte. Robert Smithson comprendió que con el *earthart* se abrían unos nuevos espacios que podían ex-

to be mixed with its representation. He walks down to the banks of the river and finds an unguarded worksite, listens to the sound of a large conduit that sucks up river sludge, and then sees an artificial crater full of clear, pale water with large tubes emerging. He continues to perceive a sense of continuous disintegration. The territory appears in its primitive state, a "panorama zero," simultaneously in flight toward a future of self-destruction. Leaving the work-site he finds himself in a new territory, a used-car lot that divides the city in two: a mirror in which he cannot comprehend which side he is on. The reality of the city starts to infinitely lose itself in its dual reflection, in two representations of itself. At the Dwan Gallery no artwork is shown, at least in the sense of an object constructed

perimentarse física y conceptualmente, y que los artistas podían transformar la mirada del público sobre estos territorios, reponerlos bajo una óptica nueva, descubrir sus valores estéticos: la nueva disciplina estética del *estudio de la selección de los emplazamientos* acababa de iniciarse. En diciembre de 1967, aparece en *Artforum* otro artículo de Robert Smithson bajo el título de "The Monuments of Passaic" (véase pag.163), y en ese mismo momento se inaugura en la galería de Virginia Dwan, en Nueva York, una exposición suya. En ella se exhibe un mapa en negativo, *Negative Map Showing Region of Monuments along the Passaic River*; además de 24 fotografías en blanco y negro que representan los monumentos de Passaic. Sin embargo no se trata de una exposición de fotografías, sino que, en reali-

and displayed by the artist. Neither does the work exist in the place indicated on the map: the map doesn't indicate the action of the journey, and anyone who visits the site will not find a landscape altered by the artist, but the landscape just as it is, in its "natural" state. So does the work consist in having made the journey? Or in having brought other people to the banks of the Passaic River? Is the work in the photos shown at the gallery or in those taken by the visitors? The answer is that the work is all these things combined. A series of elements (the place, the journey, the invitation, the article, the photos, the map, the earlier and subsequent writings) combine to constitute its meaning and, as in all of Smithson's works, the work itself. Even in the case of his large earthworks, once the transform-

El paisaje puntuado

"Tony Smith habla de un 'pavimento oscuro puntuado por chimeneas, torres, columnas de humo y luces de colores' (*Artforum*, diciembre de 1966). La palabra clave es 'puntuado'. En cierto sentido, el 'pavimento oscuro' puede considerarse como una 'larga frase', y las cosas percibidas a lo largo del mismo, como 'señales de puntuación': torre = signo de exclamación (!); chimenea = guión (-); columna de humo = signo de interrogación (?); luces de colores = dos puntos (:). Por supuesto, he formulado estas ecuaciones basándome en datos sensoriales, no en datos racionales. La puntuación se refiere a unas interrupciones 'de tipo impreso'. Se utiliza para enfatizar y clarificar el significado de unos segmentos con unos usos específicos. Ciertas frases como 'siluetas' están formadas por 'cosas' separadas que constituyen una sintaxis total. Tony Smith se refiere también a su arte como unas 'interrupciones' dentro de una 'malla espacial'. ROBERT SMITHSON, "Towards the Development of an Air Terminal Site", en *Artforum*, junio de 1967. Vuelto a publicar en FLAM, JACK (ed.), *The Collected Writings*, op. cit.

Gilles Tiberghien recuerda que existe un antecedente de este tipo de paisajes-frases en la descripción que de un parque inglés hizo 'Capability' Brown, citada en 1782 por Hannah More: "Me dijo que comparaba su arte con una composición literaria: 'Allí -decía señalando con el dedo- pongo una coma, y allá -señalando hacia otro sitio- pongo dos puntos, porque hace falta una regresión más decidida; en otro lugar, donde es necesario hacer una interrupción con el fin de romper la continuidad visual, pondré un paréntesis; y luego un punto final, tras lo cual empezaré otra frase'". GILLES A. TIBERGHIE, *Land art*, op. cit.

The punctuated landscape

"Tony Smith writes about 'a dark pavement' that is 'punctuated by stacks, towers, fumes and colored lights.' (*Artforum*, December 1966.) The key word is 'punctuated'. In a sense, the 'dark pavement' could be considered a 'vast sentence', and the things perceived along it, 'punctuation marks'. '... tower ... = the exclamation mark (!)'. '... stacks ... = the dash (-)'. '... fumes ... = the question mark (?)'. '... colored lights ... = the colon (:)' Of course, I form these equations on the basis of sense-data and not rational-data. Punctuation refers to interruptions in 'printed matter'. It is used to emphasize and clarify the meaning of specific segments of usage. Sentences like 'skylines' are made of separate 'things' that constitute a whole syntax. Tony Smith also refers to his art as 'interruptions' in a 'space-grid'. ROBERT SMITHSON, "Towards the Development of an Air Terminal Site", in *Artforum*, June 1967, reprinted in FLAM, JACK (ed.), *The Collected Writings*, op. cit.

Gilles Tiberghien reminds us of a predecessor of this type of landscape-sentence in the description of an English park by 'Capability' Brown reported in 1782 by Hannah More: "He said he compared his art to a literary composition: 'There —he said, pointing a finger— I make a comma, and there —pointing to another place— a colon, because a more decisive bend is necessary; in another place, where an interruption is needed to break up the visual continuity, there will be a parenthesis; then a full stop, and then I begin to make another sentence.'"

GILLES A. TIBERGHIE, *Land Art*, op. cit.

dad, los monumentos son extraños objetos tomados de un paisaje industrial de la periferia. La invitación quedaba clara: el público hubiese debido alquilar un coche y haber ido a recorrer junto al autor-descubridor-guía el Passaic River, con el fin de explorar "una tierra que ha olvidado el tiempo". El artículo publicado en *Artforum* ofrece ya algunos indicios, es como un balance de la experiencia del descubrimiento de esta tierra, una especie de parodia de los diarios de los viajeros del siglo XIX a través de la cual Robert Smithson entra a explorar los territorios vírgenes y desconocidos de las zonas marginales de Passaic, su ciudad natal. Smithson define su viaje como una *odisea suburbana*, una epopeya pseudoturística que celebra, como si fuesen nuevos monumentos, las presencias vivas de un espacio en estado de disolución, un lugar que treinta años más tarde será llamado *no-lugar*. Smithson llamaba *non-site*, en un sentido muy distinto, a los materiales que recogía de los *site*, y que adquirirían un significado en negativo tras ser descontextualizados en las galerías. La mañana del 30 de septiembre de 1967, Robert Smithson sale de su casa para iniciar su *tour*. Antes de coger un autobús hacia Passaic, compra una novela de bolsillo de Brian W. Aldiss titulada *Earthworks*. Mientras hojea el libro ve por la ventanilla que el autobús ha pasado por delante de un primer monumento. Decide bajar y entrar a pie en la ciudad. Aquel primer monumento era un puente. Smithson intenta hacerle una foto. Pero hay una luz extraña, parece como si estuviese fotografiando una fotografía. A partir de ese momento la realidad empieza a entremezclarse con su representación.

ation of the earth has been completed, giving rise to a work, the work is subjected to a series of extensions in all directions. Smithson continues to rework the photographic and video materials, the descriptions, always postponing a completed sense, eluding any type of definition. Smithson's works are never concluded, they remain eternally open-ended, reaching for infinity. Before the odyssey along the Passaic River Smithson had experimented with the forms of Abstract Expressionism and Minimalist sculpture. In 1966 and 1967 he began to develop the "earthworks" for which he will be remembered in the history of art. The *Tour* took place in a moment of passage and would continue to be present in all the subsequent works. For Smithson the trips are an instinctive need for research and experience of the reality of the space around him. Journeys with the mind in hypothetical lost continents, journeys inside maps he folds, cuts and superimposes in infinite three-dimensional compositions, and journeys made with Nancy Holt and other artists to the great American deserts, to urban dumps, to abandoned quarries, to territories transformed by industry. "Toward 1965, somewhat by chance, Smithson began a series of more methodical explorations of New Jersey. [...] The preliminary phase," Nancy Holt recalls, "consisted in in-depth explorations of abandoned places overgrown by weeds, ruined houses where the staircases wound through a sort of American jungle [...] opening a path through the underbrush, groping one's way across the cracks of abandoned quarries, exploring landscapes destroyed by the actions

ROBERT SMITHSON y
CARL ANDRE en Pine
Barrens, Nueva Jersey,
1968.

ROBERT SMITHSON and
CARL ANDRE at the Pine
Barrens, New Jersey,
1968.



"El 'estudio de la elección de emplazamientos' en términos artísticos está tan sólo empezando. La investigación de un emplazamiento específico es un problema relacionado con la extracción de conceptos a partir de unos datos sensoriales existentes, a través de la percepción directa. La percepción es anterior a la concepción, cuando va dirigida a la elección o la definición de un emplazamiento. No *imponemos* un emplazamiento, sino que lo *exponemos*, sea interior o exterior. Los interiores pueden ser tratados como exteriores, y a la inversa. Las zonas de emplazamientos desconocidas pueden ser mejor exploradas por los artistas."

ROBERT SMITHSON, "Towards the development of an air terminal site", en: *Artforum*, junio de 1967. Vuelto a publicar en: FLAM, JACK (ed.), *The Collected Writings*, op. cit., pág. 60.

"'Site Selection Study' in terms of art is just beginning. The investigation of a specific site is a matter of extracting concepts out of existing sense-data through direct perceptions. Perception is prior to conception, when it comes to site selection or definition. One does not *impose*, but rather *exposes* the site — be it interior or exterior. Interiors may be treated as exteriors or vice versa. The unknown areas of sites can best be explored by artists."

ROBERT SMITHSON, "Towards the Development of an Air Terminal Site", in *Artforum*, June 1967, republished in FLAM, JACK (ed.), *The Collected Writings*, op. cit., p. 60.

Smithson baja hasta el río y encuentra una obra en construcción sin vigilancia. Escucha el rumor de un gran conducto que empapa la arena con el agua del río. Luego ve un cráter artificial lleno de un agua límpida y pálida, con unos grandes tubos que salen del mismo y se meten en el agua. Prosigue con una constante sensación de disgregación. El territorio se le presenta en estado primitivo, como un "panorama cero", al tiempo que huye hacia un futuro de autodestrucción. Cuando sale de la construcción se encuentra con otro territorio, un aparcamiento donde se venden coches de segunda mano y que divide la ciudad en dos partes: un espejo en el que uno no sabe a qué lado se encuentra. La realidad de la ciudad empieza a perderse hasta el infinito en su doble reflejo, en dos representaciones distintas de ella misma.

En la Dwan Gallery no había ninguna obra, al menos en el sentido de un objeto construido y mostrado por el artista. Y tampoco hay ninguna obra en el punto indicado en el prospecto: el mapa no señala la acción del recorrido y, por tanto, quien vaya al lugar no encontrará un paisaje transformado por el artista, sino el paisaje tal como es, en su estado natural. Así pues, ¿la obra consiste en el hecho de haber realizado dicho recorrido? ¿O consiste más bien en el hecho de haber invitado a otras personas a recorrer el Passaic River? ¿La obra está en las fotografías exhibidas o en las fotografías que dispararán los visitantes? La respuesta es que la obra es todas estas cosas a un mismo tiempo. Hay una serie de elementos (el lugar, el recorrido, la invitación, el artículo, las fotografías, el mapa, los escritos an-

of man. The excursion had become the focal point of Smithson's thought: they led him to gradually abandon the almost minimalist sculptures [...] and they showed him the way that was to allow his art to free itself of the social and material obligations imposed by museums and galleries."¹²

For Smithson urban exploration is the pursuit of a medium, a means to glean aesthetic and philosophical categories with which to work from the territory. One of Smithson's most extraordinary abilities lies in that constant mingling in his explorations of physical descriptions and aesthetic interpretations: the discourse crosses different planes simultaneously, loses its way on unfamiliar paths, delves into the material surrounding it, transforming the stratifications of the territory into those of the mind, as indicated in another article entitled "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", in which he defines his relationship with time: "Many people would simply like to forget time, because it contains a 'principle of death' (as all artists know). Floating on this *temporal shoreline* we find the remains of the history of art, but the 'present' can no longer defend the cultures of Europe, nor the primitive or archaic civilizations; we must instead explore the pre- and post-historic spirit; we need to go where distant futures meet distant pasts." The deeper sense of the outing in Passaic is the pursuit of a "land that time forgot," in which present, past and future do not dwell, but instead different, suspended timeframes, outside of history, between science fiction and the dawn of man, fragments of time positioned in the "actuality" of suburbia. Unlike Long, who calls him an "urban cow-

See the Monuments of Passaic, Nueva Jersey

"¿Qué puedes encontrar en Passaic que no puedas encontrar en París, Londres o Roma? Búscalo tú mismo. Descubre (si te atreves) el maravilloso Passaic River y los eternos monumentos que hay en sus encantados bancales. Vete en un confortable coche de alquiler hasta esas tierras perdidas por el tiempo. Están a pocos minutos de Nueva York. Robert Smithson os guiará a través de este conjunto de lugares fabulosos. Y no olvidéis vuestra cámara fotográfica. Cada viaje va acompañado de mapas especiales. Para más información, visitad la Dwan Gallery, 29 West 57th Street. Nueva York."

See the Monuments of Passaic, New Jersey

"What can you find in Passaic that you can not find in Paris, London or Rome? Find out for yourself. Discover (if you dare) the breathtaking Passaic River and the eternal monuments on its enchanted banks. Ride in Rent-a-Car comfort to the land that time forgot. Only minutes from N.Y.C. Robert Smithson will guide you through this fabled series of sites. And don't forget your camera. Special maps come with each tour. For more information visit Dwan Gallery, 29 West 57th Street. New York."

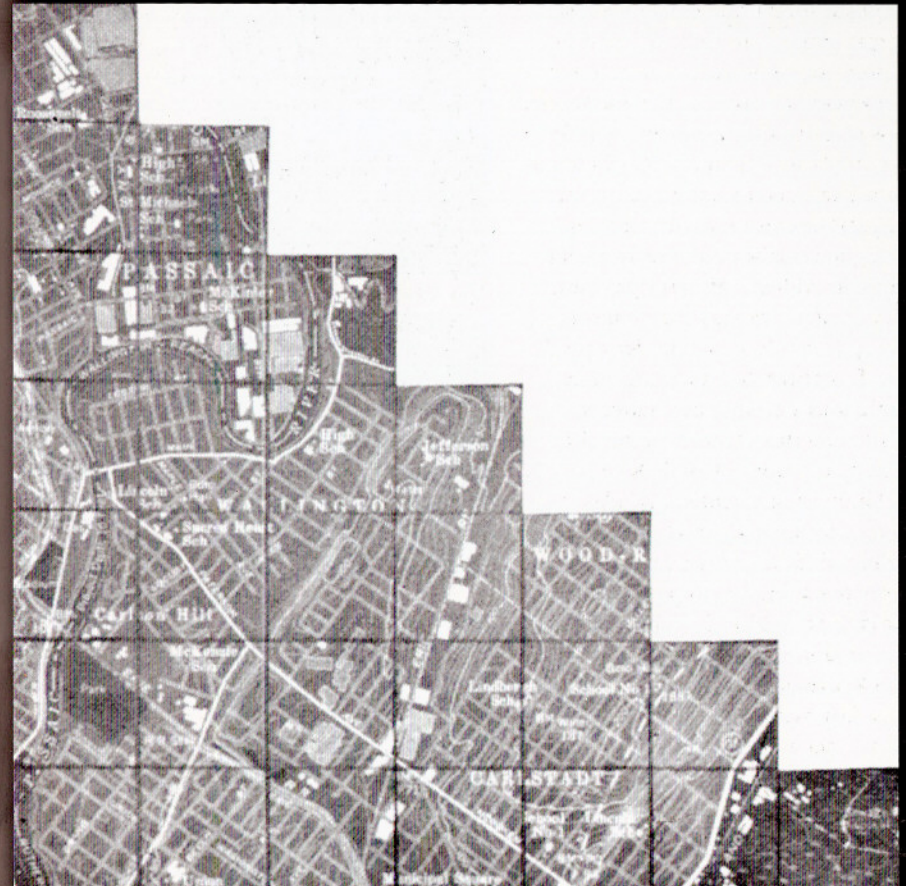
teriores y posteriores) que constituyen su sentido y que son, como suele ocurrir en todas las obras de Smithson, la obra misma. Incluso en el caso de sus grandes *earthworks*, cuando los trabajos de transformación de la tierra han quedado ultimados, dando lugar a una obra, ésta queda sometida a una serie de prolongaciones en todas direcciones. Smithson sigue reelaborando los materiales fotográficos, los vídeos, las descripciones, transmitiendo siempre las sensaciones experimentadas y huyendo de cualquier tipo de definición. Las obras de Smithson nunca están terminadas sino que permanecen eternamente abiertas, tienden al infinito. Antes de su odisea por el Passaic River, Smithson había experimentado con las formas del expresionismo abstracto y de la escultura minimal. Entre 1966 y 1967 empieza a elaborar aquellas *earthworks* por las cuales será recordado en la historia del arte. El *tour* tiene lugar en una etapa de transición y seguirá estando presente en todas sus obras posteriores. Los viajes representan para Smithson una necesidad instintiva de búsqueda y de experimentación con la realidad del espacio que lo rodea: viajes mentales a hipotéticos continentes desaparecidos; viajes por mapas que Smithson dobla, recorta y superpone formando infinitas composiciones tridimensionales; viajes realizados con Nancy Holt y otros artistas por los grandes desiertos americanos; por los despojos urbanos; por las canteras abandonadas; por los territorios transtornados por la industria. "Hacia 1965, y en cierto modo por azar, Smithson inicia una serie de exploraciones más metódicas de Nueva Jersey [...]. La fase preliminar -explica Nancy Holt- consistía en unas exploraciones

A TOUR OF THE MONUMENTS OF PASSAIC, NUEVA JERSEY (1967)

ROBERT SMITHSON, "The Monuments of Passaic", en *Artforum*, diciembre de 1967, vuelto a publicar bajo el título "A Tour of the Monuments of Passaic", en NANCY HOLT (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, Nueva York, 1979, y en JACK FLAM (ed.), *Robert Smithson, The Collected Writings*, University of California Press, 1996. Ver también: MAGGIE GILCHRIST y MARIE-SOPHIE BOULAN, *Robert Smithson, Le paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994; JEAN-PIERRE CRIQUI, "Ruines à l'envers: introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson", en *Cahier d'Art. Musée National d'Art Moderne*, 43, París, 1993.

A TOUR OF THE MONUMENTS OF PASSAIC, NEW JERSEY (1967)

ROBERT SMITHSON, "The Monuments of Passaic", in *Artforum*, December 1967, reprinted with the title "A Tour of the Monuments of Passaic", in *The Writings of Robert Smithson*, ed. NANCY HOLT, New York University Press, 1979, and Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. JACK FLAM, University of California Press, 1996. See also MAGGIE GILCHRIST & MARIE-SOPHIE BOULAN, *Robert Smithson, Le Paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994; JEAN PIERRE CRIQUI, "Ruines à l'envers: introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson", in *Cahiers d'Art, Musée National d'Art Moderne*, 43, Paris, 1993.



ROBERT SMITHSON, *Negative Map Showing Region of Monuments along the Passaic River*, 1967.

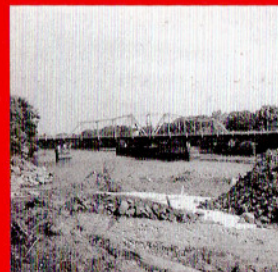
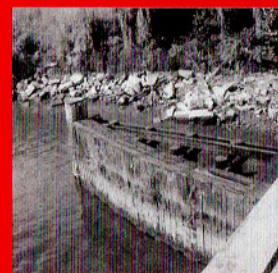
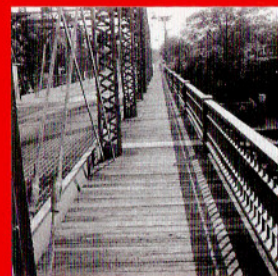
ROBERT SMITHSON, *Negative Map Showing Region of Monuments along The Passaic River*, 1967.

en profundidad de los lugares abandonados, invadidos por hierbajos y por casas en ruinas cuyas escaleras se enroscaban en medio de una especie de jungla americana [...], abriéndose paso a través del bosque bajo, atravesando a tientas las grietas de las cante- ras abandonadas, sondeando los paisajes des- truidos por la acción del hombre. Estas in- cursiones se convirtieron en el punto focal del pensamiento de Smithson: lo llevaron a abandonar progresivamente las esculturas casi minimalistas [...] y le señalaron el cami- no que iba a permitir que su arte se liberase de las obligaciones sociales y de los materia- les impuestos por los museos y las galerías".¹² Para Smithson, la exploración urbana era la búsqueda de un *medium*, de un medio para extraer del territorio unas categorías estéti- cas y filosóficas con las cuales poder con- frontarse. Una de las capacidades más extra- ordinarias desarrolladas por Smithson es la de confundir constantemente en sus explo- raciones las descripciones físicas y las inter- pretaciones estéticas: su discurso se sitúa a un mismo tiempo en distintos planos, se pierde por caminos jamás recorridos, pro- fundiza en los materiales que lo rodean transformando las estratificaciones del terri- torio en las de la mente, tal actitud queda definida en el título de otro artículo, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", donde explica su relación con el tiempo: "Mucha gente quisiera olvidar simplemente el tiempo, puesto que contiene un 'princi- pio de muerte' (todos los artistas lo saben). Los restos de la historia del arte pueden en- contrarse fluctuando en este *remoja-enjuaga temporal*. Sin embargo, el 'presente' no puede seguir defendiendo las culturas euro-

boy", and unlike Fulton, who admits he doesn't know how to walk in urban space, Smithson delves into the refuse of the world's suburbia in pursuit of a new nature, a territory free of representation, spaces and times in continuous transformation. The urban periphery is the metaphor for the periphery of the mind, the rejects of thought and culture. It is in these places, rather than the false archaic nature of the deserts, that it is possible to formulate new questions and hypothesize new answers. Smithson doesn't avoid the contradictions of the contempor- ary city, he walks straight into their midst, in an existential condition halfway between the Paleolithic hunter and the archaeologist of abandoned futures.

The entropic landscape

In *Entropy and the New Monuments*, written one year before the trip to Passaic, Smithson stated that certain minimal ob- jects celebrate what Flavin called an "inact- ive history" and what physicists call "en- tropy" or "energy dispersion", the measure of energy utilized when one state is transfor- med into another. They were objects that confirmed the phrase of Vladimir Nabokov, for whom "the future is simply inverted ob- solescence." According to Smithson, "the new monuments, rather than reminding us of the past, seem to want to make us forget the future." In the empty spaces, forgotten by their very inhabitants, he recognizes the most natural *territory of forgetting*, a landsca- pe that has taken on the character of a new entropic nature. In the *Tour* the description of the territory doesn't lead to ecological- environmental considerations regarding the



ROBERT SMITHSON, *A TOUR OF THE MONUMENTS OF PASSAIC*, NUEVA JERSEY (1967).

"Cuando pasé por el puente, fue como si estuvie- se andando por encima de una enorme fotografía hecha de madera y acero, y como si por debajo del río pasara una enorme película que no mostrase más que una imagen blanca constante. [...]"

A lo largo del Passaic River, los banales no eran tanto monumentos como estribos de hormigón que soportaban los bordes de una nueva autopis- ta en proceso de construcción. Algunas partes de la River Drive estaban destruidas, y otras partes in- tactas. Resultaba difícil distinguir la nueva autopis- ta de la vieja carretera. Ambas se confundían en un caos unitario. Al ser sábado había muchas máqui- nas paradas, y ello hacía que parecieran criaturas prehistóricas atrapadas en el barro, o mejor, dino- saurios mecánicos ya extinguidos con la piel arran- cada. En el límite de esta Era de la Máquina prehis- tórica había algunas casas suburbanas anteriores y posteriores a la II Guerra Mundial. [...]

ROBERT SMITHSON, *A TOUR OF THE MONUMENTS OF PASSAIC*, NEW JERSEY (1967).

"When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank. [...]"

Along the Passaic River banks were many minor monuments such as concrete abutments that sup- ported the shoulders of a new highway in the pro- cess of being built. River Drive was in part bull- dozed and in part intact. It was hard to tell the new highway from the old road; they were both con- founded into a unitary chaos. Since it was Saturday, many machines were not working, and this caused them to resemble prehistoric creatures trapped in the mud, or, better, extinct machines —mechanical dinosaurs stripped of their skin. On the edge of this prehistoric Machine Age were pre- and post-World War II suburban houses. [...]

peas ni las civilizaciones primitivas o arcaicas. Por el contrario, hay que explorar el espíritu pre-histórico y post-histórico. Hay que ir hasta aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos". El sentido último del tour de Smithson por Passaic es la búsqueda de "una tierra que ha olvidado el tiempo", donde no habitan el presente, el pasado y el futuro, sino distintas temporalidades suspendidas, exteriores a la Historia, situadas entre la ciencia-ficción y los albores de la humanidad; unos fragmentos de tiempo que se depositan en la realidad suburbana. Al contrario de Long, quien define a Smithson como un *urban cowboy*, y de Fulton, quien confiesa que es incapaz de andar por el espacio urbano, Smithson se lanza hacia los despojos de los suburbios del mundo en busca de una nueva naturaleza, de un territorio desprovisto de representación, de unos espacios y unos tiempos en transformación constante. La periferia urbana es una metáfora de la periferia de la mente, de los despojos del pensamiento y de la cultura. En estos lugares, y no en la falsa naturaleza arcaica de los desiertos, sí es posible formular nuevas preguntas y tantear nuevas respuestas. Smithson no huye de las contradicciones de la ciudad contemporánea, sino que se introduce a pie en ellas, con una condición existencial a medio camino entre la del cazador paleolítico y la del arqueólogo de futuros abandonados.

El paisaje entrópico

En *Entropy and the New Monuments*, escrito un año antes de su viaje a Passaic, Smithson sostenía que algunos objetos minimales ce-

destruction of the river or the industrial wastes that make the water putrid, there is a delicate balance between renunciation and accusation, between renunciation and contemplation. The judgement is exclusively aesthetic, not ethical, never ecstatic. There is no enjoyment, no satisfaction, no emotional involvement in walking through the nature of suburbia. The discourse starts with an acceptance of reality as it presents itself, and continues on a plane of general reflection in which Passaic becomes the emblem of the periphery of the occidental world, the place of scrap, of the production of a new landscape made of refuse and disruption. The monuments are not *admonishments*, but natural elements that are an integral part of this new landscape, presences that live immersed in an entropic territory: they create it, transform it and destroy it, they are monuments self-generated by the landscape, wounds man has imposed on nature, and which nature has absorbed, transforming their meaning, accepting them in a new nature and a new aesthetic. The new landscape that appears in suburbia calls, according to Smithson, for a new discipline capable of grasping the significance of the transformation and mutation from the natural to the artificial and vice versa: "We live in defined structures, we are surrounded by reference systems—but nature dismantles them, taking them back to an earlier state of non-integrity. Artists today are starting to notice the strongly evanescent character of this progressive disintegration of structures. Claude Lévi-Strauss has proposed the founding of a new discipline of 'entropology'. Artists and art critics should orient their ef-

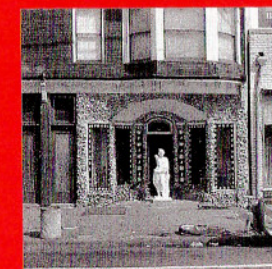
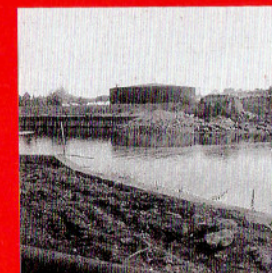
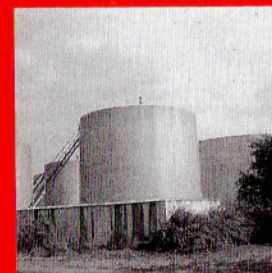


Mientras andaba hacia el norte de lo que quedaba de la River Drive, vi un monumento en medio del río. Era una grúa de bombeo con un largo tubo atado a ella. El tubo estaba soportado en parte por una serie de pontones, mientras que el resto se extendía a lo largo de unos tres edificios por el bancal del río, hasta que desaparecía bajo tierra [...]. Había una fuente monumental que sugería la imagen de seis tubos de escape horizontales, los cuales parecían estar alimentando el río con un humo líquido. El gran tubo estaba conectado de un modo un tanto enigmático con la infernal fuente. Era como si el tubo estuviese sodomizando secretamente a algún orificio tecnológico oculto, provocando con ello que un monstruoso órgano sexual (la fuente) tuviese un orgasmo. Un psicoanalista habría dicho que este paisaje despertaba 'tendencias homosexuales', aunque yo no llegaría a esta estúpida conclusión antropomórfica. Yo me limitaría a decir: 'Estaba allí' [...]. Quizás haya descendido a un nivel inferior de futurismo. ¿He dejado atrás el futuro real con el fin de avanzar hacia un futuro falso? Efectivamente, lo he hecho. En este punto de mi odisea suburbana, la realidad se encontraba detrás de mí. [...]

As I walked north along what was left of River Drive, I saw a monument in the middle of the river—it was a pumping derrick with a long pipe attached to it. The pipe was supported in part by a set of pontoons, while the rest of it extended about three blocks along the river bank till it disappeared into the earth. [...] a monumental fountain that suggested six horizontal smokestacks that seemed to be flooding the river with liquid smoke. The great pipe was in some enigmatic way connected with the infernal fountain. It was as though the pipe was secretly sodomizing some hidden technological orifice, and causing a monstrous sexual organ (the fountain) to have an orgasm. A psychoanalyst might say that the landscape displayed 'homosexual tendencies', but I will not draw such a crass anthropomorphic conclusion. I will merely say, 'It was there.' [...] Perhaps I had slipped into a lower stage of futurity—did I leave the real future behind in order to advance into a false future? Yes, I did. Reality was behind me at that point in my suburban Odyssey. [...]

lebraban lo que Flavin había llamado "historia inactiva", y que los físicos denominaban "entropía" o "dispersión energética", es decir, la medida de una energía que queda disipada cuando un estado se transforma en otro. Estos objetos confirmaban la frase de Vladimir Nabokov según la cual "el futuro no es más que lo inverso de lo obsoleto". Para Smithson, "los nuevos monumentos, en vez de hacer surgir en nosotros el recuerdo del pasado, parecen querer hacernos olvidar el futuro". En los espacios vacíos y olvidados por los propios habitantes, reconoce un *territorio del olvido* de lo más natural, un paisaje que asume los caracteres de una nueva naturaleza entrópica. En su *tour*, la descripción del territorio no le lleva a consideraciones de orden ecológico-ambiental acerca de la destrucción del río o los residuos industriales que hacen que su agua se vuelva putrefacta, sino que se mantiene un sutil equilibrio entre la renuncia a la denuncia y la renuncia a la contemplación. Los juicios son de orden exclusivamente estético, no son éticos y, en ningún caso, estáticos. El hecho de atravesar la naturaleza de los suburbios no implica ningún goce, ninguna complacencia y ninguna participación emotiva. Su discurso parte de una aceptación de la realidad tal como ésta se presenta, y prosigue en un nivel de reflexión general en el que Passaic se convierte en un emblema de la periferia del mundo occidental, el lugar de los desechos y de la producción de un paisaje nuevo hecho de rechazos y de trastornos. Los monumentos no son *amonestaciones*, sino elementos naturales que forman parte integrante de este nuevo paisaje, presencias que viven inmer-

forts in this direction." ¹³ James Lingwood goes back to this statement by Smithson and explains: "According to Lévi-Strauss, the more complex the organization of a society, the greater the quantity of entropy produced. The more elaborate a given structure, the more it will be marked by disintegration. Thus primitive or 'cold' societies (whose functioning, according to Lévi-Strauss, is something like that of a pendulum mechanism) produce very little entropy; while 'warm' societies (which are more like internal combustion engines) generate an enormous quantity. The United States, the most highly developed of the warm machines, therefore generate the greater part of the disorder. Immersed in his landscapes in full disintegration, Smithson becomes the artist-entropologist of his era." ¹⁴ 1967 is the year of walking: in England and the United States we find *A Line Made by Walking* and *A Tour of the Monuments of Passaic*, two journeys which in different ways were to have a strong influence on the following generation. One year after the publication of the story of Tony Smith, that ineffable experience, extraneous to the field of art, was practiced, represented and theorized by artists who saw it as the archetype of primitive art as well as the expressive possibilities of the contemporary city. The journeys of Long moved through uncontaminated nature, where time stood still in an archaic state. To use the terminology of Lévi-Strauss, Long crosses the "cold territories", reliving a Neolithic spatial situation in pursuit of the origins of art, tracing back from the erection of the menhirs to the first traces of the path. Smithson, instead, sets off to explore the



Si el futuro es 'anticuado' y está 'pasado de moda', entonces es que he estado en el futuro. He estado en un planeta que tiene un mapa de Passaic dibujado en su superficie, y además un mapa más bien imperfecto, un mapa sideral en el cual las dimensiones de las calles están señaladas con 'líneas', y las dimensiones de los edificios con 'manzanas' y 'bloques'. En cualquier momento mis pies podían haber caído a través del suelo de cartulina. Estoy convencido de que el futuro se encuentra perdido en algún lugar deprimente del pasado no-histórico. Está en el periódico de ayer, en los *aburridos* anuncios de las películas de ciencia-ficción, en el falso espejo de nuestros sueños rechazados. El tiempo convierte las metáforas en cosas y las amontona en habitaciones frías, o bien las coloca en las pistas de juego celestiales de los suburbios [...]. Este panorama cero parecía contener *ruinas invertidas*, es decir, todas las construcciones nuevas que eventualmente podían construirse. Son lo opuesto de las 'ruinas románticas', puesto que los edificios no caen en ruinas cuando se han construido, sino que más bien se erigen en ruinas antes de ser construidos. [...]

If the future is 'out of date' and 'old fashioned', then I had been in the future. I had been on a planet that had a map of Passaic drawn over it, and a rather imperfect map at that. A sidereal map marked up with 'lines' the size of streets, and 'squares' and 'blocks' the size of buildings. At any moment my feet were apt to fall through the cardboard ground. I am convinced that the future is lost somewhere in the dumps of the non-historical past; it is in yesterday's newspapers, in the *jejune* advertisements of science-fiction movies, in the false mirror of our rejected dreams. Time turns metaphors into *things*, and stacks them up in cold rooms, or places them in the celestial playgrounds of the suburbs. [...] That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is — all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built. [...]

sas en un territorio entrópico: ellos lo crean, ellos lo transforman y ellos lo desahacen. Son monumentos autogenerados por el paisaje, heridas infligidas por el hombre a la naturaleza y que han sido reabsorbidas por ésta transformando su sentido, aceptándolas en una nueva naturaleza y en una nueva estética. Para Smithson, el nuevo paisaje que se pone de manifiesto en los suburbios necesita una nueva disciplina capaz de recoger el significado de la transformación y de la mutación de lo natural a lo artificial, y viceversa: "Habitamos unas estructuras definidas, estamos rodeados por unos sistemas de referencia. Sin embargo, la naturaleza los desmonta, los conduce a un estado anterior de no-integridad. Actualmente, los artistas empiezan a darse cuenta del carácter fuertemente evanescente de la desintegración progresiva de aquellas estructuras. Claude Lévi-Strauss ha propuesto la construcción de una disciplina nueva: la 'entropología'. El artista y la crítica de arte tienen que dirigir sus esfuerzos en este mismo sentido".¹³ James Lingwood retoma este párrafo de Smithson y explica: "Según Lévi-Strauss, cuanto más compleja es la organización de una sociedad, mayor es la cantidad de entropía que produce. Cuanto más elaborada es una estructura determinada, mayor será su predisposición a la desintegración. Así, las sociedades primitivas o 'frías' (cuyo funcionamiento, según Lévi-Strauss, se parece al de un mecanismo pendular) producen muy poca entropía, mientras que las sociedades 'calientes' (que Lévi-Strauss asimila a un motor de explosión) generan una cantidad enorme de entropía. Así pues, Estados Unidos, la máquina caliente más desarrollada, están en el

"warm territories", the industrial landscapes, territories disrupted by nature or by man, abandoned zones condemned to the oblivion of the entropic landscape. A territory in which one perceives the transient character of matter, time and space, in which nature rediscovers a new "wilderness", a wild, hybrid, ambiguous state, anthropically altered and then escaping man's control to be reabsorbed again by nature.

¹ PHYLLIS TUCHMAN, "Entretien avec Carl Andre", in *Art Minimal II*, CAPC, Bordeaux, 1987.

² CLAUDE GINTZ, "Richard Long, la vision, le paysage, le temps", in *Art Press*, 104, June 1986.

³ ROSALIND KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1985.

⁴ GILLES A. TIBERGHIEN, "Sculptures Inorganiques", in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, Paris, 1992.

⁵ RUDY H. FUCHS, *Richard Long*, Thames & Hudson, London/Solomon Guggenheim Foundation, New York, 1986.

⁶ GUY TOSATTO, *Richard Long: Sur la route*, Musée départemental de Rochechouart, Rochechouart, 1990.

⁷ HAMISH FULTON, "Old Muddy", in ANNE SEYMOUR, *Richard Long: Walking in Circles*, New York, 1991.

⁸ KENNETH WHITE, "L'Art de la terre", in *Ligia*, 11-12, Paris, 1992.

⁹ CLAUDE GINTZ, "Richard Long, la vision, le paysage, le temps", in *Art Press*, 104, June 1986.

¹⁰ R. SMITHSON, "Letter to the Editor", in *Artforum*, October 1967. Reprinted in NANCY HOLT (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979, and in JACK FLAM (ed.), *Robert Smithson, The Collected Writings*, University of California Press, 1996.

¹¹ ROBERT SMITHSON, "Aerial Art", in *The Collected Writings*, op. cit.

¹² KAY LARSON, "Les Excursions géologiques de Robert Smithson", in MAGGIE GILCHRIST & MARIE-SOPHIE BOULAN, *Robert Smithson, Le Paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994.

¹³ ROBERT SMITHSON, "Art Through the Camera's Eye" (1971), in *The Collected Writings*, op. cit.

¹⁴ JAMES LINGWOOD, "L'entropologue", in *Le Paysage entropique*, op. cit.



Esta antiromántica *mise-en-scène* sugiere una idea desacreditada del tiempo, así como muchas otras cosas 'anticuadas'. Sin embargo, los suburbios existen sin un pasado racional, y sin los 'grandes acontecimientos' de la Historia. Tal vez haya unas pocas estatuas, una leyenda y un par de curiosidades, pero no un pasado que se va convirtiendo en futuro: una utopía sin su fundamento. Passaic parece lleno de 'agujeros' en comparación con Nueva York, que parece sólido y bien empaquetado, y en cierto sentido estos agujeros son las ausencias monumentales que definen, sin escogerlas, las huellas-recuerdos de un conjunto de futuros abandonados. Estos futuros pueden encontrarse en las películas utópicas de serie B, y son imitados por los suburbanitas. [...]

This anti-romantic *mise-en-scène* suggests the discredited idea of time and many other 'out-of-date' things. But the suburbs exist without a rational past and without the 'big events' of history. Oh, maybe there are a few statues, a legend, and a couple of curios, but no past, just what passes for a future. A Utopia minus a bottom. [...] Passaic seems full of 'holes' compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures. Such futures are found in grade B Utopian films, and then imitated by the suburbanite. [...]

origen de la mayor parte del desorden. Inmerso en sus paisajes en plena desintegración, Smithson se convierte en el artista-entropólogo de su tiempo".¹⁴

1967 es un año de andanzas: en Inglaterra y en Estados Unidos se realizan respectivamente *A Line Made by Walking* y *A Tour of the Monuments of Passaic*, dos recorridos que, por vías distintas, ejercerán una enorme influencia sobre la generación siguiente. Un año después de la publicación del relato de Tony Smith, se ha practicado aquella experiencia inefable y extraña al campo del arte, se ha representado y teorizado por algunos artistas que han visto en el arte primitivo un arquetipo, o que han sabido ver las posibilidades expresivas de la ciudad contemporánea. Los recorridos de Long penetran en una naturaleza incontaminada, en la cual el tiempo se ha detenido en un estado arcaico. Expresado con las palabras de Lévi-Strauss, Long atraviesa los "territorios fríos", revive una espacialidad neolítica en busca de los orígenes del arte, y la recorre en sentido inverso, desde la erección del menhir hasta las primeras huellas del recorrido. Por el contrario, Smithson emprende la exploración de los "territorios calientes", los paisajes industriales, los territorios alterados por la naturaleza o por el hombre, las zonas abandonadas condenadas al olvido de los paisajes entrópicos, unos territorios en los que se percibe el carácter transitorio de la materia, del tiempo y del espacio, y donde la naturaleza recupera una nueva *wilderness*, un estado salvaje híbrido, ambiguo y antropizado, que escapa al control humano para poder ser reabsorbido por la naturaleza.

¹ PHYLLIS TUCHMAN, "Entretien avec Carl Andre", en *Art Minimal II*, CAPC, Burdeos, 1987.

² CLAUDE GINTZ, "Richard Long, la vision, le paysage, le temps", en *Art Press*, 104, junio de 1986.

³ ROSALIND KRAUSS, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1985; (versión castellana: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996).

⁴ GILLES A. TIBERGHEN, "Sculptures Inorganiques", en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, 1992.

⁵ RUDY H. FUCHS, *Richard Long*, Thames & Hudson, Londres/Solomon Guggenheim Foundation, Nueva York, 1986.

⁶ GUY TOSATTO, *Richard Long: Sur la Route*, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart, 1990.

⁷ HAMISH FULTON, "Old Muddy", en ANNE SEYMOUR, *Richard Long: Walking in Circles*, Nueva York, 1991.

⁸ KENNETH WITHE, "L'art de la terre", en *Ligeia*, 11-12, París, 1992.

⁹ CLAUDE GINTZ, "Richard Long, la vision, le paysage, le temps", en *Art Press*, 104, 1986.

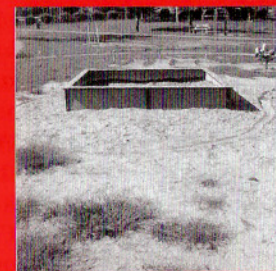
¹⁰ ROBERT SMITHSON, "Letter to the Editor", en *Artforum*, octubre de 1967. Vuelto a publicar en NANCY HOLT (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, Nueva York, 1979, y en JACK FLAM (ed.), *Robert Smithson, The Collected Writings*, University of California Press, 1996.

¹¹ ROBERT SMITHSON, "Aerial art", en *The Collected Writings*, op. cit.

¹² KAY LARSON, "Les Excursions géologiques de Robert Smithson", en MAGGIE GILCHRIST y MARIE-SOPHIE BOULAN, *Robert Smithson, Le paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994.

¹³ ROBERT SMITHSON, "Art Through The Camera's Eye", 1971, en *The Collected Writings*, op. cit.

¹⁴ JAMES LINGWOOD, "L'entropologue", en *Le Paysage Entropique*, op. cit.



"El último monumento era una caja de arena o la maqueta de un desierto [...]. Sugiera una disolución tenebrosa de continentes enteros, el desecado de unos océanos que dejaban de estar allí, y todos los verdes bosques y las altas montañas que habían existido se convertían en millones de granos de arena, en un vasto depósito de huesos y de piedras convertidos en polvo. Cada grano de arena era una metáfora muerta [...], una tumba abierta, una tumba en cuyo interior jugaban los niños alegremente. Ahora me gustaría demostrar la irreversibilidad de la eternidad mediante un *aburrido* experimento de demostración de la entropía. Cerrad los ojos e imaginad la caja de arena dividida en dos partes, con arena negra en una parte y arena blanca en la otra. Cogemos un niño y lo hacemos correr cientos de veces por la caja en el sentido de las agujas del reloj, hasta que la arena se mezcla y se vuelve gris. Luego lo hacemos correr en sentido contrario. El resultado no será la restitución de la división original, sino un grado mayor del gris, así como un incremento de la entropía. Por supuesto, si filmásemos este experimento podríamos demostrar la reversibilidad de la eternidad pasando la película al revés, pero tarde o temprano la propia película se desintegraría o se echaría a perder, entrando en un estado de irreversibilidad".

"The last monument was a sand box or a model desert. [...] It suggested the sullen dissolution of entire continents, the drying up of oceans, no longer were there green forests and high mountains, all that existed were millions of grains of sand, a vast deposit of bones and stones pulverized into dust. Every grain of sand was a dead metaphor [...] an open grave —a grave that children cheerfully play in. [...] I should now like to prove the irreversibility of eternity by using a *feijune* experiment for proving entropy. Picture in your mind's eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise; but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy. Of course, if we filmed such an experiment we would prove the reversibility of eternity by showing the film backwards, but then sooner or later the film itself would crumble or get lost and enter the state of irreversibility."

Transurbancia Transurbance

Descalzos por el caos

Durante los mismos años en que Robert Smithson vagaba por los espacios vacíos de las periferias americanas, los arquitectos intentaban comprender todo aquello que crecía espontáneamente en el territorio bajo sus incrédulas miradas. Tras dejar a un lado los análisis de los centros históricos, de las relaciones morfológicas y de los trazados urbanos, los arquitectos se dieron cuenta de que a su alrededor estaba sucediendo algo que se habían negado a ver, y que no encajaba con sus categorías interpretativas. No lograban explicarse cómo podía ser que una especie de cáncer hubiese atacado la ciudad y la estuviese destruyendo. En torno a la ciudad había surgido algo que no era una ciudad, y que no dudaban en definir como “no ciudad” o “caos urbano”, un de-

Barefoot in the chaos

During the same years in which Robert Smithson was exploring the empty spaces of the American peripheries, architects were trying to comprehend what was spontaneously growing in the territory before their incredulous eyes. Looking up from their analyses of historical centers, typomorphological relations and urban tracings, architects realized that something was happening around them that they had refused to notice, and that eluded all their categories of interpretation. They couldn't understand how a sort of *cancer* had gotten hold of the city and was destroying it. Around the city something had been born that wasn't city, and which they didn't hesitate to define as “non-city” or “urban chaos”, a general disorder inside which it was impossible to com-

sorden general en cuyo interior resultaba imposible comprender algo más que no fuesen unos fragmentos de orden juxtapuestos casualmente en el territorio. Algunos de estos fragmentos habían sido contruidos por ellos mismos, por los arquitectos. Otros eran producto de la especulación. Otros eran, por el contrario, el resultado de unas intervenciones realizadas a escala regional, nacional o multinacional. El punto de vista desde el cual se contemplaba esta especie de ciudad caótica se situaba en el interior de la ciudad histórica. Desde esta posición, los arquitectos se enfrentaban a esta cosa como lo hace el médico frente al paciente: era necesario *curar el cáncer*, reinstaurar el orden. Todo esto era inaceptable, era necesario intervenir, recualificar, otorgar *calidad*. Entonces se dieron cuenta de que, siempre en los alrededores, en la “periferia”, existían unos grandes vacíos que habían dejado de utilizarse, y que podían prestarse a las grandes operaciones de cirugía territorial. Debido a la amplitud de su escala se les denominaba *vacíos urbanos*. El proyecto tenía que ocuparse de estas áreas e introducir en el caos de la periferia nuevas porciones de orden: conectar y coser de nuevo los fragmentos existentes, *saturar y suturar* los vacíos mediante nuevas formas de orden, tomadas en muchos casos de la *calidad* de la ciudad histórica. Todavía hoy, muchos arquitectos están interviniendo en el cáncer de la periferia con estas intenciones y mediante estos procedimientos.

Al extinguirse todas estas certidumbres positivistas, el debate sobre la ciudad contemporánea puso sobre la mesa otras categorías interpretativas. Se intentó comprender qué

prehend anything except certain fragments of order randomly juxtaposed in the territory. Some of these fragments had been built by the architects themselves, others by speculators, while others still were the result of intervention originating on a regional, national or even multinational scale. The vantage point of those who observed this type of chaotic city was located inside the historical city. From this position, the architects approached the *thing* the way a doctor approaches a patient: it was necessary to *cure the cancer*, to restore order, what was happening was unacceptable, it was necessary to intervene, re-qualify, to impose *quality*. At this point it was also noticed that—once again there beside the historical city, in the “periphery”—there were large empty spaces that were not being utilized, that could lend themselves to large-scale operations of territorial surgery. Given their large scale, they were called *urban voids*.

Design would have to work on these areas and bring new portions of order into the chaos of the periphery: to reconnect and re-compose the fragments, to *saturate and suture* the voids with new forms of order, often extracted from the *quality* of the historical city. Even today many architects approach the cancer of the periphery with these intentions and these operative modes. With the downfall of these positivist certainties, the debate on the contemporary city developed other categories of interpretation. Attempts were made to look at what was effectively happening and to ask why. A first step was to understand that this system of disintegration extended far beyond the limits of what had been thought of as the

A través de territorios actuales

Después de haber realizado varias exploraciones a través de los territorios de Roma, Milán, París, Berlín, Turín y Passaic (Nueva Jersey), tras las huellas de Robert Smithson, Stalker asegura que la práctica del recorrido se está consolidando en la actualidad como un sentido modo de expresión y un útil instrumento de conocimiento de las transformaciones del territorio metropolitano. Por este motivo ahora siente la necesidad de invitar a todos los ciudadanos a la *transurbanía*, a recuperar la dimensión del viaje y del descubrimiento en el interior de la ciudad. Si se afronta a pie, la metrópoli se convierte en un mundo inexplorado en muchas de sus partes, un mundo hecho de territorios caóticos, en el cual los asentamientos abusivos se sitúan junto a los yacimientos arqueológicos; las líneas de alta tensión y las autopistas se intersecan con los acueductos romanos; y las modernas ruinas industriales acogen una fauna y una flora que jamás hasta ahora habían habitado la ciudad.

La transurbanía vuelve a otorgar al ciudadano y al turista el título de viajero, permitiéndole explorar unos recorridos inéditos, llenos de contradicciones estridentes, de dramas que a veces componen unas armonías inéditas. Se trata de volver a encontrar en el territorio metropolitano un sentido que surja de la experiencia de lo real y de sus contradicciones, a través de una mirada libre de opiniones, una mirada que no busque justificaciones históricas o funcionales tranquilizadoras y al mismo tiempo frustrantes, que no reduzca su propio horizonte a las selecciones de las guías turísticas, sino que descubra el potencial de los acontecimientos urbanos en su inimaginable complejidad: mirar los nuevos territorios metropolitanos con una mirada desprovista del marco tranquilizador de nuestra cultura, entendida como fundamento histórico de la improbable posición que actualmente ocupa el hombre en el espacio. Una cultura que nos oculta la visión actual del devenir del mundo, negándonos incluso la posibilidad de ser dignos de todo lo que sucede.

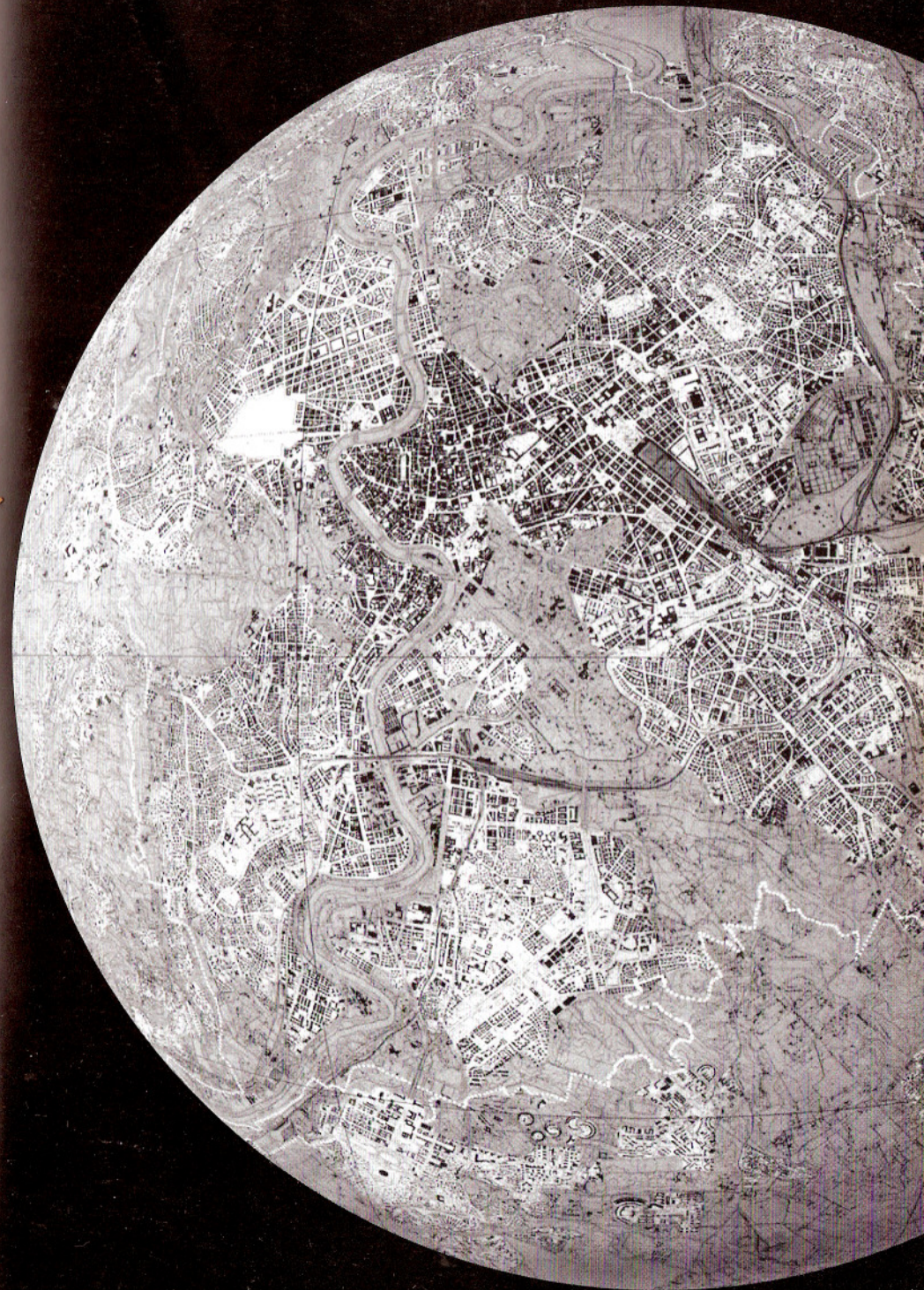
STALKER, "Transurbanía". Véase www.stalkerlab.it

Through actual territories

"Stalker, after having made a number of explorations in the territories of Rome, Milan, Paris, Berlin, Turin and Passaic, New Jersey, following in the footprints of Robert Smithson, believes that the practice of the path-journey is, at this point, becoming more widespread as a evocative mode of expression and a useful instrument of knowledge of the ongoing transformations of the metropolitan territory. This is why, today, we feel the need to invite all citizens to engage in transurbance, to rediscovery the dimension of the voyage and the discovery of the inside of the city. When interfaced on foot the metropolis becomes a world with large uncharted regions, composed of chaotic territories, where speculative development stands side-by-side with archaeological sites, high-tension cables and highways intersect with Roman aqueducts, modern industrial ruins offer shelter for a flora and fauna that had never lived in the city before.

Transurbance restores the name of traveler to the citizen and the tourist, permitting him to explore unprecedented itineraries composed of glaring contradictions, of dramas that occasionally combine to form original harmonies. The idea is to rediscover, in the metropolitan territory, a sense that springs from the experience of the present state of things with all its contradictions, from an unopinionated perspective, free of reassuring and at the same time frustrating historical or functional justifications. To open our perspective beyond the indications of the travel guides, unveiling the power of the urban event in all its unthinkable complexity.

To observe the new metropolitan territories with a gaze free of that reassuring framework that is our culture, seen as a historical foundation for the improbable position man occupies today in space. A culture that deprives us of an actual vision of the state of becoming of the world, denying us the very possibility of being worthy of what is happening." Stalker, "Transurbanía". See also www.stalkerlab.it



era lo que realmente estaba sucediendo, y por qué sucedía. Un primer paso fue la comprensión de que este proceso de desmoronamiento se estaba extendiendo mucho más allá de los límites de lo que se creía que era la ciudad, y que formaba un auténtico sistema territorial, la “ciudad difusa”: una forma de asentamiento suburbano de baja densidad que se extendía formando unos tejidos discontinuos y expandidos por grandes áreas territoriales. Los habitantes de esta ciudad, los “difusos”, eran gentes que vivían al margen de las normas civiles y urbanas más elementales, que sólo habitaban el espacio privado de la casa y del automóvil, que sólo concebían como espacios públicos los centros comerciales, los merenderos, las gasolineras y las estaciones ferroviarias, y que destruían cualquier espacio proyectado para su vida social. Los nuevos bárbaros que habían invadido la ciudad deseaban convertirla en aquella Paperópolis Global que vive en casitas unifamiliares y que sólo prolonga su hábitat por las autopistas reales y por las redes virtuales de Internet.

Si observamos este nuevo territorio que ha crecido por todas partes, con algunas declinaciones locales, resulta cada vez más evidente que más allá de las nuevas manufacturas de la construcción anónima había una presencia que, después de haber sido durante tanto tiempo el telón de fondo, se iba convirtiendo cada vez más en la protagonista del paisaje urbano. Esta presencia era el vacío. El modelo de la ciudad difusa describía efectivamente aquello que se había formado espontáneamente en torno a nuestras ciudades, pero una vez más proponía un

city, forming a true territorial system, “the diffuse city”. A system of low-density suburban settlement that extends outward, forming discontinuous fabric, sprawling over large territorial areas. The inhabitants of this city, the “diffuse settlers”, were people who lived outside of the most elementary civil and urban laws, inhabiting only the private space of the home and the automobile. Their only idea of public space was the shopping mall, the highway rest stop, the gas station and the railroad station. They would destroy any space designed for their social life. These new barbarians had invaded the city and wanted to transform it into that global Happy Valley where everyone lives in a single-family house, in a habitat whose only outward extensions are real highways and the virtual highways of the Internet.

Observing this new territory that had sprouted up everywhere, in various local versions, it became increasingly evident that apart from the new objects of anonymous building development there was also a presence that, after having long been a mere backdrop, was increasingly the protagonist of the urban landscape. This presence was the *void*, empty or “open” space. The model of the diffuse city effectively described what had spontaneously taken form around our cities, but once again it analyzed the territory by starting with the full parts, the solids, without observing inside the empty parts, the voids. And the inhabitants of the diffuse city, in fact, did not spend time only in houses, highways, webs and rest stops, but also in those open spaces that had not been inserted in the system. In effect, the

análisis del territorio a partir de los llenos, y no lo observaba desde el interior de los vacíos. De hecho, los difusos no sólo habitan casas, autopistas, redes informáticas y merenderos, sino también aquellos vacíos que no se habían incorporado al sistema. En efecto, los espacios vacíos dan la espalda a la ciudad con el fin de organizar una vida autónoma y paralela y, sin embargo, están habitados. Los difusos van allí a cultivar los huertos ilegales, a pasear el perro, a hacer un picnic, a hacer el amor o a buscar atajos para pasar de una estructura urbana a otra. Sus hijos van allí a buscar espacios de libertad y de vida social. Más allá de las formas de asentamiento, de los trazados, de las calles y de las casas, existe una enorme cantidad de espacios vacíos que componen el telón de fondo sobre el que se autodefine la ciudad. Se trata de unos espacios distintos de los espacios vacíos entendidos tradicionalmente como espacios públicos —las plazas, los viales, los jardines, los parques—, y conforman una porción enorme de territorio no construido que utiliza y vive de infinitos modos distintos y que, en algunos casos, resulta completamente impenetrable. Los espacios vacíos son una parte fundamental del sistema urbano, y habitan la ciudad de una forma nómada: se desplazan cada vez que el poder intenta imponer un nuevo orden. Son realidades crecidas fuera de, y en contra de, un proyecto moderno que sigue mostrándose incapaz de reconocer sus valores y, por tanto, de aceptarlos.

El archipiélago fractal

Si observamos la fotografía aérea de una ciudad cualquiera extendiéndose más allá

open spaces turned their back on the city to organize their own autonomous, parallel life, but they were inhabited. These were the places where the “diffusion dwellers” went to grow vegetables without a permit, to walk the dog, have a picnic, make love and look for shortcuts leading from one urban structure to another. These were the places where their children went in search of free spaces for socializing. In other words, beyond the settlement systems, the outlines, the streets and the houses, there is an enormous quantity of empty spaces that form the background against which the city defines itself. They are different from those open spaces traditionally thought of as public spaces —squares, boulevards, gardens, parks— and they form an enormous portion of undeveloped territory that is utilized and experienced in an infinite number of ways, and in some cases turns out to be absolutely impenetrable. The voids are a fundamental part of the urban system, spaces that inhabit the city in a nomadic way, moving on every time the powers that be try to impose a new order. They are realities that have grown up outside and against the project of modernity, which is still incapable of recognizing their value and, therefore, of entering them.

The fractal archipelago

Observing the aerial photo of any city that has developed beyond its walls, the image that immediately springs to mind is that of an organic fabric, of a thread-like form that accumulates in more or less dense lumps. At the center the material is relatively compact, but toward the edges it expels islands

de sus murallas, la imagen que nos sugerirá inmediatamente es la de un tejido orgánico con una textura filamentososa que forma una masa con unos grumos más o menos densos. En la parte central, la materia es relativamente compacta mientras que hacia el exterior expulsa unas islas separadas del resto del tejido construido. Al ir creciendo, dichas islas se convierten en unos centros a menudo equivalentes al centro originario, tendiendo a configurar un vasto sistema policéntrico. El resultado es un dibujo "en forma de archipiélago": un conjunto de islas construidas que fluctúan por un vasto océano vacío cuyas aguas forman un fluido continuo que penetra en los plenos, ramificándose a distintas escalas hasta los más pequeños intersticios, abandonados entre los fragmentos de ciudad construida. No sólo aparecen por todas partes grandes porciones de territorio vacío sino que dichas porciones quedan conectadas por tantos vacíos a distintas escalas y de naturalezas distintas, que tienden a configurar un sistema ramificado que permite conectar entre sí las grandes áreas que habíamos definido como "vacíos urbanos".

A pesar de su configuración informe, el dibujo de la ciudad que se obtiene separando los llenos y los vacíos puede leerse como una "forma" hecha a partir de geometrías complejas, aquellas que se utilizan precisamente para describir los sistemas que auto-definen su propia estructura y que presentan la apariencia de masas de materia "sin forma". Si aceptamos que la ciudad se desarrolla mediante una dinámica natural parecida a la de las nubes o a la de las galaxias, entonces podremos comprender que resulte

detached from the rest of the constructed fabric. As the islands grow they are transformed into centers in their own right, often equivalent to the original center, forming a larger polycentric system. The result is an "archipelago" pattern: a grouping of islands that float in a great empty sea in which the waters form a continuous fluid that penetrates the solids, branching out on various scales, all the way to the smallest abandoned nooks and crannies between the portions of constructed city. Not only are there large portions of empty territory, they are also linked by many voids on different scales and of different types that combine to constitute a ramified system that permits interconnection of the large areas that have been defined as "urban voids".

In spite of its apparently formless figure, the design of the city obtained by separating the full parts from the empty parts can, instead, be interpreted as a "form" of complex geometries, or those used to describe systems that define their own structure and appear as accumulations of matter "without form". If we accept the fact that the city develops in keeping with a natural dynamic similar to that of the clouds or the galaxies, it follows that this process will be difficult to program and predict, due to the quantity of forces and variables involved. But observing the process of growth, we can see that the islands, as they expand, leave empty areas inside themselves, and form figures with irregular borders that have the characteristic of "autosimilarity", an intrinsic property of fractal structures: on the different scales we can observe the same phenomena, like the irregular distribution of full zones, the

difícil programarla o preverla, debido a la gran cantidad de fuerzas y de variables que entran en juego. Sin embargo, observando su proceso de crecimiento, podemos constatar que las islas en expansión dejan en el interior unas áreas vacías, y dibujan unas figuras con bordes irregulares que se caracterizan por su *autosimilitud*, una cualidad intrínseca de las estructuras fractales: a distintas escalas es posible observar los mismos fenómenos, como la distribución irregular de los llenos, la continuidad de los vacíos o el borde irregular que permite que los vacíos penetren en los llenos. Este sistema no sólo tiende de un modo natural a la saturación, mediante el relleno de los espacios que han quedado vacíos, sino también a la expansión, dejando en su interior un sistema de vacíos. Mientras el centro originario tienen menos *posibilidades* de desarrollarse, y se transforma con mayor lentitud, en los márgenes del sistema las transformaciones son más probables y más rápidas. En estos márgenes se encuentran aquellos paisajes que Lévi-Strauss llamaba *calientes*, y que Robert Smithson definió como *entrópicos*. El espacio-tiempo urbano tiene distintas velocidades: desde la paralización de los centros hasta las constantes transformaciones en los márgenes. En los centros el tiempo se ha detenido y las transformaciones se han congelado y, cuando se producen, resultan tan evidentes que son incapaces de ocultar ningún imprevisto: se desarrollan bajo una estrecha vigilancia, bajo el control vigilante de la ciudad. En los márgenes, por el contrario, es posible encontrar cierto dinamismo, y es allí donde podemos observar el devenir de un organismo vital que en sus procesos

continuity of empty areas and the irregular borders that permit the void to penetrate the solids. This system, by nature, does not simply tend to saturate itself, filling the spaces that have remained empty; it also tends to expand, leaving a system of voids in its interior. While the original center has less *probability* of developing and changes more slowly, at the edges of the system the transformations are more probable and rapid. At the margins we find those landscapes Lévi-Strauss would define as *warm* and Robert Smithson would define as *entropic*. Urban space-time has different speeds: from the stasis of the centers to the continuous transformation of the margins. At the center time stands still, transformations are frozen, and when they happen they are so evident that they cannot conceal anything unexpected: they happen under the close surveillance and rigid control of the city. At the margins, on the other hand, we find a certain dynamism and we can observe the becoming of a vital organism that transforms itself, leaving entire parts of the territory in a state of abandon around and inside itself, in a situation that is difficult to control.

It is important to emphasize the self-representative character of the fractal archipelago form: our civilization has constructed it on its own to define its own image, in spite of the theories of architects and town planners. The empty spaces that define its figure are the places that best represent our civilization in its unconscious, multiple becoming. These *urban amnesias* are not only waiting to be *filled with things*, they are living spaces to be filled with meanings.

de transformación va dejando, a su alrededor y en su interior, partes enteras de territorio en estado de abandono y mucho más difíciles de controlar.

Es importante señalar el carácter autorrepresentativo de la forma del archipiélago fractal: nuestra civilización la ha construido por sí sola con el fin de determinar su propia imagen, independientemente de las teorías de los arquitectos y de los urbanistas.

Los espacios vacíos que determinan su forma constituyen los lugares que mejor representan nuestra civilización en su devenir inconsciente y múltiple. Estas *amnesias urbanas* no sólo esperan ser *rellenadas de cosas*, sino que constituyen unos espacios vivos a los que hay que asignar unos significados. Por tanto, no se trata de una no-ciudad que deba transformarse en ciudad, sino de una ciudad paralela con unas dinámicas y unas estructuras propias que todavía no se han comprendido.

Como hemos visto, la ciudad puede describirse desde un punto de vista estético-geométrico, pero también desde un punto de vista estético-experimental. Para poder reconocer una geografía en el interior del presunto caos de las periferias, se puede intentar entrar en relación con el caos utilizando la forma estética del recorrido errático. De ese modo podremos descubrir un complejo sistema de espacios públicos que pueden atravesarse sin solución de continuidad. Los vacíos del archipiélago constituyen los últimos lugares donde es posible perderse por el interior de la ciudad, donde podemos sentirnos al margen del cualquier control, en unos espacios dilatados y extraños, una especie de parque espontáneo que no cons-

Therefore we are not looking at a non-city to be transformed into city, but at a parallel city with its own dynamics and structures that have yet to be fully understood.

As we have seen, the city can be described from an aesthetic-geometric, but also an aesthetic-experiential, point of view. To recognize a geography within the supposed chaos of the peripheries, therefore, we can attempt to establish a relationship with it by utilizing the aesthetic form of the erratic journey. What we discover is a complex system of public spaces that can be crossed without any need for borders or buffers.

The voids of the archipelago represent the last place where it is possible to get lost within the city, the last place where we can feel we are beyond surveillance and control, in dilated, extraneous spaces, a spontaneous park that is neither the environmentalist's re-creation of a false rustic nature nor the consumer-oriented exploitation of free time. The voids are a public space with a nomadic character, that lives and is transformed so rapidly that it eludes the planning schedules of any administration.

If we climb over a wall and set off on foot in these zones we find ourselves immersed in that amniotic fluid that supplied the life force of that unconscious of the city described by the Surrealists. The liquid image of the archipelago permits us to see the immensity of the open sea, but also what is submerged there, on the seabed, at different depths, or just below the surface. Plunging into the system of voids and starting to explore its capillary inlets, we can see that what we have been accustomed to calling "empty" isn't really so empty after

tituye ni una nueva propuesta ambientalista de una falsa naturaleza rústica ni un goce consumista del tiempo libre. Son espacios públicos con una vocación nómada, que viven y se transforman a una velocidad tan grande que realmente superan el ritmo de proyectación de las administraciones.

Si saltamos un muro y penetramos a pie en estas zonas, nos encontraremos inmersos en aquel líquido amniótico del cual extraía su linfa vital el inconsciente de la ciudad descrito por los surrealistas. La imagen líquida del archipiélago nos permite contemplar la inmensidad del océano vacío, pero también todo aquello que se encuentra sumergido, todo lo que está en el fondo, a distintas profundidades, bajo la superficie del agua. Cuando nos sumergimos en el sistema de vacíos y empezamos a recorrerlo por sus ensenadas capilares, nos damos cuenta de que aquello que hasta ahora hemos denominado vacío no es tan vacío como parece, sino que en realidad presenta distintas identidades. El océano está formado por diversos mares, por un conjunto de territorios heterogéneos colocados uno junto al otro. Si afrontamos estos mares con cierta predisposición a cruzar sus límites y a adentrarse en su área, podremos comprobar que son completamente navegables, hasta tal punto que, si seguimos los senderos ya trazados a menudo por sus habitantes, llegaremos a rodear la ciudad sin entrar en ella en ningún momento. La ciudad se presenta como un espacio del *estar* atravesado por todas partes por los territorios del *andar*.

Zonzo

En italiano *andare a Zonzo* significa "perder

all; instead, it contains a range of different identities. The sea is formed by different seas, by a congeries of heterogeneous territories positioned beside one another. These seas, if approached with a certain predisposition for crossing borders and penetrating zones, turn out to be utterly navigable, so much so that often by following the paths already traced by the inhabitants we can walk all around the city without ever actually entering it. The city turns out to be a space of *staying* entirely crisscrossed by the territories of *going*.

Zonzo

In Italian *andare a Zonzo* means "to waste time wandering aimlessly". It's an idiomatic expression whose origins have been forgotten, but it fits perfectly into the context of the city wandered by the *flâneurs*, and the streets roamed by the artists of the avant-gardes of the 1920s, or the sites of the "driftings" of the youthful Lettrists after World War II. Today Zonzo has been profoundly changed, a new city has grown up around it formed of different cities, crossed by the seas of the void. When "going to Zonzo" at the beginning of the last century one was always aware whether the direction of the wanderings led toward the center or toward the outskirts. If we imagine walking through the Zonzo of yesteryear in a straight line from the center to the outskirts, first we encounter the denser zones of the center, then rarefied zones of small buildings and villas, followed by the suburbs, the industrial zones and, finally, the countryside. At this point we could have found a lookout point, to enjoy the view: a unitary, reassur-

el tiempo vagando sin objetivo". Es una expresión cuyos orígenes se desconocen, pero que encaja perfectamente con los paseos por la ciudad de los *flâneurs*, con los vagabundeos por las calles de los artistas de las vanguardias de los años veinte, y por las cuales iban a la deriva los jóvenes letrados de la posguerra. En la actualidad Zonzo se ha transformado profundamente, en torno a él ha crecido una nueva ciudad formada por diversas ciudades atravesadas por océanos vacíos. *Andando a Zonzo* a principios del siglo pasado se podía saber en todo momento si se andaba hacia el centro o hacia la periferia. Si nos imaginamos que andamos por una sección del Zonzo de antaño en línea recta desde el centro hasta la periferia, nuestros pasos se encontrarán en primer lugar con las zonas más densas del centro, luego con las más enrarecidas de los palacetes y los villorrios, luego con los arrabales, luego con las zonas industriales y, finalmente, con el campo. Ahí tal vez podamos encontrar un belvedere y observar el panorama: una imagen unitaria y tranquilizadora de la ciudad y del campo que la rodea.

Si en la actualidad realizamos la misma sección y recorremos andando la misma ruta, la secuencia de espacios que iremos encontrando no será tan sencilla. Nuestros pasos se encontrarán con una serie de interrupciones y de continuidades, con unos fragmentos de ciudad construida y de zonas no construidas que se alternan a lo largo de tránsitos constantes entre los llenos y los vacíos. Lo que creíamos que era una ciudad compacta aparece llena de unos huecos habitados, a menudo por distintas etnias. Si

ing image of the city surrounded by countryside.

Following the same route today, the sequence of spaces is no longer so simple. We encounter a series of interruptions and reprises, fragments of constructed city and unbuilt zones that alternate in a continuous passage from full to empty and back. What we thought of as a compact city is actually full of holes, often inhabited by different ethnic groups. If we get lost, we cannot easily figure out how to head toward an *outside* or an *inside*. And if we do manage to find a high spot from which to observe the panorama, the view will no longer be very reassuring: it would be hard to recognize, in this strange magma, a city with a center and a periphery. Instead we are faced with a sort of leopard-skin with empty spots inside the constructed city and full spots in the middle of the countryside. Getting lost outside the walls of Zonzo today is a very different experience, but we believe that the modes and categories made available by the artistic experiences we have analyzed can help us to understand and transform this situation without erasing its identity.

Dada had discovered, in the tourist-attracting heart of Zonzo, the existence of a banal, quotidian city in which to continuously run into unexpected relations; with an act of attribution of aesthetic value, the "urban readymade", it revealed the existence of a city that opposed both the hyper-technological utopias of the Futurist city and the pseudocultural city of tourism. The Dadaists understood that the entertainment system of the tourist industry had transformed the city into a simulation of itself, and

nos perdiésemos, no sabríamos dirigirnos ni hacia *afuera* ni hacia *adentro*. Y si lográsemos llegar a un lugar alto desde donde pudiésemos contemplar el panorama, la visión no sería muy tranquilizadora, puesto que resultaría difícil reconocer en este extraño magma una ciudad con un centro y una periferia. Más bien nos encontraríamos frente a una especie de piel de leopardo con unas manchas vacías dentro de la ciudad construida y unas manchas llenas en medio del campo. Perderse en la actualidad por el exterior de los muros de Zonzo es una experiencia bastante distinta. Sin embargo, pensamos que las modalidades y las categorías puestas a nuestra disposición por las experiencias artísticas que hemos analizado pueden ayudarnos a comprenderlo y a transformarlo sin destruir su identidad.

Dada había descubierto en el corazón turístico de Zonzo la existencia de una ciudad banal y cotidiana, en la cual se podían descubrir sin cesar relaciones insospechadas. Con una acción de atribución de valor estético, el *readymade urbano*, había desvelado la existencia de una ciudad que se oponía tanto a las utopías hipertecnológicas de la ciudad futurista como a la ciudad pseudocultural del turismo. Había entendido que el sistema espectacular de la industria del turismo habría convertido la ciudad en una simulación de sí misma, y por ello había querido mostrar su *nada*, revelar su vacío cultural, exaltar su ausencia de significados, su banalidad. Los surrealistas intuyeron que había algo escondido en el vacío señalado por Dada, y entendieron que este vacío podía volverse a llenar de valores.

Deambulando por los lugares banales a

therefore they wanted to call attention to the *nonentity*, to reveal the cultural void, to exalt banality, the absence of any meaning. The Surrealists realized that something was hidden inside the void indicated by Dada, and they understood that it could be filled with values. Deambulating in the banal places of Zonzo, they defined this void as the *unconscious city*: a large sea in whose amniotic fluid we can find what the city has repressed, territories never investigated but dense with continuous discoveries.

Rejection and the absence of control had produced extraneous, spontaneous places inside Zonzo, that could be analyzed like the human psyche, and the Situationists, with their psychogeography, proposed a tool for their investigation. The Surrealist-Situationist city is a living, empathic organism with its own unconscious, with spaces that elude the project of modernism and live and transform themselves independently of the will of the urbanists and, often enough, of the inhabitants themselves. The *dérive* made it possible to steer one's way through this sea and to direct the point of view in a *non-random* way, toward those zones that more than others appeared to embody an *elsewhere* capable of challenging the society of the spectacle. The Situationists sought out, in the bourgeois city of the postwar era, the places forgotten by the dominant culture, off the map of the tourist itineraries: working-class neighborhoods off the beaten track, places in which great multitudes lived, often far from the gaze of the society, waiting for a revolution that never happened. The concepts of psychogeography, the *dérive* and unitary urb-

Zonzo definieron este vacío como la *ciudad inconsciente*: un gran océano en cuyo líquido amniótico se encontraba la parte reprimida de la ciudad; unos territorios no indagados y densos de descubrimientos constantes.

Los desechos y la falta de control habían generado en el interior de Zonzo unos lugares extraños y espontáneos que podían analizarse del mismo modo que la psique humana, y los situacionistas, por medio de la psicogeografía, habían propuesto un instrumento con el cual investigarles. La ciudad surrealista-situacionista es un organismo vivo y empático dotado de su propio inconsciente; contiene espacios que escapan al proyecto moderno y que viven y se transforman con independencia de la voluntad de los urbanistas y, a menudo, también de los habitantes. La *dérive* permitía navegar por el interior de este océano y dirigir la mirada no *al azar*, sino hacia aquellas zonas que más parecían presentarse como *lugares otros* capaces de poner en crisis la sociedad del espectáculo. Los situacionistas buscaban en la ciudad burguesa de la posguerra aquellos lugares no frecuentados por la cultura dominante y situados al margen de los itinerarios turísticos: barrios obreros apartados y lugares en los cuales multitudes de personas vivían lejos de las miradas de la sociedad, a la espera de una revolución que jamás tuvo lugar. Los conceptos de psicogeografía, deriva y urbanismo unitario, al ser aplicados a los valores del universo nómada, dieron lugar a la ciudad en tránsito permanente de Constant, una ciudad que deseaba oponerse a la naturaleza sedentaria de Zonzo.

New Babylon consistía en un sistema de gran-

anismo, once combined with the values of the nomadic universe, had produced the city in permanent transit of Constant, a city aimed at being just the opposite of the sedentary nature of Zonzo.

New Babylon was a system of enormous empty corridors extending across the territory, permitting the continuous migration of the multicultural populations. Empty corridors for nomadic wandering took the place of the consolidated city, superimposing themselves on the land like a formless, continuous, communicating spiderweb, in which life would be an adventure. But if we venture today into the empty wrinkles of Zonzo we get the impression that New Babylon has finally been realized. The seas of Zonzo are like a New Babylon without any megastructural or hypertechnological aspects. They are empty spaces like deserts, but like deserts they are not so empty after all; in fact, they are city. Empty corridors that penetrate the consolidated city, appearing with the extraneous character of a nomadic city living inside the sedentary city. New Babylon lives inside the amnesias of the contemporary city like an enormous desert system ready to be inhabited by nomadic transurbance. It is a sequence of connected sectors, no longer elevated above the ground, but immersed in the city itself. Inside the wrinkles of Zonzo, spaces in transit have grown up, territories in continuous transformation in time and space, seas crossed by multitudes of "outsiders" who hide in the city. Here new forms of behavior appear, new ways of dwelling, new spaces of freedom. The nomadic city lives in osmosis with the settled city, feeding on its refuse

des corredores vacíos que se extendían por encima del territorio, y que permiten la migración incesante de la población multicultural de aquella nueva Babilonia. Unos corredores vacíos destinados a los errabundeos nómadas sustituirían a la ciudad consolidada, superponiéndose entre ellos como una telaraña informe, continua y comunicada, en la cual era posible vivir yendo a la aventura. Si en la actualidad nos aventuramos por entre los pliegues vacíos de Zonzo, tendremos la impresión de que *New Babylon* se ha hecho realidad. Los mares de Zonzo aparecen como una *New Babylon* desprovista de su carácter megaestructural e hipertechnológico. Son espacios vacíos como los desiertos, pero que, al igual que los desiertos, no son tan vacíos como pueda parecer, puesto que son ciudad. Son corredores vacíos que penetran en la ciudad consolidada, mostrando el extraño aspecto de una ciudad nómada que habita dentro de la ciudad sedentaria. *New Babylon* vive en los desvanes de la ciudad contemporánea como un enorme sistema desértico preparado para ser habitado por la transurbancia nómada. Es una secuencia de sectores enlazados, ya no elevados respecto al terreno sino inmersos en la ciudad. Entre los pliegues de Zonzo han crecido unos espacios de tránsito, unos territorios en constante transformación, tanto en el tiempo como en el espacio, unos océanos recorridos por una multitud de extranjeros que se ocultan en la ciudad. Ahí surgen nuevos comportamientos, nuevas maneras de habitar, nuevos espacios de libertad. La ciudad nómada vive en ósmosis con la ciudad sedentaria, se nutre de sus desechos ofreciendo a cambio

and offering, in exchange, its presence as a new nature, a forgotten future spontaneously produced by the entropy of the city. New Babylon has emigrated, it has left the outskirts of Passaic, crossed the oceans and reached culturally different, ancient climes, raising interesting issues of identity.

Venturing into New Babylon can be a useful method for the interpretation and transformation of those zones of Zonzo that, in recent years, have thrown the disciplines of architecture and urban planning into crisis. And thanks to the artists who have roamed its interior, this city is visible today and appears as one of the most important unresolved problems of architectural culture. To design a nomadic city would seem to be a contradiction in terms. Perhaps it must be done in keeping with the manner of the Neo-Babylonians: transforming it playfully from the inside out, modifying it during the journey, restoring life to the primitive aptitude for the play of relations that permitted Abel to dwell in the world.

Good transurbance.

su propia presencia en tanto que nueva naturaleza. Es un futuro abandonado generado espontáneamente por la entropía de la ciudad. *New Babylon* ha emigrado, ha abandonado la periferia de Passaic, se ha ido más allá de los océanos para llegar hasta unos territorios culturalmente lejanos, antiguos, planteando, de ese modo, interesantes problemas de identidad. Ir a la aventura en *New Babylon* puede ser un método útil para leer y transformar aquellas zonas de *Zonzo* que durante los últimos años han puesto en dificultades el proyecto arquitectónico y urbanístico. Y, gracias también a los artistas que la han recorrido, esta ciudad se ha vuelto actualmente visible: aparece como uno de los problemas más importantes de la cultura arquitectónica que todavía no han sido resueltos. Proyectar una ciudad nómada parece una expresión contradictoria. Quizás debería hacerse al modo de los neobabilonenses: transformándola lúdicamente desde su interior, modificándola a lo largo del viaje, recuperando la predisposición primitiva al juego de las relaciones, aquella predisposición que había permitido que Abel pudiese habitar el mundo.

Buena transurbancia.

Bibliografía Bibliography

Errare humanum est...

- A. TITOLO, *Zebra Crossing*, A. Titolo Edizioni, Turin, 1998.
- AA.VV., *Errantes, nomades et voyageurs*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980.
- AA.VV., *L'esthétique de la rue*, Colloque d'Amiens, L'Harmattan, Paris, 1998.
- AA.VV., "Qu'est-ce qu'une route?", en *Les Cahiers de Médiologie*, 2, Paris, 1997.
- ALBRECHT, BENNO y BENEVOLO, LEONARDO, *I confini del paesaggio umano*, Laterza, Bari, 1994.
- ANDERSON, STANDFORD (ed.), *On Streets*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978; (versión castellana: *Calles: problemas de estructura y diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).
- ATZENI, ENRICO, "La statuaria antropomorfa sarda", en: *Atti del Congresso Internazionale di La Spezia - Pontremoli*, La Spezia, 1994.
- ATZENI, SERGIO, *Passavamo sulla terra leggeri*, Il Maestrale, Nuoro, 1997.
- ATZORI, GIANNI y SANNA, GIGI, *Omines. Dal neolitico all'età nuragica*, Castello, Cagliari, 1996.
- BENEVOLO, LEONARDO, *La cattura dell'infinito*, Laterza, Bari, 1991; (versión castellana: *La captura del infinito*, Ediciones Celeste, Madrid, 1994).
- BORM, JAN; GRAVES, MATTHEW (eds.), *Bruce Chatwin. Anatomy of Restlessness: Selected Writings 1969-1989*, Viking, Nueva York, 1996; (versión castellana: *Anatomía de la inquietud*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1997).
- BREIZH, ARTHUR, *Le ossa del drago. Sentieri magici dai menhir ai celti*, Keltia, Aosta, 1996.
- BURCKHARDT, LUCIUS, "Promenadologie", en *Le design au-delà du visible*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.
- CALABRESE, OMAR; GIOVANNOLI, RENATO; PEZZINI, ISABELLA, *Hic sunt leones. Geografia fantastica e viaggi straordinari*, Electa, Milán, 1983.
- CAZENAVE, MICHEL, *Encyclopédie de symboles*, La Pochothèque L.G.F., Paris, 1996.
- CHATWIN, BRUCE, *The Songlines*, Viking, Nueva York, 1987; (versión castellana: *Los trazos de la canción*, Muchnik, Barcelona, 1988).
- CHEVALIER, JEAN, *Dictionnaire des Symboles*, Lafont/Jupiter, Paris, 1969; (versión castellana: *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1999).

Errare humanum est...

- A. TITOLO, *Zebra Crossing*, A. Titolo Edizioni, Turin, 1998.
- ALBRECHT, BENNO; BENEVOLO, LEONARDO, *I confini del paesaggio umano*, Laterza, Bari, 1994.
- ANDERSON, STANFORD (ed.), *On Streets*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978.
- ATZENI, ENRICO, "La statuaria antropomorfa sarda", in *Atti del Congresso Internazionale di La Spezia-Pontremoli*, La Spezia, 1994.
- ATZENI, SERGIO, *Passavamo sulla terra leggeri*, Il Maestrale, Nuoro, 1997.
- ATZORI, GIANNI; SANNA, GIGI, *Omines. Dal neolitico all'età nuragica*, Castello, Cagliari, 1996.
- BENEVOLO, LEONARDO, *La cattura dell'infinito*, Laterza, Bari, 1991.
- BREIZH, ARTHUR, *Le ossa del drago. Sentieri magici dai menhir ai celti*, Keltia, Aosta, 1996.
- BURCKHARDT, LUCIUS, "Promenadologie", in *Le Design au-delà du visible*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.
- CALABRESE, OMAR; GIOVANNOLI, RENATO; PEZZINI, ISABELLA, *Hic sunt leones. Geografia fantastica e viaggi straordinari*, Electa, Milan, 1983.
- CAZENAVE, MICHEL, *Encyclopédie de symboles*, La Pochothèque L.G.F., Paris, 1996.
- CLARK, GRAHAME; PIGGOTT, STUART, *Prehistoric Societies*, Knopf, New York, 1965.
- CHATWIN, BRUCE, *Anatomy of Restlessness: Selected Writings 1969-1989*; BORM, JAN; GRAVES, MATTHEW (eds.), Viking, New York, 1996.
- CHATWIN, BRUCE, *The Songlines*, Viking, New York, 1987.
- CHEVALIER, JEAN, *Dictionnaire des symboles*, Laffont/Jupiter, Paris, 1969 (English version: *Dictionary of Symbols*, Blackwell, Oxford/Cambridge (Mass.), 1994).
- CHILDE, VERE GORDON, *The Prehistory of European Society. How and Why the Prehistoric Barbarian Societies of Europe Behaved in a Distinctively European Way*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1958.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions

- CHILDE, VERE GORDON, *The Prehistory of European Society. How and Why the Prehistoric Barbarian Societies of Europe Behaved in a Distinctively European Way*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1958; (versión castellana: *Prehistoria de la sociedad europea*, Icaria Editorial, Barcelona, 1979).
- CLARK, GRAHAME; PIGGOTT, STUART, *Prehistoric Societies*, Knopf, Nueva York, 1965.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX, *Mille plateaux: capitalismo et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, París, 1980; (versión castellana: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988).
- GIEDION, SIEGFRIED, "La concezione dello spazio nella preistoria", in *Casabella*, 206, 1956.
- GIEDION, SIEGFRIED, *The Eternal Present: The Beginnings of the Art. A Contribution on Constancy and Change*, Pantheon Books, Nueva York, 1964; (versión castellana: *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura: una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Alianza Editorial, Madrid, 1981).
- GIRARD, CHRISTIAN, *Architecture et concepts nomades; traité d'indiscipline*, Pierre Mardaga, Bruselas, 1986.
- GLOWCZEWSKI, BARBARA, *YAPA peintres aborigènes*, Baudoin Lebon, París, 1991.
- GUILAINE, JEAN, *La Préhistoire: d'un continent à l'autre*, Larousse, París, 1986.
- HAUZER, ROBERT FLEMING, *L'età dei giganti*, Marsilio Ed., Venecia, 1990.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt, 1950; (versión castellana: *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1998).
- JANNI, PIETRO, *La mappa e il periplo. Cartografia antica e spazio odologico*, Università di Macerata/Giorgio Bretschneider, Roma, 1984.
- JESI, FURIO, *Il linguaggio delle pietre*, Rizzoli, Milán, 1978.
- LA CECLA, FRANCO, *Perdersi, l'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari, 1988.
- LA CECLA, FRANCO, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Eleuthera, Milán, 1993.
- LEED, ERICH J., *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, Nueva York, 1991.

- de Minuit, París, 1980 (English version: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Atholone Press, London, 1987).
- GIEDION, SIEGFRIED, "La concezione dello spazio nella preistoria", in *Casabella*, 206, 1956.
- GIEDION, SIEGFRIED, *The Eternal Present: The Beginnings of Art: A Contribution on Constancy and Change*, Pantheon Books, New York, 1964.
- GIRARD, CHRISTIAN, *Architecture et concepts nomades; traité d'indiscipline*, Pierre Mardaga, Brussels, 1986.
- GLOWCZEWSKI, BARBARA, *YAPA peintres aborigènes*, Baudoin Lebon, París, 1991.
- GUILAINE, JEAN (ed.), *La Préhistoire: d'un continent à l'autre*, Larousse, París, 1986 (English version: *Prehistory: The World of Early Man, Facts on File*, New York, 1991).
- HAUZER, ROBERT FLEMING, *L'età dei giganti*, Marsilio Ed., Venice, 1990.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1950.
- JANNI, PIETRO, *La mappa e il periplo. Cartografia antica e spazio odologico*, Università di Macerata/Giorgio Bretschneider, Rome, 1984.
- JESI, FURIO, *Il linguaggio delle pietre*, Rizzoli, Milan, 1978.
- LA CECLA, FRANCO, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Eleuthera, Milan, 1993.
- LA CECLA, FRANCO, *Perdersi, l'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari, 1988.
- LEED, ERICH J., *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, New York, 1991.
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ, *Les Religions de la préhistoire: paléolithique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
- LILLIU, GIOVANNI, *La civiltà dei sardi, dal paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuova ERI, Turin, 1988.
- MALAGRINÒ, PAOLO, *Dolmen e menhir di Puglia*, Schena, Fasano, 1982.
- MORGAN, MALO, *Mutant Message Down Under* [1991], Bolinda Press, Melbourne, 1994.
- MORRIS, DESMOND, *The Naked Ape*, Corgi Books, London, 1968.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Existence, Space and Architecture*, Studio Vista, London, 1971.

- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ, *Les Religions de la préhistoire: paléolithique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976; (versión castellana: *Las religiones de la prehistoria*, Lerna, Barcelona, 1987).
- LILLIU, GIOVANNI, *La civiltà dei sardi, dal paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuova ERI, Turin, 1988.
- MALAGRINÒ, PAOLO, *Dolmen e menhir di Puglia*, Schena, Fasano, 1982.
- MORGAN, MALO, *Mutant Message Down Under* [1991], Bolinda Press, Melbourne, 1994; (versión castellana: *Las voces del desierto*, Ediciones B, Barcelona, 1999).
- MORRIS, DESMOND, *The Naked Ape*, Corgi Books, Londres, 1968; (versión castellana: *El mono desnudo: un estudio del animal humano*, Plaza & Janés, Barcelona, 1968).
- NORTH, JOHN, *Stonehenge: A New Interpretation of Prehistoric Man and the Cosmos*, Free Press, Nueva York, 1996.
- NORTH, JOHN, *Stonehenge: Neolithic Man and the Cosmos*, Harper Collins, Londres, 1996.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Existence, Space and Architecture*, Studio Vista, Londres, 1971; (versión castellana: *Existencia, espacio y arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975).
- PALLOTTINI, MARIANO, *Alle origini della città europea*, Quasar, Roma, 1985.
- RYKWERT, JOSEPH, "The Street: The Use of Its History", in STANFORD ANDERSON (ed.), *On Streets*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978; (versión castellana: "La calle: el sentido de su historia", en *Calles: problemas de estructura y diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).
- SENNETT, RICHARD, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Knopf, Nueva York, 1990; (versión castellana: *La conciencia del ojo*, Versal, Barcelona, 1991).
- TURRI, EUGENIO, *Gli uomini delle tende*, Comunità, Milán, 1983.
- WALSER, ROBERT, *Der Spaziergang. Ausgewählte Geschichten und Aufsätze*, Diogenes, Zürich, 1967; (versión castellana: *El paseo*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996).
- WHITE, KENNETH, *Déambulations dans l'espace nomade*, Crestet Centre d'Art, Arles, 1995.
- ZANINI, PIERO, *Significati del confine*, Mondadori, Milán, 1997.

- NORTH, JOHN, *Stonehenge: A New Interpretation of Prehistoric Man and the Cosmos*, Free Press, New York, 1996.
- NORTH, JOHN, *Stonehenge: Neolithic Man and the Cosmos*, Harper Collins, London, 1996.
- PALLOTTINI, MARIANO, *Alle origini della città europea*, Quasar, Rome, 1985.
- RYKWERT, JOSEPH, "The Street: The Use of Its History", in STANFORD ANDERSON (ed.), *On Streets*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978.
- SENNETT, RICHARD, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Knopf, New York, 1990.
- TURRI, EUGENIO, *Gli uomini delle tende*, Comunità, Milan, 1983.
- V.A. [various authors], *Errantes, nomades et voyageurs*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980.
- V.A. [various authors], *L'esthétique de la rue, Colloque d'Amiens*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- V.A. [various authors], "Qu'est-ce qu'une route?", in *Les Cahiers de Médiologie*, 2, Paris, 1997.
- WALSER, ROBERT, *Der Spaziergang. Ausgewählte Geschichten und Aufsätze*, Diogenes, Zürich, 1967 (English version: *The Walk*, Serpent's Tail, London/New York, 1993).
- WHITE, KENNETH, *Déambulations dans l'espace nomade*, Crestet Centre d'Art, Arles, 1995.
- ZANINI, PIERO, *Significati del confine*, Mondadori, Milan, 1997.

Anti-walk

- ANDREOTTI, LIBERO, "Play Tactics of the Internationale Situationniste", in *October*, 91, MIT Press, Cambridge (Mass.), 2000.
- ANDREOTTI, LIBERO & COSTA, XAVIER (eds.), *Situationists: Art, Politics, Urbanism*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.
- LIBERO ANDREOTTI; XAVIER COSTA (eds.), *Theory of the Dérive and other Situationist Writings on the City*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona 1996.
- BALZAC, HONORÉ DE, *Théorie de la démarche et autres textes* [1833], Pandora, Aix-en-Provence, 1978.
- BANDINI, MIRELLA, *La vertigine del moderno-percorsi surrealisti*, Officina Ed., Rome, 1986.

Anti-Walk

- AA.VV., *André Breton*, Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, 1991.
- AA.VV., *L'Art et la ville*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.
- AA.VV., *L'arte Dada della negazione*, De Luca, Roma, 1994.
- AA.VV., *Cartes et figures de la terre*, Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, 1980.
- AA.VV., *Les figures de la marche*, RMN, Antibes, 2000.
- AA.VV., *Internationale Situationniste 1958-1969*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997; (versión castellana: *Internacional Situacionista* (Vol. 1-3), Literatura Gris, Madrid, 1999-2001).
- AA.VV., "Pertes d'inscription", en *Exposé*, 2, Orléans, 1995.
- AA.VV., "La Ville-The City", en *Parachute*, 68, 1992.
- ANDREOTTI, LIBERO, "Play Tactics of the Internationale Situationniste", en *October*, 91, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 2000.
- ANDREOTTI, LIBERO; COSTA, XAVIER (eds.), *Situationistas: arte, política, urbanismo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona, 1996.
- BALZAC, HONORÉ DE, *Théorie de la démarche et autres textes* [1833], Pandora, Aix-en-Provence, 1978.
- BANDINI, MIRELLA, *L'estetico e il politico: Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Officina Ed., Roma, 1977.
- BANDINI, MIRELLA, *La vertigine del moderno-Percorsi surrealisti*, Officina Ed., Roma, 1986.
- BENJAMIN, WALTER, *Das Passagen-Werk* [1929], Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1983.
- BERRÉBY, GÉRARD, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Ed. Allia, Paris, 1985.
- BERRÉBY, GÉRARD, *Ralph Rumney, Le Consul*, Ed. Allia, Paris, 1999.
- CARERI, FRANCESCO, *Constant/New Babylon, la città nomade*, Testo & Immagine, Turin, 2001.
- CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, La Haya, 1974.
- DEBORD, GUY E., *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967; (versión castellana:

- BANDINI, MIRELLA, *L'estetico e il politico: Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Officina Ed., Roma, 1977.
- BENJAMIN, WALTER, *Das Passagen-Werk* [1929], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983 (English version: *The Arcades Project*, Belknap Press, Cambridge (Mass.), 1999).
- BERRÉBY, GÉRARD, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Éditions Allia, Paris, 1985.
- BERRÉBY, GÉRARD, *Ralph Rumney, Le Consul*, Éditions Allia, Paris, 1999.
- CARERI, FRANCESCO, *Constant/New Babylon, la città nomade*, Testo & Immagine, Turin, 2001.
- CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, The Hague, 1974.
- DEBORD, GUY E., "Théorie de la dérive", in *Les Lèvres Nues*, 8/9, Brussels, November 1956, republished in *Internationale Situationniste*, 2, 1958 (English version: LIBERO ANDREOTTI; XAVIER COSTA (eds.), *Theory of the Dérive and other Situationist Writings on the City*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona 1996).
- DEBORD, GUY E., *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967 (English version: *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York, 1994).
- DUPUIS, JULES-FRANÇOIS, *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paul Vermont, Paris, 1977.
- HOLLEVOET, CHRISTEL, "Déambulation dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel", in *Parachute*, 68, 1992.
- HOLLEVOET, CHRISTEL, "Quand l'objet de l'art est la démarche", in *Exposé*, 2, Orléans, 1995.
- HUIZINGA, JOHAN, *Homo Ludens; Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Pantheon, Amsterdam-Leipzig, 1939 (English version: *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Routledge Kegan & Paul, London, 1949).
- HULTEN, PONTUS (ed.), *Futurismo & Futurismi*, Bompiani, Milan, 1986.
- JAPPE, ANSELM, *Guy Debord, Tracce*, Pescara, 1992.
- LA PIETRA, UGO, *Abitare la città, ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Alinea, Florence, 1983.

La sociedad del espectáculo, Pre-Textos, Valencia, 1995).

- DEBORD, GUY E., "Théorie de la dérive", en: *Les Lèvres nues*, 8/9, Bruselas, noviembre de 1956, vuelto a publicar en: *Internationale Situationniste*, 2, 1958; (versión castellana: "Teoría de la deriva", en *Internacional Situacionista. Vol. 1*, Literatura Gris, Madrid, 1999).
- DUPUIS, JULES-FRANÇOIS, *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paul Vernont, Paris, 1977.
- HOLLEVOET, CHRISTEL, "Déambulation dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel", en *Parachute*, 68, 1992.
- HOLLEVOET, CHRISTEL, "Quand l'objet de l'art est la démarche", en *Exposé*, 2, "Pertes d'inscription", Orléans, 1995.
- HUIZINGA, JOHAN, *Homo Ludens; Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Pantheon, Amsterdam/Leipzig, 1939; (versión castellana: *Homo Ludens: El juego como elemento de la Historia*, Azar, Lisboa, 1943).
- HULTEN, PONTUS (ed.), *Futurismo & Futurismi*, Bompiani, Milán, 1986.
- JAPPE, ANSELM, *Guy Debord, Tracce*, Pescara, 1992; (versión castellana: *Guy Debord*, Anagrama, Barcelona, 1998).
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, "Les Arteurs", en *Opus International*, 17, 1970.
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, "Les Arteurs ou le dépassement de l'art", en *Opus International*, 22, 1971.
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, *New Babylon Constant. Art et Utopie*, Cercle d'Art, Paris, 1997.
- LA PIETRA, UGO, *Abitare la città, ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Alinea, Florencia, 1983.
- LUTHER BLISSET, "Burrigarra, psicogeografía e walkabout", en *Luther Blisset*, 1-2, Grafton, Bolonia, junio-septiembre 1995.
- MARELLI, GIANFRANCO, *L'ultima Internazionale*, Bollati Boringhieri, Turin, 2000.
- MARTIN, JEAN-HUBERT, "Itinéraires surréalistes, dérives et autres parcours", en AA.VV., *Cartes et figures de la terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980.

- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, "Les Arteurs ou le dépassement de l'art", in *Opus International*, 22, 1971.
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, "Les Arteurs", in *Opus International*, 17, 1970.
- LAMBERT, JEAN-CLARENCE, *New Babylon-Constant. Art et Utopie*, Cercle d'Art, Paris, 1997.
- LUTHER BLISSET, "Burrigarra, psicogeografía e walkabout", in *Luther Blisset*, 1-2, Grafton, Bologna, June-September 1995.
- MARELLI, GIANFRANCO, *L'ultima Internazionale*, Bollati Boringhieri, Turin, 2000.
- MARTIN, JEAN-HUBERT, "Itinéraires surréalistes, dérives et autres parcours", in V.A., *Cartes et figures de la terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980.
- PARINAUD, ANDRÉ (ed.), *André Breton-Entretiens*, Gallimard, Paris, 1952.
- PERINOLA, MARIO, "Appunti per una storia dell'urbanistica labirintica", in *Rivista di Estetica*, 2, 1968.
- PERINOLA, MARIO, *I Situationisti: il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Manifesto Libri, Turin, 1972.
- RAGOZZINO, MARTA, *Dada e Surrealismo*, Giunti, Florence, 1996.
- SADLER, SIMON, *The Situationist City*, MIT Press, London, Cambridge (Mass.), 1998.
- V.A. [various authors], *André Breton*, Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, 1991.
- V.A. [various authors], *L'arte Dada della negazione*, De Luca, Rome, 1994.
- V.A. [various authors], *L'Art et la ville*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.
- V.A. [various authors], *Cartes et figures de la terre*, Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, 1980.
- V.A. [various authors], *Les Figures de la marche*, RMN, Antibes, 2000.
- V.A. [various authors], *Internationale Situationniste 1958-1969*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997.
- V.A. [various authors], "Pertes d'inscription", en *Exposé*, 2, Orléans, 1995.
- V.A. [various authors], "La Ville-The City", in *Parachute*, 68, 1992.

- PARINAUD, ANDRÉ (ed.), *André Breton-Entretiens*, Gallimard, Paris, 1952.
- PERINOLA, MARIO, "Appunti per una storia dell'urbanistica labirintica", in *Rivista di Estetica*, 2, 1968.
- PERINOLA, MARIO, *I Situazionisti: il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Manifesto Libri, Turin, 1972.
- RAGOZZINO, MARTA, *Dada e Surrealismo*, Giunti, Firenze, 1996.
- SADLER, SIMON, *The Situationist City*, M.I.T. Press, London/ Cambridge (Mass.), 1998.
- WIGLEY, MARK, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With Center for Contemporary Art of Rotterdam / 010, Rotterdam, 1998.

Land Walk

- AA.VV., "Art et Architecture", in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, 1992.
- AA.VV., "Art et Nature", in *Ligeia*, 11-12, Paris, 1992.
- BANN, STEPHEN, "Arte nel paesaggio, scenari della Land Art contemporanea", in *Lotus*, 52, 1987.
- BOIS, YVE-ALAIN, "Promenades pittoresques autour de Clara-Clara", in: *Serra*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.
- BROWN, JULIA, *Michel Heizer, Sculpture in Reverse*, Los Angeles, 1984.
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE, *L'oeil cartographique de l'art*, Galilée, Paris, 1996.
- CALVINO, ITALO, "Il viandante nella mappa", in: *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milan, 1984; (versión castellana: *Colección de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 1987).
- CELANT, GERMANO, *Michel Heizer*, Fondazione Prada, Milan, 1996.
- CODIGNATO, MARIO, *Richard Long*, Electa Ed., Milan, 1994.
- CUMMINS, LOUIS, "La dialectique site/non-site, une utopie cartographique", in *Parachute*, 68, 1992.
- DONIN, GIANPIERO, *Parchi*, Biblioteca del Cenide, Reggio Calabria, 1999.
- FLAM, JACK, *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, 1996.
- FUCHS, RUDY H., *Richard Long*, Thames &

- WIGLEY, MARK, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With Center for Contemporary Art of Rotterdam/010, Rotterdam, 1998.

Land walk

- BANN, STEPHEN, "Arte nel paesaggio, scenari della Land Art contemporanea", in *Lotus*, 52, 1987.
- BOIS, YVE-ALAIN, "Promenades pittoresques autour de Clara-Clara", in *Serra*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.
- BROWN, JULIA, *Michel Heizer, Sculpture in Reverse*, Los Angeles, 1984.
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE, *L'Oeil cartographique de l'art*, Galilée, Paris, 1996.
- CALVINO, ITALO, "Il viandante nella mappa", in *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milan, 1984.
- CELANT, GERMANO, *Michel Heizer*, Fondazione Prada, Milan, 1996.
- CODIGNATO, MARIO, *Richard Long*, Electa Ed., Milan, 1994.
- CUMMINS, LOUIS, "La Dialectique site/non-site, une utopie cartographique", in *Parachute*, 68, 1992.
- DONIN, GIANPIERO, *Parchi*, Biblioteca del Cenide, Reggio Calabria, 1999.
- FLAM, JACK (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, 1996.
- FUCHS, RUDY H., *Richard Long*, Thames & Hudson, London/Solomon Guggenheim Foundation, New York, 1986.
- FULTON, HAMISH, *Camp Fire*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1985.
- FULTON, HAMISH, *One Hundred Walks*, Haags Geementemuseum, The Hague, 1991.
- FULTON, HAMISH, *Walking beside the River Vechte*, Städtische Galerie Nordhorn, 1998.
- GARRAUD, COLETTE, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994.
- GILCHRIST, MAGGIE; BOULAN, MARIE-SOPHIE, *Robert Smithson, le paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994.
- KRAUSS, ROSALIND E., *Passages in Modern Sculpture*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1981.

- Hudson, London/ Solomon Guggenheim Foundation, Nueva York, 1986.
- FULTON, HAMISH, *Camp Fire*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1985.
- FULTON, HAMISH, *One Hundred Walks*, Haags Geementemuseum, La Haya, 1991.
- FULTON, HAMISH, *Walking Beside the River Vechte*, Städtische Galerie Nordhorn, 1998.
- GARRAUD, COLETTE, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994.
- GILCHRIST, MAGGIE; BOULAN, MARIE-SOPHIE, *Robert Smithson, le paysage entropique 1960-1973*, Avignon, 1994; (versión castellana: *Robert Smithson: el paisaje entrópico*, IVAM, Valencia, 1993).
- KRAUSS, ROSALIND E., *Passages in Modern Sculpture*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1981.
- LAROQUE, DIDIER; ROBERT, JEAN-PAUL (eds.), "Art et Architecture", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 284, 1992.
- LEBOVICI, ELISABETH, "Land Art, le point de vue d'Icare", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 284, 1992.
- LIPPARD, LUCY R., *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, Nueva York, 1983.
- POPPER, FRANK, *Art Action and Participation*, Studio Vista, London, 1975; (versión castellana: *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy*, Akal, Madrid, 1989).
- RUBIN, WILLIAM (ed.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, MoMA, Nueva York, 1985.
- SEYMOUR, ANNE, *Richard Long: Walking in Circles*, Nueva York, 1991.
- SZEEMANN, HARALD, *Quand les attitudes deviennent formes*, Kunsthalle, Berna, 1969.
- TIBERGHIE, GILLES A., *Land Art*, Carré, Paris, 1993.
- TIBERGHIE, GILLES A., *Le Principe de l'axo-lotl & suppléments*, Crestet Centre d'Art, Estrasburgo, 1998.
- TIBERGHIE, GILLES A., "Sculptures Inorganiques", in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, 1992.
- TORTOSA, GUY, *In situ-In visu. Six jours dans le Tarn*, Espace d'Art Contemporain Cimaie et Portique, 1997.

- LAROQUE, DIDIER & ROBERT, JEAN-PAUL (eds.), "Art et architecture", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 284, 1992.
- LEBOVICI, ELISABETH, "Land Art, le point de vue d'Icare", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 284, 1992.
- LIPPARD, LUCY R., *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983.
- POPPER, FRANK, *Art, Action and Participation*, Studio Vista, London, 1975.
- RUBIN, WILLIAM (ed.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, MoMA, New York, 1985.
- SEYMOUR, ANNE, *Richard Long: Walking in Circles*, New York, G. Brazillier, 1991.
- SZEEMANN, HARALD, *Quand les attitudes deviennent formes*, Kunsthalle, Berne, 1969.
- TIBERGHIE, GILLES A., "Sculptures inorganiques", in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, Paris, 1992.
- TIBERGHIE, GILLES A., *Land Art*, Carré, Paris, 1993 (English version: *Land Art*, Princeton Architectural Press, New York, 1995).
- TIBERGHIE, GILLES A., *Le Principe de l'axo-lotl & suppléments*, Crestet Centre d'Art, Strasbourg, 1998.
- TORTOSA, GUY, "Jardins ready-made et jardins minimaux", in *Le Jardin, art et lieu de la mémoire*, Ed. de l'Imprimeur, Besançon, 1995.
- TORTOSA, GUY, *In situ-In visu. Six jours dans le Tarn*, Espace d'Art Contemporain Cimaie et Portique, 1997.
- V.A. [various authors], "Art et Architecture", in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 39, Paris, 1992.
- V.A. [various authors], "Art et Nature", in *Ligeia*, 11-12, Paris, 1992.
- VARNEDOE, KIRK, "Contemporary Explorations", in RUBIN, WILLIAM (ed.), *Primitivism in 20th Century Art*, MoMA, New York, 1985.
- WHITE, KENNETH, "L'Art de la terre", in *Ligeia*, 11-12, Paris, 1992.
- ZAGARI, FRANCO, *L'architettura del giardino contemporaneo*, Mondadori, Milan, 1988.

- TORTOSA, GUY, "Jardins ready-made et jardins minimaux", en *Le Jardin, art et lieu de la mémoire*, Ed. de l'Imprimeur, Besançon, 1995.
- VARNEDOE, KIRK, "Contemporary Explorations", en RUBIN, ILLIAM (ed.), *Primitivism in 20th Century Art*, MoMA, Nueva York, 1985.
- WHITE, KENNETH, "L'Art de la terre", en *Ligeia*, 11-12, Paris, 1992.
- ZAGARI, FRANCO, *L'architettura del giardino contemporaneo*, Mondadori, Milán, 1988.

Transurbancia

- AA.VV., "Architettura della sparizione, architettura totale", en *Millepiani*, 7, 1995.
- AA.VV., "Neobabylonians", en *Architectural Design*, vol 71, 3, 2001.
- AA.VV., "Territoires nomades", en *Inter Art Actuel*, 61, Quebec, 1995.
- AA.VV., *Art Press*, 243, febrero de 1999.
- AA.VV., *Città-Natura*, Palazzo delle Esposizioni, Palombi, Roma, 1997.
- AA.VV., *La Ville, le jardin, la mémoire*, Villa Medici, Charta, Roma, 1998.
- AA.VV., *Le visiteur*, 5, primavera de 2000.
- AA.VV., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- AA.VV., *Promenaden / Promenades*, en *Topos*, 41, 2002.
- ADAMS, DENNIS; MALONE, LAURENT, JFK, Marsella, 2002.
- ARDENNE, PAUL et al., *Pratiques Contemporaines. L'art comme expérience*, Editions Dis Voir, Paris, 1999.
- ARDENNE, PAUL, *Un Art contextuel*, Flammarion, Paris, 2002.
- AUGÉ, MARC, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992; (versión castellana: *Los "no lugares", espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993).
- BEY, HAKIM, TAZ, *Zone Autonome Temporaire*, L'Eclat, Paris, 2000.
- BOERI, STEFANO, "Il detective dello spazio", en *Il Sole 24 Ore*, 16 marzo 1997.
- BOERI, STEFANO; LANZANI, ARTURO; MARINI, EDOARDO, *Il territorio che cambia: ambienti, paesaggi e immagini della regione milanese*, Abitare/Segesta, Milan, 1993.
- BORDEN, IAIN; RENDELL, JANE; KERR, JOE; PIVARO, ALICIA (eds.), *The Unknown City. Contesting Architectural and Social Space*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/London, 2001
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven/ London, 1994.
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN, *Landscapes. Selected Essays of J.B. Jackson*, University of Massachussets Press, Boston, 1970.
- CARERI, FRANCESCO, "Manifesto for a Revolution de las Pasiones du Territoire", en *Numerò*, 2, Lisbon/Paris, 1999.
- CARERI, FRANCESCO, "Rome archipel fractal, voyage dans les combles de la ville", en *Techniques & Architecture*, 427, 1996.
- COHEN-CRUZ, JAN (ed.), *Radical Street Performance. An International Anthology*, Routledge, London/New York, 1998.
- CORBOZ, ANDRÉ, "Il territorio come palinsesto", in *Casabella*, 516, 1985.
- DAVILA, THIERRY, *Marcher Creer*, Editions du Regard, Paris, 2002.
- DE CECCO, EMANUELA, "Non volendo aggiungere altre cose al mondo", in *Flash Art*, 200, 1996.

Transurbance

- ADAMS, DENNIS; MALONE, LAURENT, JFK, Marseilles, 2002.
- ARDENNE, PAUL et al., *Contemporary Practice: Art as Experience*, Editions Dis Voir, Paris, 1999.
- ARDENNE, PAUL, *Un Art contextuel*, Flammarion, Paris, 2002.
- AUGÉ, MARC, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992 (English version: *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London/New York, 1995).
- BEY, HAKIM, TAZ, *Zone Autonome Temporaire*, L'Eclat, Paris, 2000.
- BOERI, STEFANO, "Il detective dello spazio", en *Il Sole 24 Ore*, March, 16 March 1997.
- BOERI, STEFANO; LANZANI, ARTURO; MARINI, EDOARDO, *Il territorio che cambia: ambienti, paesaggi e immagini della regione milanese*, Abitare/Segesta, Milan, 1993.
- BORDEN, IAIN; RENDELL, JANE; KERR, JOE; PIVARO, ALICIA (eds.), *The Unknown City. Contesting Architectural and Social Space*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/London, 2001
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven/ London, 1994.
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN, *Landscapes. Selected Essays of J.B. Jackson*, University of Massachussets Press, Boston, 1970.
- CARERI, FRANCESCO, "Manifesto for a Revolution de las Pasiones du Territoire", en *Numerò*, 2, Lisbon/Paris, 1999.
- CARERI, FRANCESCO, "Rome archipel fractal, voyage dans les combles de la ville", en *Techniques & Architecture*, 427, 1996.
- COHEN-CRUZ, JAN (ed.), *Radical Street Performance. An International Anthology*, Routledge, London/New York, 1998.
- CORBOZ, ANDRÉ, "Il territorio come palinsesto", in *Casabella*, 516, 1985.
- DAVILA, THIERRY, *Marcher Creer*, Editions du Regard, Paris, 2002.
- DE CECCO, EMANUELA, "Non volendo aggiungere altre cose al mondo", in *Flash Art*, 200, 1996.

- *ambienti, paesaggi e immagini della regione milanese*, Abitare/Segesta, Milán, 1993.
- BORDEN, IAIN; RENDELL, JANE; KERR, JOE; PIVARO, ALICIA (eds.), *The Unknown City. Contesting Architectural and Social Space*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 2001
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven/ Londres, 1994.
- BRINCKERHOFF JACKSON, JOHN, *Landscapes. Selected Essays of J.B. Jackson*, University of Massachussets Press, Boston, 1970.
- CARERI, FRANCESCO, "Manifesto for a Revolution de las Pasiones du Territoire", en *Numerò*, 2, Lisboa/Paris, 1999.
- CARERI, FRANCESCO, "Rome archipel fractal, voyage dans les combles de la ville", en *Techniques & Architecture*, 427, 1996.
- COHEN-CRUZ, JAN (ed.), *Radical Street Performance. An International Anthology*, Routledge, Londres/Nueva York, 1998.
- CORBOZ, ANDRÉ, "Il territorio come palinsesto", en *Casabella*, 516, 1985.
- DAVILA, THIERRY, *Marcher Creer*, Editions du Regard, Paris, 2002.
- DE CECCO, EMANUELA, "Non volendo aggiungere altre cose al mondo", en *Flash Art*, 200, 1996.
- DESIDERI, P.; ILARDI, M. (ed.), *Attraversamenti*, Costa & Nolan, Génova, 1997.
- DESIDERI, PAOLO, *La città di latta*, Costa & Nolan, Génova, 1995.
- DETHERIDGE, ANNA, "Visioni inattuali della città selva", en *Il Sole 24 Ore*, 27 abril 1997.
- FOUCAULT, MICHEL, "Eterotopia, luoghi e non-luoghi metropolitani", en *Millepiani*, 2, 1994.
- GENNARI, FLAMINIA, "Progett/Azioni: tra i nuovi esploratori della città contemporanea", en *Flash Art*, 200, 1996.
- HOCQUARD, EMMANUEL "Taches Blanches", en *Ma Haie. Un privé à Tanger II*, P. O. L., Paris, 2001.
- HUGHES, JOHNATAN; SADLER, SIMON, *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Oxford University Press, Londres, 2000.
- INGERSOLL, RICHARD, "L'internazionale del turista", en *Casabella*, 630-631, 1996.

- DESIDERI, P.; ILARDI, M. (eds.), *Attraversamenti*, Costa & Nolan, Genoa, 1997.
- DESIDERI, PAOLO, *La città di latta*, Costa & Nolan, Genoa, 1995.
- DETHERIDGE, ANNA, "Visioni inattuali della città selva", in *Il Sole 24 Ore*, 27 April 1997.
- FOUCAULT, MICHEL, "Eterotopia, luoghi e non-luoghi metropolitani", in *Millepiani*, 2, 1994.
- GENNARI, FLAMINIA, "Progett/Azioni: tra i nuovi esploratori della città contemporanea", in *Flash Art*, 200, 1996.
- HOCQUARD, EMMANUEL "Taches Blanches", in *Ma Haie. Un privé à Tanger II*, P. O. L., Paris, 2001.
- HUGHES, JOHNATAN; SADLER, SIMON, *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Oxford University Press, London, 2000.
- INGERSOLL, RICHARD, "L'internazionale del turista", in *Casabella*, 630-631, 1996.
- LANG, PETER (ed.), *Suburban Discipline*, Princeton Architectural Press, New York, 1997.
- LEFEBVRE, HENRY, *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris, 2000; (English version: *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991).
- MASPERO, FRANÇOIS, *Les Passagers du Roissy-Express*, Éditions du Seuil, Paris, 1990 (English version: *Roissy-Express: A Journey Through the Paris Suburbs*, Verso, London/New York, 1994).
- ROMITO, LORENZO, "Listen, Interacting", in *Mutations*, Arc en Reve, Bourdeaux, 2001.
- ROMITO, LORENZO, "Stalker", in LANG, PETER (ed.), *Suburban Discipline*, Princeton Architectural Press, New York, 1997.
- ROWE, COLIN; KOETTER, FRED, *Collage City*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1978.
- SENNETT, RICHARD, *The Uses of Disorder. Personal Identity and City Life*, Knopf, New York, 1970.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE, "Terrain Vague", in *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 212, 1996.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE, "Urbanité Intersticielle", in *Inter Art Actuel*, 61, Quebec, 1995.

Créditos fotográficos

Photo credits

- LANG, PETER (ed.), *Suburban Discipline*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1997.
- LEFEBVRE, HENRY, *La Production de l'espace*, Anthropos, París, 2000.
- MASPERO, FRANÇOIS, *Les passagers du Roissy-Express*, Éditions du Seuil, París, 1990.
- ROMITO, LORENZO, "Escuchar, interactuar", en *Mutaciones*, Actar, Barcelona, 2000.
- ROMITO, LORENZO, "Stalker", en LANG, PETER (ed.), *Suburban Discipline*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1997.
- ROWE, COLIN y KOETTER, FRED, *Collage City*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1978; (versión castellana: *Ciudad Collage*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998).
- SENNETT, RICHARD, *The Uses of Disorder. Personal Identity and City Life*, Knof, Nueva York, 1970; (versión castellana: *Vida urbana e identidad personal: los usos del desorden*, Ediciones Península, Barcelona, 1975).
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE, "Terrain vague", en *Territorios*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE, "Urbanité Intersticielle", en *Inter Art Actuel*, 61, Quebec, 1995.
- SOLNIT, REBECCA, *Wanderlust. A History of Walking*, Viking, Nueva York, 2000.
- STALKER, "Le Stazioni", en DESIDERI, P.; ILARDI, M. (eds.), *Attraversamenti*, Costa & Nolan, Génova, 1997.
- STALKER, "Stalker/Ararat", en *Studi*, Ed. Dedalo, Roma, 2000.
- STALKER, *Attraverso i Territori Attuali*, Jean-Michel Place, París, 2000.
- V.A. [various authors], "Architettura della sparizione, architettura totale", en *Millepiani*, 7, 1995.
- V.A. [various authors], "Neobabylonians", en *Architectural Design*, vol 71, 3, 2001.
- V.A. [various authors], "Territoires nomades", en *Inter Art Actuel*, 61, Quebec, 1995.
- V.A. [various authors], *Art Press*, 243, February 1999.
- V.A. [various authors], *Città-Natura*, Palazzo delle Esposizioni, Palombi, Rome, 1997.
- V.A. [various authors], *La Ville, le jardin, la mémoire*, Villa Medici, Charta, Rome, 1998.
- V.A. [various authors], *Le visiteur*, 5, Spring 2000.
- V.A. [various authors], *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- V.A. [various authors], *Promenaden / Promenades*, in *Topos*, 41, 2002.
- VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE; IZENOUR, STEVEN, *Learning from Las Vegas*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1972.
- VILLANI, TIZIANA, *I cavalieri del vuoto: il nomadismo nel moderno orizzonte urbano*, Mimesis, Milan, 1992.
- WENDERS, WIM, *The Act of Seeing: Texte und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1992.
- p. 45: Courtesy Galerie Baudoin Lebon.
- p. 69: Extraído del libro/ Taken from the book: André Parinaud (ed.) *André Breton-Entretiens*, Arturo Schwarz (traductor/translator), Edizioni Erre Emme, Roma, 1991.
- p. 71: Marcel Duchamp (arriba derecha/ top right) *Nu descendant un escalier*, 1912, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection/VEGAP.
- p. 74: Collection of Jon and Joanne Hendricks. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 488 Greenwich Street, New York, NY 10013.
- p. 109: Extraído del libro/ Taken from the book: Gerard Berréby, Ralph Rumney, Le Consul, Éditions Allia, París, 1999.
- p. 113, 115: Constant (Victor Nieuwenhuys), *Ontwerp voor Zigeunerkerk*, 1957; *Symbolische voorstelling van New Babylon*, collage, 1969, VEGAP.
- p. 124, 147, 149, 151, 153: Richard Long, *Walking a Line in Peru*, 1972; *A Line Made by Walking*, 1967; *Dartmoor Riverbeds. A four Day Walk Along All the Riverbeds Within a Circle on Dartmoor*, 1978; *A Six Day Walk Over All Roads, Lanes and Double Tracks Inside a Six-Mile-Wide Circle Centered on The Giant of Cerne Abbas*, 1975; *Dartmoor Wind Circle*, 1985, courtesy of Anthony d'Offay Gallery.
- p. 125: Carl Andre, *Sixteen Steel Cardinal 16*, 1974. VEGAP; Carl Andre, *Secant*, 1977. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York. VEGAP.
- p. 127: Georges Maciunas [et. al.] *Free Flux Tours*, 05/1976. Courtesy of Jon Hendricks. The Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit.
- p. 128: Bruce Nauman, *Slow Angle Walk* (Beckett Walk), 1968. Musée Picasso, Antibes. VEGAP.
- p. 133: Vito Acconci, *Following Piece*, 3-25/10/1969, activities New York City, various locations. Courtesy Barbara Gladstone Gallery.
- p. 135: Walter de Maria, film *Two Lines, Three Circles in the Desert*, 1969, Mojave, California, courtesy of Dia Center for the Arts, NY.
- p. 137: Dennis Oppenheim, *Ground Mutations-Shoes Prints*, 1968. Collection Museum of Fine Arts, Houston, courtesy of Dennis Oppenheim.
- p. 139: Stanley Brouwn, *This Way Brouwn*, Amsterdam, 25-26/02/1961.
- p. 141: Dani Karavan, film *Dunes, Water and the Venice Biennale 1976*, courtesy of Dani Karavan.
- p. 143: Christo, *Wrapped Walk Way*, courtesy of Christo & Jeanne-Claude. © Christo 1978. Photo Wolfgang Volz, VEGAP.
- p. 161, 165, 167, 169, 171, 173, 175: Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, 1976. Sucesion Robert Smithson, courtesy of John Weber Gallery, New York, VEGAP.
- p. 179: courtesy Stalker archive.

Agradecimientos Quiero agradecer en primer lugar a Mònica Gili y a Daniela Colafranceschi el hecho de haber dado luz pública a mis derivas. Un agradecimiento especial para Franco Zagari y Gianpiero Donin por haberme señalado el camino del paisaje en los territorios de la arquitectura, y a Alessandro Anselmi por haberme mostrado los menhires, así como la vía Dada que los atravesaba. Un *merci beaucoup* al Institut d'Arts Visuels de Orléans por haberme invitado a dejar que los propios estudiantes se perdiesen, a Didier Laroque y a Gilles Tiberghien por los valiosos consejos que me dieron durante las etapas parisinas, y a Yves Nacher y Guy Tortosa por haberme alentado en todo momento a adentrarme en el campo. Un agradecimiento afectuoso a Cristina Ventura, con quien he compartido las más bellas aventuras entre las piedras sardas, y a Paolo Bruschi y Lorenzo Romito, con quienes he vagabundeado lúdicamente por las calles. Quiero agradecer también al Studiofrankus el haber sido mi puerto de llegada y de partida, a Ararat por ser mi último amarradero, y a Stalker, a quien quiero agradecer muchas cosas: en octubre de 1995 nos vimos inmersos durante cinco días entre los enredos de la primera transurbancia romana. Él supo explicarme el sentido de aquel primer paso, del cual surgió la intención de escribir este libro.

Acknowledgments First of all, I would like to thank Mònica Gili and Daniela Colafranceschi for having made my driftings public. Particular thanks to Franco Zagari and Gianpiero Donin for their indications of the path of landscape in the territories of architecture, and Alessandro Anselmi for having pointed to the menhirs and the ways of Dada in those zones. A "merci beaucoup" to the Institut d'Arts Visuels d'Orléans for the invitation to help their students get lost, to Didier Laroque and Gilles Tiberghien for their precious advice during the Parisian phases, and to Yves Nacher and Guy Tortosa for always encouraging me to wander off into the forest. Affectionate thanks to Cristina Ventura, with whom I shared beautiful adventures amidst the stones of Sardinia, and to Paolo Bruschi and Lorenzo Romito, with whom I have playfully roamed many a byway. I would also like to thank Studiofrankus, a safe haven for arrivals and departures, the Ararat that is the final landing place, and Stalker, a case in which more than thanks are in order: in October 1995 we found ourselves tangled for five days in the brambles of the first transurbance in Rome. I decided to write this book to try to explain that first step to myself.

La colección **Land&Scape** pretende presentar temas de paisaje desde un significado del término y una perspectiva más amplios que la mera y habitual exposición de obras y proyectos de jardines, parques y espacios públicos. Hibridación y contaminación con otras disciplinas son las palabras clave para entender una nueva visión del paisaje y de sus valores expresivos. En esta colección, el paisaje es mostrado desde una aproximación que manifiesta una sensibilidad ambiental, estética y formal más compleja y acorde con nuestra contemporaneidad.

La colección **Land&Scape** afronta el paisaje tanto desde modalidades compositivas como desde los términos de su realización técnica, escapando hacia nuevas condiciones y concepciones; combinándose siempre, como en una reacción química, con lo 'otro' y narrándose más como un rico y complejo proceso de transversalidad y transición que como entidad física en sí misma.

The **Land&Scape** series seeks to present issues involving landscape in the widest sense of the word. The usual straightforward exhibition of works and projects for gardens, parks and public spaces is avoided here. Hybridization and contamination by other disciplines are the key concepts for understanding a new vision of the landscape and its expressive values. In this series, landscape is tackled from an angle that reveals a more complex environmental, aesthetic and formal sensibility, one more in tune with our contemporary world.

The **Land&Scape** series deals with landscape in terms of both compositional modalities and their technical realization, escaping in the direction of new conditions and conceptions; being forever combined, as in a chemical reaction, with the 'other' and narrated as a rich and complex process of transversality and transition rather than as a physical entity in itself.

Directora de la colección | Series director:
Daniela Colafranceschi

Walkscapes Francesco Careri

Walkscapes trata del deambular como arquitectura del paisaje. Caminar como forma de arte autónoma, acto primario de transformación simbólica del territorio, instrumento estético de conocimiento y modificación física del espacio "atravesado" que se convierte en intervención urbana. Del nomadismo primitivo al dadaísmo y el surrealismo, de la internacional letrista a la internacional situacionista y del minimalismo al land art, este libro narra la percepción del paisaje a través de una historia de la ciudad recorrida.

Walkscapes deals with strolling as an architecture of landscape.

Walking as an autonomous form of art, a primary act in the symbolic transformation of the territory, an aesthetic instrument of knowledge and a physical transformation of the "negotiated" space, which is converted into an urban intervention. From Surrealism to Situationism, from the International Lettrist to the International Situationist, this book narrates the perception of the landscape through the history of the city.



ART

401.664-5